

**UNIVERSITAT
JAUME I**

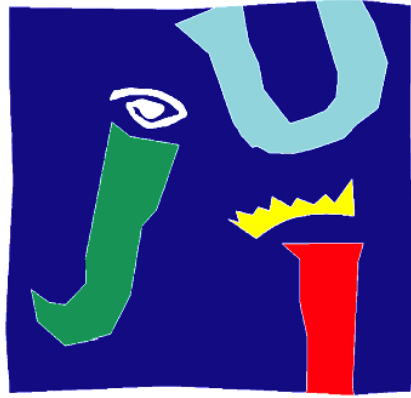
Música tóxica para una sociedad disonante.

**Educación sentimental y canción popular en España
(1940 – 2021)**

**DOCTORANDO: ANTONIO FRANCISCO
ALAMINOS-FERNÁNDEZ**

**DIRECTORA: DOCTORA MERCEDES ALCAÑIZ
MOSCARDÓ**

Julio 2021



UNIVERSITAT JAUME I


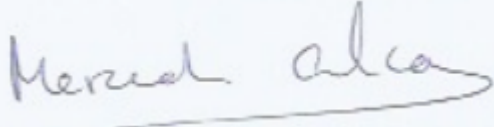
**Doctorado en Estudios Internacionales en Paz, Conflictos y
Desarrollo**

Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

Música tóxica para una sociedad disonante.

**Educación sentimental y canción popular en España
(1940 – 2021)**

Memoria presentada por Antonio Francisco Alaminos Fernández para optar
al grado de doctor/a por la Universitat Jaume I

ANTONIO FRANCISCO ALAMINOS-FERNÁNDEZ	DOCTORA MERCEDES ALCAÑIZ MOSCARDÓ
	

Castelló de la Plana, julio 2021

Licencia CC Reconocimiento - Compartir igual (BY-SA).

*Se puede reutilizar contenido de tu tesis indicando expresamente que tu eres el autor/a.
También se pueden crear otras obras a partir de la tuya, siempre con la misma licencia que la de tu tesis. [Es la licencia recomendada para TDX y Repositorio UJI.](#)*



A Miriam y Emily.

Contenido

1. Introducción.....	5
2. El estado de la cuestión en el estudio de la música y la vida cotidiana.....	17
3. Los procesos de socialización	31
3.1. Sistemas de socialización.....	32
3.2. Las dinámicas del cambio generacional	40
3.2.1. Las etapas etarias en la socialización musical	58
3.2.2. La estabilidad y cambio de los valores socializados	63
3.3. El aprendizaje de los modelos de relación sentimental	67
3.3.2. La cosificación del otro en la relación sentimental	76
4. La socialización musical.....	79
4.1. La socialización en el gusto musical.....	82
4.2. Los estudios de música y juventud	84
5. La composición de letra y música en la canción popular	86
5.1. El marco cognitivo en la canción popular: Teorías de <i>Agenda Setting</i> y <i>Frame</i>	87
5.1.1. Teoría de la agenda	89
5.1.2. <i>Frame</i>	91
5.2. La función emocional de la música	92
5.2.1. El análisis de las emociones	96
5.2.1. Música, emociones y sentimientos	99
5.2.2. Los enfoques teóricos sobre música y emoción	103
5.3. La interacción entre música y letra	107
6. De las emociones a los sentimientos	111
6.1. La canción popular y los sentimientos.....	116
6.2. La construcción cultural del sentimiento afectivo en las relaciones de pareja ..	116
7. Objetivos y metodología.....	121
7.1. Objetivos.....	122
7.2. Metodología.....	124
7.2.1. La teoría fundamentada y el análisis del discurso	126
7.2.2. Los modelos de medición emocional en la música	135
7.3. Diseño de la investigación	141
8. Periodos y etapas	157
8.1 Periodo 1. La dictadura: autarquía y desarrollismo	162
8.1.1. Etapa 1: La autarquía emocional (1940-1958)	163
8.1.2. Etapa 2: Desarrollismo, cambios sociales y estilos anglosajones (1959 – 1978)	171

8.2. Periodo 2. Desaparición de la censura y democracia (desde 1978).....	177
8.2.1. Etapa 1: La revolución estética de la movida (1978-1987)	178
8.2.2. Etapa 2: La normalización y sincronización internacional (desde 1987)	179
8.2.3. Etapa 3. La normalización pasional de las relaciones líquidas	179
9. Análisis de agenda y enmarcamiento	185
10. Los enmarcamientos cognitivos de la relación sentimental	194
10.1. El idioma de las letras como indicador de modernidad y apariencia de cambio	194
10.2 Los modelos de relación sentimental.....	205
10.2.1. La canción española de la etapa autárquica	206
10.2.2. El desarrollismo y los estilos anglosajones.....	244
10.2.3. El fin de la censura y la revolución estética de la “Movida”	252
10.2.4. La sincronización internacional	255
10.2.5. El amor líquido o la pasión como único argumento de la relación sentimental... ..	256
10.3.6. Un presente sentimentalmente polifónico.....	262
11. Los tipos de amor en la canción popular (1940-2021)	268
12. El marco musical	281
12.1 La vocalidad sexuada.....	282
12.2 El estilo musical como marco	283
12.3. Un pasado muy presente	293
12.3.1. La música atemporal	295
13. Conclusiones.....	318

1. Introducción

La presencia de la música en la vida cotidiana es abrumadora y sin embargo la atención que ha recibido desde las ciencias sociales es claramente escasa, considerando las múltiples dimensiones en las que está presente, así como sus efectos e influencia en la creación de ambientes, de identidades individuales y comunitarias, generación y estimulación de estados emocionales, atribución de propiedades a productos de consumo en la comunicación publicitaria, su uso lúdico entre otros. La relación es muy extensa, y es mayor aun cuando tomamos la música como objeto de análisis en sí mismo, desde su consideración como producto cultural, obra de arte, producto de consumo de masas en el capitalismo, la industria discográfica, el fenómeno “fan”, los “ídolos musicales”, su papel en la diplomacia y promoción de causas y cambios sociales, así como en el establecimiento de modelos de roles de género. Las canciones populares ofrecen modelos que pueden actuar promocionando el cambio o, por el contrario, reforzando los roles existentes.

Posiblemente sea en su fragmentación (en múltiples fuentes sonoras) y en su abrumadora presencia en la vida cotidiana donde pueda encontrarse, en parte, la explicación a su relativa invisibilidad para los investigadores sociales. Al igual que en “La carta robada” de Edgar Allan Poe, es tan evidente su presencia que es fácil olvidarse de ella.

Y, sin embargo, la música es una fuente de socialización muy importante. Socializa valores, roles, ideas, creencias, de un modo sutil pero permanente en el tiempo. Esto es apreciable, y especialmente significativo, en la trasmisión y socialización de los sentimientos, así como de la codificación cultural de las relaciones sentimentales. En ese sentido, en la actualidad se presta una atención especial desde la sociología a la presencia de las emociones y los sentimientos. A diferencia de las emociones, los sentimientos introducen elementos de codificación cultural (un sentimiento es una emoción procesada e interpretada culturalmente desde una idea de referencia). Las emociones son un objeto de estudio tratado de forma extensa desde la psicología, mientras que los sentimientos, al mediar elementos culturales y sociales entran a formar parte de ciencias como la psicología social, la sociología o la comunicación, por ejemplo. La música y las emociones se encuentran íntimamente relacionadas y son múltiples los estudios desde diferentes disciplinas (desde acústica, neurofísica, psicoacústica, etc.) que se han ocupado de ella. Sin embargo, la relación entre música y sentimientos ha sido objeto de una

atención menor, posiblemente por la dificultad que entraña su estudio. Las canciones se transmiten generacionalmente, de forma que más allá de las modas, los padres y madres muestran sus gustos y preferencias musicales (canciones que adquieren un significado especial para el individuo al asociar recuerdos y situaciones pasadas que pueden despertar sentimientos). La música es un soporte de memoria que facilita una transmisión de contenidos intergeneracional. Esa dimensión social escapa a los diseños experimentales o mediciones fisiológicas (como son reacciones neuronales, cambio de temperatura, etc.) de los efectos individuales de la música.

En ese sentido, el estudio de la música y sus efectos sociales y emocionales es un área de actividad cada vez más prometedora, como consecuencia de los resultados que producen los procesos de triangulación desde diferentes disciplinas. En relación con los objetivos de esta investigación, los componentes etológicos, psicológicos y fisiológicos son relevantes. No obstante, en el planteamiento de la relación entre música y procesos socio culturales, tienen un peso especial los estudios en antropología, psicología y sociología de la música (Small, 1998; DeNora, 2000, 2001, 2003, 2005; Clarke, 2005; Martin, 2006).

Profundizando en esta área de investigación, esta tesis indaga en los modos en que las canciones populares actúan como un medio para la difusión y la socialización de formas específicas de sentimentalidad. Las canciones populares forman parte de lo cotidiano. Se escuchan y son cantadas por los individuos reproduciendo un conjunto de mensajes. Unos mensajes, una información, que influye sobre ellos mismos y sobre los demás en formas no siempre conscientes. En la práctica, las canciones son un medio de educación social, que es aplicable a múltiples ámbitos.

Así, a principios del siglo XX en los Estados Unidos, los cantantes comprometidos con los movimientos sociales y sindicales escribían y componían canciones para ser cantadas colectivamente. En sus letras recordaban la importancia de la solidaridad, la defensa de sus derechos, las nociones de justicia social, etc. Recorrían el país con una guitarra y cantaban y enseñaban sus canciones a los obreros que se reunían. Las canciones eran un instrumento de comunicación y concienciación utilizado intensamente. Cantantes como Guthrie son herederos de aquella tradición. De hecho, se editaban libros como “El libro rojo de canciones” que recogían las canciones sindicales que se utilizaban como concienciación.

Una realidad que Denisoff (1966) clasificaría en dos tipos de canciones protesta según su funcionalidad. Por un lado, las que denomina "magnéticas" que están asociadas a movimientos sociales ya existentes, y que actúan buscando desarrollar la noción de pertenencia al grupo. Por otro lado, las que denomina como "retóricas", y que sin vincularse a ningún movimiento social de protesta en particular, intentan expresar la indignación de los individuos intentando promover la crítica o el cambio político. Si bien es cierto que las canciones protesta pueden diferenciarse según la función que ejercen en el contexto en el que se producen, no podemos olvidar que el medio musical genera, por su propia naturaleza efectos pragmáticos emocionales independientemente de su función social última (Alaminos-Fernández, 2014).

En el caso de la difusión y formación de modelos de relación sentimental, aquella función didáctica que era tan visible en el caso de los movimientos sindicales se torna opaco. Algo que es interesante en sí mismo, en la medida que permite pasar inadvertido a un medio muy poderoso de socialización en valores. Esta tesis emplea como una de las referencias epistemológicas la perspectiva o enfoque de género. Un enfoque entendido en los términos que plantea Alcañiz (2003) citando a Lagarde

“Por ésta entendemos «una construcción teórica-metodológica cuyo objetivo consiste en hacer ver la construcción social de los géneros en nuestra sociedad, así como la dominación real y existente de los hombres hacia las mujeres» (Lagarde, 1996). Esta nueva visión o perspectiva, introduce conceptos, categorías e interpretaciones que ayudan a un mejor conocimiento y visibilización de la situación de hombres y mujeres en nuestra sociedad. Su objetivo es contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres”. (Lagarde 1996, 12)

En un resumen muy sintético, investigamos para el caso español las canciones y su papel en la difusión y legitimación de la violencia cultural a través de las relaciones sentimentales. Ya una observación preliminar permite apreciar que la mayoría de las canciones populares tratan de las relaciones de pareja, y en particular del sentimiento de amor (en sus diferentes formas). Tal y como consideraremos, pudiendo darse múltiples temáticas (problemas sociales, ecológicos, violencias, desigualdad, pobreza, etc.) estas quedan reducidas y simplificadas a un tema privilegiado: la relación de pareja. Con ello, la música contribuye a la trasmisión y codificación social tanto de tipos de relaciones, como las formas de expresión en términos de sentimiento, así como los roles y modelos para la construcción de identidades sociales (gracias a la traducción sentimental de las emociones).

Precisamente, como ya se ha comentado, la música presenta un potencial socializador muy importante. No solo por la accesibilidad del medio, sino también por la reiteración: exposición reiterada a la misma canción, al mismo mensaje desde diferentes canciones, la presencia transmedia (cine, series, videos, nuevas plataformas musicales, etc.) de los mismos modelos. La música no actúa de forma aislada en la sociedad de la información. Los mensajes se reproducen y multiplican reiterando los mismos modelos.

Además de la exposición individual a los mensajes musicales, cabe considerar que la música ocupa espacios íntimos, siendo frecuente en contextos de relación sentimental con una fuerte carga erótica o en el ámbito familiar escuchando desde la infancia las canciones preferidas de los padres y madres, por ejemplo. La música se inserta en espacios de fuerte contenido íntimo y personal, lo que potencia su eficacia para transmitir y conservar sentimientos.

Y no menos importante es su contribución a la construcción identitaria o como indicador de estilo de vida. Especialmente, por la dimensión comunitaria que posee. Los estilos musicales, e incluso los intérpretes, refieren a "tribus" urbanas y grupos a los que facilitan un repertorio de códigos identitarios, que incluyen tanto valores como formas de ser, hacer y presentarse públicamente. Muchos autores, (Frith, 2004; Hall y Du Gay, 1996; Hebdige, 1995 y Hesmondhalgh, 2007) han realizado contribuciones significativas respecto a la relación entre la música o subculturas musicales y la identidad colectiva. En este sentido, los más jóvenes son sin duda, un objetivo muy accesible a este tipo de mensajes.

El medio musical permite además un impacto elevado, al envolver los mensajes en ritmos melódicos que son pegadizos por sí mismos. La etapa etaria de mayor exposición a la música y con mayor significación personal es precisamente la más sensible a la socialización.

La música forma parte de los repertorios de formación, conservación y transmisión cultural. La cultura, desde un enfoque analítico, es descomponible en diferentes factores, dimensiones que se manifiestan como expresiones culturales. Así, sin ánimo de exhaustividad, la literatura, el arte, la moda, los anuncios, la música, entre otros muchos, definen el entramado cultural de la vida cotidiana. En general, existe un consenso en que la cultura de una sociedad (o sus subculturas) determina unos márgenes y límites al comportamiento y pensamiento social. Es dentro de dicho ámbito donde la cultura de una

sociedad permite dar significado a diferentes formas de relación social como son las relaciones de pareja, los modelos de familia o los valores y emociones asociadas a dichas relaciones sociales. Tal y como señala Berástegui (2018)

“Las canciones populares son populares porque han alcanzado la aprobación de muchos oyentes, que las han hecho suyas, lo que las convierte en documentos privilegiados para saber cómo somos. Las canciones son el artefacto más logrado para la reflexión sentimental, no solo nos permiten comprender lo que sentimos, también nos enseñan a sentir, a vivir con emoción experiencias muy concretas, íntimas y a la vez comunes del tiempo que nos ha tocado. Así que si queremos saber cómo eran nuestros padres y restos abuelos, recurrir a su cancionero es la mejor manera, el atajo más rápido para entender cómo fue su mundo”. (Berástegui 2018, 56)

Si bien la música es un elemento central de la vida cotidiana actual, su capacidad de transmisión cultural ha ido cambiando a lo largo de los años (Alaminos-Fernández, A 2016), especialmente asociada al desarrollo y la innovación tecnológica (Alaminos-Fernández 2014, 2018). Hoy en día, la actividad cotidiana está ligada a escuchar, compartir, comprar, consumir material cultural o interactuar alrededor de la música (DeNora, 1986, 2000; Hargreaves y North, 1997, 1999; Cohen, 1993; Crozier, 1997; Koelsch, S. 2005, 2010 y Alaminos-Fernández 2014, 2016, 2018).

Esta investigación indaga en uno de los factores culturales con mayor expansión y presencia social en las últimas décadas, como es la música y concretamente la canción popular, buscando conocer cómo representa las relaciones de pareja y que cargas emocionales y valores asocia a dicha relación. En definitiva, se exponen los modelos de relaciones de género que ofrecen las canciones populares actuales, explorando su actuación como trasmisor cultural de unas axiologías específicas. El amor como sentimiento y sus efectos sociales ha sido objeto de múltiples investigadores a lo largo del tiempo (Giddens 1992; Beck y Beck-Grensheim 1995; Langford, 1999; Hooks 2001; Irigaray 2002; Bauman 2005; Evans 2003; Cixous 2008; Johnson 2005. En esta ocasión se centra el análisis a partir de evidencias (las canciones populares) que expresan las formas y modelos de sentimentalidad. En ese sentido, se adopta la sugerencia de Jónasdóttir cuando propone

“La unidad central elemental en mi teoría es el concepto de relaciones socio sexuales; en mi “método”, hablar de “relaciones sociales” siempre implica mencionar también actividades. Mi propósito es ofrecer una explicación sobre ciertos procesos sociales en términos de una generación de mecanismos” (Jónasdóttir, 2011, página 251)

Las canciones populares expresan de forma inequívoca los mensajes que contiene el discurso dominante en cada periodo o momento histórico. En ese sentido, la investigación parte de un planteamiento Ético (lo observado diferenciado de sus atributos culturales) que exige una definición neutra de las relaciones consideradas. En esos términos, es importante plantear una situación abstracta en la que se consideran las relaciones interpersonales sin sentimientos ni condicionantes culturales. Se tratarían de relaciones interpersonales sin referencia alguna al número de personas (implica dos o más personas), su sexo o intencionalidad. Así, dichas relaciones interpersonales pueden permitir la poligamia (como admiten varias religiones) o exigir la existencia de una pareja (como exigen otras). Pueden contener condicionantes de heterosexualidad, homosexualidad o no imponer ninguno. La existencia de sentimientos vinculados con dichos modelos de relaciones interpersonales puede darse en una fórmula u otra.

Por ello, en esta investigación se considera fundamental que las prescripciones existentes en la sociedad española y transmitidas en las canciones populares refieren a un modelo específico, que podría haber sido otro u otros muy diferentes de establecerse marcos culturales alternativos. Las relaciones sentimentales de pareja heterosexual con ambición de permanencia en el tiempo, tener descendencia y fidelidad es un modelo cultural muy concreto e histórico. En ese sentido, en esta tesis el objetivo central es estudiar cómo ese modelo se convierte en hegemónico y axial de la educación sentimental de los españoles durante décadas.

Tratamos por ello de las relaciones sentimentales no con la intención de dar por hecho y definitivo dicho modelo de pareja heterosexual sino expresando de forma resumida la realidad más amplia de relaciones que puede acoger. De hecho, el modelo emergente del que estilos musicales como el reggaetón son meros indicadores (de nuevos estilos de vida) plantea una relación sentimental que puede implicar a múltiples personas, sin elementos sentimentales o con sentimientos que no necesariamente impliquen fidelidad (poliamor o relaciones abiertas), fuertemente sexualizada (disfrute de la sexualización) e implicando definiciones de relación sexual alternativas al binomio heterosexual/homosexual: bisexuales, flexisexual, etc. En sí mismo, este modelo alternativo emergente de realización sentimental define un tema específico y particular de estudio y análisis. Aquella juventud cuya vida cotidiana está inmersa en una sociedad frágil, sin proyectos estables de futuro, fuertemente individualista y abocados al “vivir el presente” puede tender a definir nuevas fórmulas de relación sentimental ajustadas a sus

estilos de vida. En ese sentido, las nuevas formas de vivir impondrán en las letras las configuraciones su realidad.

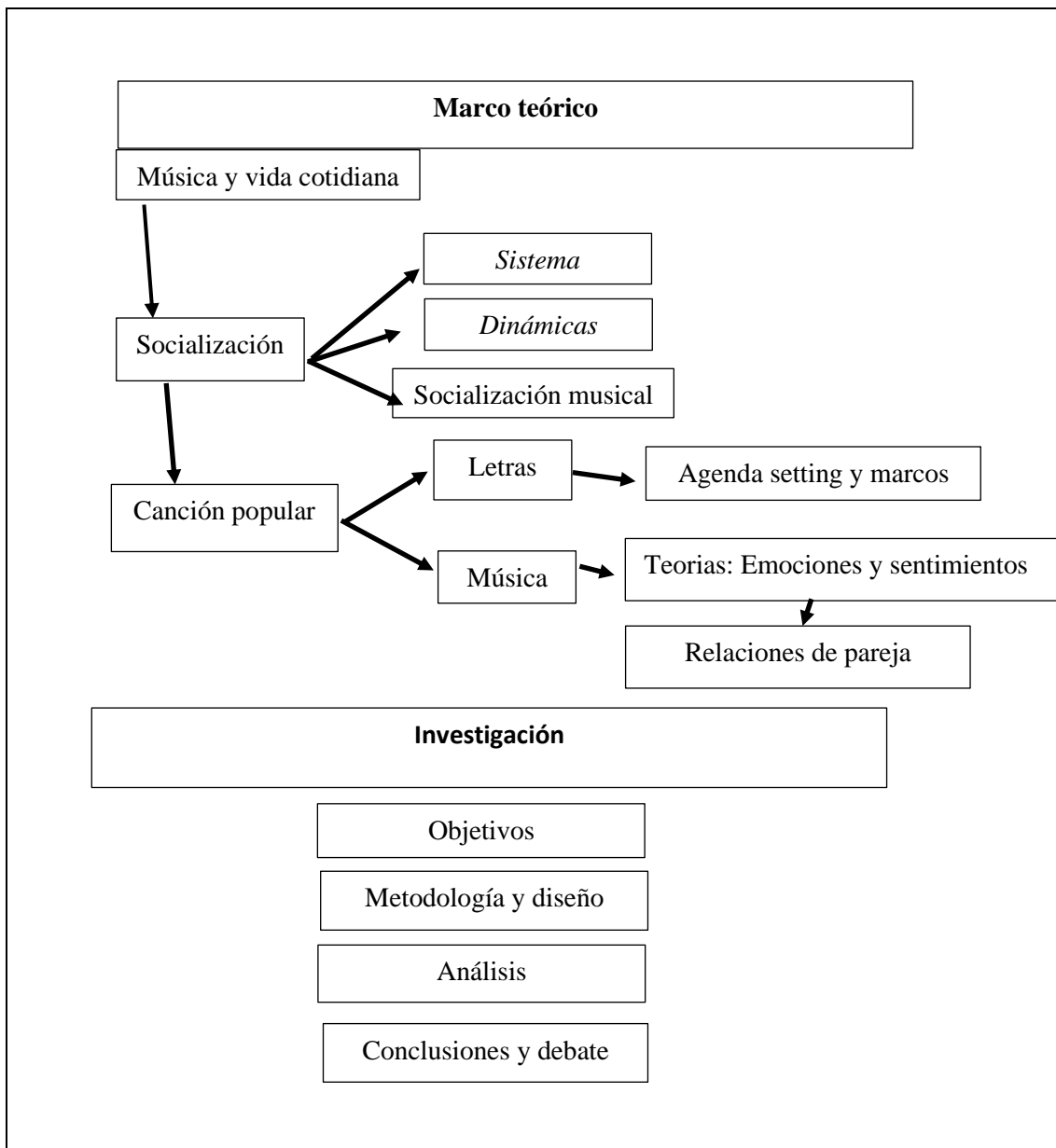
Así, se aprecia como diversos estudios han considerado que las manifestaciones artísticas son un elemento significativo para la transmisión de valores y la construcción de imaginarios culturales. Y viceversa. Determinados estilos y condiciones de vida dan forma a expresiones musicales propias, como fueron el punk o el rap. En ese sentido, más allá de la transmisión de patrones relacionales tradicionales, las formas sociales emergentes tenderán a acuñar sus propias letras, expresando su realidad en discursos disruptivos que entrarán en conflicto con los anteriores.

En el caso español existen múltiples antecedentes de estudio de la canción popular como expresión de una época. Así, cabe mencionar a de Retama (1930, 1963, 1967, 1964), Vázquez-Montalbán (1971, 1972, 1974, 1985, 2000), López-Ruiz (1988), Lucini (1989), Román (1993, 1994, 2000, 2010, 2015), Berástegui (2012), Valiño (2012), (Labrador y Monasterio, 2006; Fouce y Pecourt, 2008; Fouce, 2009; Alonso, 2010; Mora y Viñuela, 2013; García, 2017; Zamora-Pérez (2000); Moreno (2018). Son trabajos valiosos que, por lo general, se han concentrado en periodos temporales y estilos musicales limitados. Así, por ejemplo, en el periodo franquista, tardo franquista, transición, movida, en la copla, los boleros, o incluso la censura.

Las aproximaciones en función a un periodo histórico o a un estilo o género musical específico tiene como consecuencia la menor apreciación del conjunto del proceso. Otra característica extendida de los análisis tiene que ver con su personalización. En la medida que los autores han vivido muchas de las épocas consideradas, se produce un sesgo continuado a introducir percepciones subjetivas, e incluso vitales. Algunos de los textos referidos (como es el caso de Berástegui) entreveran narrativamente sus experiencias personales con las canciones populares. En ese sentido, se encuentran próximas a un enfoque etnográfico de la canción popular en España. Otro elemento sustantivo está relacionado con el componente musical. El género o los estilos musicales es tratado como una categoría donde la descripción del componente musical es esencialmente adjetivo y descriptivo. Así, este autor indicará la aparición de teclados o guitarras eléctricas o las características del sonido. Sin embargo, resulta evidente que dicho estudio debe considerar, independientemente del éxito que el estado del arte actual pueda alcanzar, los rasgos emocionales vinculados a las características musicales de las canciones populares.

La tesis se estructura en dos partes. En una primera se expone el marco teórico en el que se inserta, así como los conceptos claves para la descripción y explicación del fenómeno en estudio. En una segunda parte se desarrolla la investigación empírica, describiendo la metodología aplicada, el diseño empleado, el análisis de los datos y los resultados obtenidos. En un capítulo final se presenta las conclusiones y la bibliografía utilizada. Por último, se incluye un anexo con los datos, entrevistas e información empleada en la investigación.

Figura 1. Plan de la obra



Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con el plan anterior, el trabajo se estructura del siguiente modo. A modo de introducción, se expone la importancia y significación para la investigación social de

la música. La música, gracias al desarrollo tecnológico, ocupa la vida cotidiana de unas formas y con una intensidad nunca experimentadas en términos históricos. Esa presencia permanente, y en muchas ocasiones inadvertida, se convierte en un medio privilegiado para la transmisión y refuerzo de sistemas de valores.

Se presenta el marco teórico referido a los procesos de socialización mediante los que las sociedades transmiten intergeneracionalmente su cultura, sistemas simbólicos, valores, etc. También la dominación, la legitimación de la violencia en la asignación de roles sociales y particularmente de las formas de relacionarse sentimentalmente entre sí las personas.

Desde las diferentes teorías se concluye que la música interacciona en todos los sistemas ecológicos, reforzando su capacidad socializadora (familia, medios, amigos, etc.). Así, en el plano del receptor, se presentan los modelos sobre los efectos de la socialización en el individuo, las clasificaciones tipológicas en etapas etarias o su vinculación con las dinámicas supraindividuales de cambio social (generaciones). Posteriormente se introduce los estudios sobre la música y su función de socialización de valores, emociones y sentimientos.

Los temas y las letras son un objeto evidente (en tanto que comunicación sentimental) de su estudio y se utiliza las perspectivas de la teoría de la agenda setting y del frame, como sistemas de filtrado y selección de contenidos a transmitir. Las canciones no tratan todos los temas posibles, o significativos para una época histórica. En los temas (selección) y marcos de exposición se produce una continuidad sustantiva en el “sintagma de crisis del abandono”, encontrándose una variabilidad (esencialmente vinculada a los periodos históricos y de cambio social) en los marcos (frames) que presentan dichos contenidos temáticos. Así, una relación de pareja, encontrando continuidad temática en el tiempo, empleará un tipo de “marco” muy diferente en la copla o en el reggaetón.

Otra labor importante ha sido revisar las teorías psicológicas sobre los sentimientos. Un sentimiento es una emoción interpretada desde la cultura. En definitiva, es la suma de una emoción y una idea. Se revisan los modelos y clasificaciones de sentimientos. Estos modelos serán operativizados posteriormente para el análisis de las canciones y las entrevistas en los tipos de amor de Sternberg.

Posteriormente considero la socialización mediante la música como factor de continuidad y cambio cultural en las relaciones sentimentales. La música presenta la

propiedad performativa de generar emociones, y también la capacidad de ser un soporte de transporte sentimental: las canciones se cargan de significado que permanecen y se recuperan en el futuro. Un elemento significativo, además de los temas que se trata en las canciones son los componentes irracionales presentes en ellas. Precisamente, la mayor capacidad performativa de las canciones es su capacidad para envolver los mensajes en emociones y sentimientos, muchos de ellos al impregnarse las canciones de su interacción con el momento vivido por el individuo. En ese sentido, las canciones poseen la capacidad de cargarse de contenido (por el contexto de audición) así como de provocar su recuperación mediante el recuerdo al escucharlas nuevamente en el futuro.

En términos analíticos, las canciones acostumbran a descomponerse en elementos. Los más obvios son la música y la letra. Sin embargo, existen otros elementos que contribuyen como es el género musical (y sus rasgos estereotipados culturalmente), los intérpretes y su imagen, el idioma (y su valencia cultural), etc. En esta tesis consideraremos dos dimensiones esenciales: música y letra.

La música es, entre otras cosas, un lenguaje emocional. Las propiedades del sonido y su codificación cultural permiten una conexión directa entre sonido, emoción y sentimientos. Asimismo, además de contenedores de emociones y sentimientos, la música, por sus propias cualidades sonoras, tiene la capacidad de aumentar la capacidad performativa emocional de los mensajes que comunican sus letras. En el caso de la música, por sí misma, es capaz de producir un contexto emocional para una interacción o un estado de ánimo. Por ello, la letra y el tema tratado es otro de los elementos sustantivos para ser analizados. La letra es un medio de expresión lingüístico, lo que permite que sea tratado desde la óptica de las funciones que ejerce, así como analizado desde metodologías orientadas al tratamiento de discursos.

Así se procede en la segunda parte, de investigación empírica aplicada al caso español, desde la teoría de la agenda y el marco se han determinado los modelos relacionales, los tipos culturales y las valencias que se convierten en paradigma de referencia en cada momento. Las canciones construyen un mundo de emociones y sentimientos, pero también una codificación de lo que se considera “normal”. Normal en el sentido estadístico del término: de frecuente, recurrente y previsible en la música popular.

En ese sentido, en la canción popular se inserta generalmente una legitimación de la asimetría, la dominación y la violencia cultural que desde algo tan cotidiano y en

apariencia trivial, genera las condiciones para actuar simultáneamente como espejo (se suponen reproduce lo socialmente deseable) y martillo (impone sus discursos normalizadores). Por ello, el tratamiento en las letras de las relaciones sentimentales se evalúa tanto desde el punto de vista del emisor (canciones) y del receptor (sociedad). Se determina, en el plano social y cultural, tres grandes etapas características de la función de referente sentimental de las canciones. Una correspondiente con la autarquía, otra con una dinámica de cambio de valencias y continuidad de sintagmas y por último, una tercera etapa de conflicto tanto de paradigmas como de los sintagmas de referencia, donde prima la individualización y autonomía.

Viene esta tesis a contribuir a la corriente de estudios que, especialmente desde el enfoque etnográfico, consideran la canción popular como una fuente de datos y documentación de la cultura y la sociedad. Es una área de investigación que durante mucho tiempo ha carecido de estudios académicos. Para Xavier Valiño, (2012) “Puede que la razón principal de esta falta de investigaciones haya sido el hecho de que la canción popular se ha considerado un arte menor, como bien reconoce Fiuza, ya que

“no ha sido significativamente trabajada como objeto de investigación académica en las distintas áreas del conocimiento. Sin embargo, entre los pocos trabajos producidos sobre el tema, es curioso notar que se privilegian los análisis a las canciones más cercanas a una poesía más elaborada y de músicos representativos de la oposición al régimen franquista de la llamada canción protesta”, dejando precisamente de lado el discurso musical que llegaba a una mayor parte de la población. En resumen, tales fenómenos sociales son ignorados por los investigadores del campo de las ciencias sociales que podrían obtener de los mismos, tanto una radiografía del consumo musical de las clases populares, como del proceso de recepción del discurso musical inherente al mismo”. (Fiuza 2012, 1)

En todo caso, el estudio de los modelos de relación sentimental que en determinadas épocas adoctrina el poder, ayuda a conocer mejor las dinámicas sociales presentes, en las que la reconfiguración de las relaciones sentimentales es un elemento central en las generaciones más jóvenes, donde los conceptos de poliamor, y otros muchos desafían las categorizaciones tradicionales transmitidas durante mucho tiempo por la canción popular.

Finalmente, los estudios sobre música y sociedad en España arrastran varias carencias que le han hecho permanecer alejados de las metodologías y corrientes principales que internacionalmente se dedican al estudio del fenómeno. Una carencia presente en los estudios anteriores es la falta de perspectiva. Al considerar el objeto de estudio en función a los géneros musicales o momentos históricos, se pierde de vista las posibles continuidades estructurales insertas en las dinámicas. Un enfoque complementario es considerar un fenómeno social de forma monográfica, pero no

vinculados a un género musical u otro, sino estudiando como ese tema es tratado por ellos. Una segunda carencia es el solipsismo analítico sobre las letras. Analizar las canciones fundamentalmente por lo que dicen las letras es prescindir del otro lado de la ecuación: la sociedad que las escucha. Un elemento que algunos autores consideran cubierto mediante el análisis de la época y sus condiciones sociales. Son análisis de naturaleza introspectiva, etnográfica o documental que ilustran los contenidos de las letras. Es muy raro que se recurra a la sociedad misma para que se exprese. En ocasiones, se encuentran referencias a la imagen social de los géneros o su conexión con tribus urbanas y otros esquemas identitarios. La música es frecuentemente tratada como una característica más de su vestimenta y estética personal. Finalmente, el elemento musical que acompaña a las letras es tratado de forma muy superficial. Prácticamente no existen análisis de los rasgos musicales y su conexión empírica con modelos psicológicos que estudian las emociones y los sentimientos. Es habitual encontrar llamadas a la importancia de dichos análisis, pero que estos no encuentren posteriormente un desarrollo o concreción en dichos textos.

Esta tesis da respuesta a las carencias anteriores, adoptando un enfoque longitudinal (los últimos 81 años) centrado sobre un fenómeno social (los sentimientos en las relaciones amorosas) y cómo es tratado en diferentes géneros musicales. En el proceso de análisis, se utilizan datos documentales (por ejemplo, leyes de censura), análisis de discurso de letras de canciones molde, análisis de contenido de más de 3000 canciones, análisis de entrevistas en profundidad, de comentarios a las canciones (YouTube), de una encuesta de opinión sobre la música a jóvenes entre 16 y 30 años. Este esfuerzo de análisis empírico se afrontó tras una revisión exhaustiva de la bibliografía y trabajos afines al objeto de esta investigación. En ese sentido, cabe destacar que una parte significativa de esta bibliografía es internacional, como consecuencia de las limitaciones anteriormente advertidas.

La música popular en España ha sido investigada por varios autores especializados en diferentes áreas de la música como (López-Chávarri, 2008; Fouce 2009; López, 1992; Zamora Pérez, 2000; Alaminos-Fernández, 2018, 2019, 2020, 2021 y Guerrero, 2012) música popular (Fouce 2008; Fouce, y Val, 2017; Alabarces, 2008; Morillo-Castrillón, 2016 y Alaminos-Fernández, 2015, 2019, 2020) música y política, (García-Peinazo, 2012, 2016, 2017, 2019 y Alonso-González y Ogas-Jofre, 2019 y Alaminos-Fernández, 2019, 2020, 2021) identidad y música, (Fouce 2004; Gallero, 1991; Ríos, 1999; del Val Ripollés, 2011; Labrador Méndez y Monasterio Baldor 2006 y Mora y Viñuela 2013)

Música y transición, (López-Cano y Opazo, 2014; Cano, 2010 Alonso-González 2010 y Alaminos-Fernández, 2019, 2020, 2021) música digital.(Barrio, 2003; Radigales y Prieto, 2006;González, 2010; Mora, 2014; Alaminos-Fernández, 2015, 2020, 2021 y García y Rodrigo, 2010) música y contenido audiovisual, (Moreno, 2003; Alaminos-Fernández, 2014, 2016, 2019, 2020; Flores-Gutiérrez, E., y Díaz, J. L. 2009; Albornoz, 2009; Díaz, 2010; Tizón-Díaz, 2018; Peña-Peña, 2019 y de Reizábal, 2019;) música y emociones, (Santacreu, 2002; Martínez, 2004; Sánchez-Olmos, ,2009, 2018; Ruiz, 2013; Alaminos-Fernández, 2014; Rodríguez, 2015; Romero, de Espinosa y Rodríguez, 2019; Cabedo-Mas, Arriaga-Sanz y Moliner-Miravet, 2020; y Fernandez-Rof y Gheorghe, 2020) música y publicidad, (Rojas, 2008; Castro-Pérez y Morales-Ramírez,. 2013; Sánchez-Olmos y Viñuela Suárez, 2019; Terré y Zampa, 2020 y Fernández-Cortés, 2020) música y videojuegos, y (Tourinán-López y Longueira-Matos, S. 2010; Villodre y del Mar, 2012; Joseph Nethsinghe y Cabedo-Mas, 2018 y Cabedo-Mas, Nethsinghe, y Forrest, 2017) música y educación..

2. El estado de la cuestión en el estudio de la música y la vida cotidiana

De acuerdo con el plan de trabajo expuesto anteriormente, se presenta el estado actual de las propuestas teóricas e investigación en los aspectos nucleares de esta tesis

La música no ha tenido siempre la misma presencia en la vida cotidiana. Mientras que la música exigió la presencia de los intérpretes su presencia social se encontraba localizada de forma espacial y temporal. No cabía la posibilidad de que existiese música sin intérpretes, de forma que los individuos debían ir a donde se interpretaba la música (celebraciones, espacios lúdicos, etc.) La música era un evento especial y específico, localizado y puntual. Hoy en día, sin embargo, desde que las tecnologías de reproducción musical permiten la música sin intérpretes, la música está en todo momento y en todos los tiempos. Incluso más allá de los deseos de los individuos, en la medida que la música ambiente se encuentra presente en medios de transporte, restaurantes, centros comerciales, etc. La música dejó de ser una ocasión social para ser parte de la trama misma de la sociedad, de las interacciones personales e incluso de las definiciones identitarias. Esto es debido a que la relación entre música y sociedad ha experimentado una evolución muy significativa, especialmente asociada a los desarrollos tecnológicos. A grandes rasgos, tal y como se ha comentado, es posible destacar dos grandes etapas diferenciadas por la accesibilidad y reproductibilidad de la música.

Los desarrollos tecnológicos que experimentaron las sociedades durante y tras el proceso de industrialización han sido determinantes para configurar las relaciones entre la música y la sociedad. La deslocalización e individualización de la audición las canciones han tenido unas implicaciones evidentes en la manera de crear y consumir la música y con ello en el paisaje social. Así, la existencia misma de las subculturas o tribus urbanas se articula y expresa con frecuencia mediante la música. La presencia de la música en la sociedad se ha intensificado de una forma cada vez mayor conforme avanzaban los procesos de industrialización, urbanización y desarrollo tecnológico. El desarrollo tecnológico permite la ocupación y creación de ambientes musicales en los nuevos espacios que creaba la concentración urbana y el crecimiento de las ciudades.

En ese sentido, la música actúa como consecuencia del cambio y al mismo tiempo, como facilitador de esos mismos cambios y transformaciones que modificarían de forma sustantiva la vida cotidiana de los individuos. La tecnología permitió la expansión y penetración de la música en múltiples espacios sociales, y viceversa, la música permite a la tecnología incorporarse a la vida cotidiana transformándola. Un ejemplo de este fenómeno de retroalimentación se aprecia en que la música y el ascensor fueron originariamente un par indisoluble, lo que adquiere un significado especial si consideramos que sin ascensores los rascacielos hubiesen sido impensables. Los ascensores son espacios que implican un riesgo evidente. El uso de ascensores es, en la práctica, una situación de riesgo tecnológico, insertada y "normalizada" en la vida cotidiana. Implica un riesgo el estar en una caja cerrada "colgado" del vacío mediante un cable, pero también psicológica. Los ascensores implican la ruptura de los espacios personales. La proxémica establece que existen unas distancias entre personas, culturalmente establecidas. En general se consideran cuatro distancias: la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social-consultiva y la distancia pública. A una distancia íntima (45 centímetros), el contacto físico es posible, se puede oler o sentir su calor, ruidos o sonidos que emite. La más frecuente en contactos interpersonales es la distancia personal (entre 45 centímetros y 120 centímetros), llamada también esfera o burbuja protectora, y a una distancia que permite hablar de forma discreta. Los ascensores, desde el enfoque proxémico, son un espacio tremendamente violento. Se entra en el espacio íntimo de los demás y el de ellos en el tuyo propio. Así, aun cuando la actitud habitual es por lo general de indiferencia, late una violencia importante consecuencia de la invasión de los espacios íntimos. El uso de música ambiental en los

ascensores estaba orientado a distraer la atención de los usuarios para atenuar la violencia psicológica y el miedo físico que experimentaban. En la práctica, el empleo de la música ambiental en los ascensores cumplía una función semejante a la que posteriormente tuvo su uso en los aviones en los momentos de despegue y aterrizaje.

En términos más amplios, pero sin embargo en la misma lógica que los ascensores o los aviones, Marc Augé (2015) identifica como “*no-lugares*” aquellos espacios que podríamos denominar *espacios de uso de espera*. En definitiva, para Augé todo espacio dedicado a una función de espera o transporte son “*no-lugares*”. Con ello, identificaba el incremento de las situaciones de espera (en el uso del tiempo) y de los “no-lugares” (uso del lugar) durante el siglo XX en las sociedades occidentales desarrolladas. La aportación original de Augé es su consideración como indicadores de una época histórica determinada que él denomina “sobremodernidad”.

En cierto modo, los “no-lugares” se expanden y crecen al ritmo del cambio social durante finales del siglo XIX, XX y principios del XXI, hasta llegar a ser un rasgo característico de una época. Ese proceso de “no lugarización” se asocia al desarrollo de un tipo de música: la música ambiente. La música ambiental forma parte de la lógica que intenta humanizar (dar un significado emocional) a un entorno urbano cada vez más amplio donde la vida está en tránsito y espera. La música ambiental en los “no-lugares” es música para momentos donde el tiempo no se consume realizando una actividad, sino que la actividad es consumir el tiempo esperando algo (Alaminos Fernández, 2016).

En ese sentido, DeNora, defiende la tesis de que la música forja una relación entre “the polis, the citizen and the configuration of consciousness. Music is much more than a decorative art... It is a powerful medium of social order” (DeNora 2000, 163). Para ilustrar su poder, se refiere a como la música ambiental (Muzak) puede ser utilizada para crear y controlar un “environment and the behaviour that takes place within it”. Para DeNora, la música tiene la potencialidad de ser una herramienta de control y opresión (recordemos que la música se utiliza como herramienta de tortura psicológica, para forzar a comer más rápido o promover compras compulsivas) pero también puede actuar constituyendo identidades y articulando emociones que empodere a la gente. En definitiva, la música ambiente permite crear “esferas sonoras colectivas” donde los individuos experimentan estímulos sonoros similares.

La canción popular es, por lo tanto, una herramienta para caracterizar y documentar una época, siempre desde el punto de vista crítico y considerando los rasgos de la sociedad que la escucha. En ese sentido, Vázquez-Montalbán afirma que “Entiendo por canción testimonial la que puede ser utilizada como referencia de los contenidos de una época, bien porque sea intencionalmente una descripción de algo identificable con la época (objetos y temas = el gasógeno y la vivienda), bien porque inconscientemente nos informe sobre un tono o un temple comunitario, o bien porque sea la expresión misma del escapismo frente a la realidad (Tengo una vaca lechera = símbolo de abundancia en época de racionamiento y estraperlo)”. (Vázquez-Montalbán 1972, 11). Para este autor, dicho potencial testimonial se hace explícito mediante el análisis crítico y dialéctico de la relación autor-hecho cultural-público.

Es la fase de inicio de un proceso que, gracias a la tecnología del momento, permitió construir ambientes musicales compartidos para los “no-lugares”, y que volvería a cambiar décadas más tarde gracias a las innovaciones tecnológicas. La música actual es consecuencia del desarrollo de las tecnologías de la comunicación: sin sus innovaciones no hubiesen existido, en su origen, el Telarmonio, el Telarmin y finalmente el hilo musical.

Tabla 1. Música y evolución tecnológica

Medio de reproducción	Uso más frecuente
Fonógrafo	1870 a 1880
Radiocomunicación	1886 a Actualidad
Gramófono	1890 a 1950
Telarmonio	1897 a 1916
Muzak	1920-1950
Televisión	1925 a Actualidad
Casete	1962 a Actualidad
Walkman	1979 a Actualidad
Discman	1984 a Actualidad
Reproductor de audio digital (mp3)	1998 a Actualidad
Inicios de la música en streaming	1995 a Actualidad
Servicio de distribución musical online	2000 a Actualidad
Música en streaming	2006 a Actualidad

Fuente: elaboración propia a partir de información de Wikipedia. Consulta efectuada el 10 de marzo de 2020.

El Telarmonio fue el primer instrumento enteramente electrónico y polifónico, que además retransmitía su música a diferentes establecimientos y hogares de la ciudad a través de la línea telefónica. La música automática es una música con propiedades

especiales, al desvincularse la ejecución musical humana “in situ” y que permite su audición de forma simultánea en sitios muy diversos. Contiene la potencialidad, explotada en décadas posteriores con la música electrónica, de una uniformización que permite combinar las ventajas de la música conocida con su uso en segundo plano. Con la música ambiental, la música de masas experimenta una transformación que la convierte en música producida en masa (Alaminos Fernández, 2016).

Un ejemplo claro de esto es las adaptaciones de canciones versionadas en piano bar electrónico, óptimas para transmitir hilo musical. El Telarmonio sería sustituido rápidamente por la radiodifusión y el hilo musical. En ese sentido, Satie y su propuesta de música de “amueblamiento” (música ambiente para acompañar y no para escuchar) realizaba una nueva lectura de la música y sus funciones sociales que se anticipa al apogeo de los medios de comunicación de masas. Hoy en día, el mundo social está musicalizado en su cotidianidad: en los automóviles, los lugares públicos, los centros comerciales, en los domicilios.

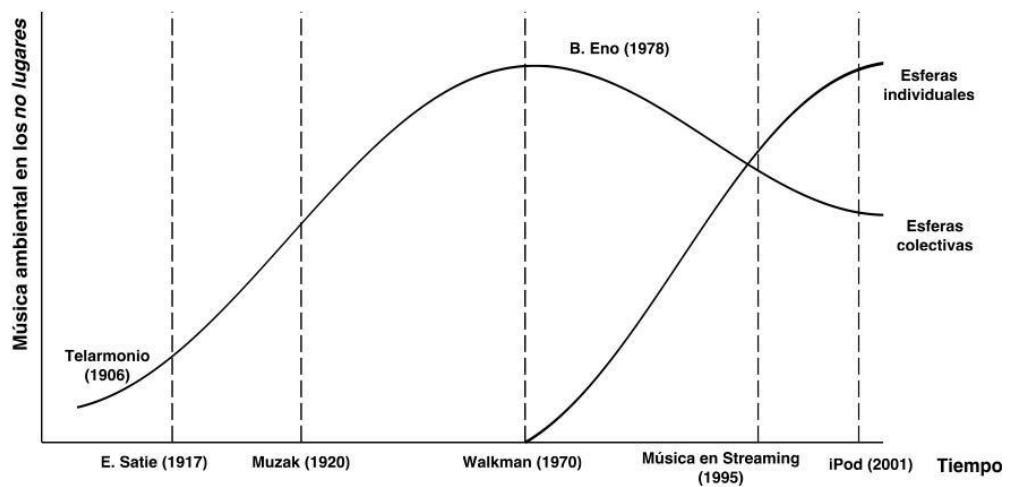
La música progresivamente va ocupando “no-lugares” y lugares durante todo el siglo XX. Una música que explora sus potencialidades, vinculada a las tecnologías y el desarrollo urbano. Así, como hemos comentado, es utilizada en los ascensores de los grandes rascacielos y en los aviones para tranquilizar a quienes lo utilizaban, en los anuncios para motivar compras, en los cinematógrafos para ocultar el ruido de las maquinarias, etc. Con posterioridad, el desarrollo de la protección de los derechos de autor junto a la reproducción musical en dispositivos personales como son los teléfonos móviles restringió su uso generalizado. En sí misma, según Alaminos-Fernández (2016), la música ambiental adquiere su propio significado por existir. Un “no-lugar” (hall de un hotel, por ejemplo) en los años 50 era más moderno por el hecho de tener música ambiente. La presencia de la música en estos “no-lugares” denotaba innovación y la música en todas partes era una novedad en sí misma. El medio de transmisión y su uso en los “no-lugares” transmitía simultáneamente la idea de moderno, en los términos de McLuhan, donde el medio es también el mensaje. Ese valor social de la música ambiente permitía que entre sus propiedades se encontrara el ser expresión de modernidad. Este hecho se enfatizará por el empleo de nuevos procedimientos musicales, como es la música electrónica.

Al igual que la tecnología permitió la creación de burbujas ambientales colectivas, también facilitó las herramientas para personalizarla. Sucedió con la aparición del Walkman y la portabilidad de las fuentes musicales. La llegada del Walkman a la vida cotidiana ayudó a que cada uno eligiera su música ambiental. Por ello podemos diferenciar entre dos tipos de atmósferas o burbujas: las burbujas colectivas y las burbujas individuales. Gracias a la evolución tecnológica la elección personal de qué música escuchamos en cada momento es una realidad. Ahora cuando se está en una sala de espera, un autobús, un centro comercial, estudiando o trabajando, en casa o descansando, es posible elegir qué música queremos escuchar y de esa manera elegir nuestro ambiente emocional.

Por ello las burbujas colectivas, progresivamente han sido sustituidas por la posibilidad de establecer burbujas ambientales individuales. Y esas nuevas fuentes de sonido portables, nuevamente, asociaron la idea de modernidad. Tras el Walkman llegó el iPod, y finalmente el mismo móvil adquiere las funcionalidades de ser un instrumento reproductor de música.

La música se atomiza, y los ambientes musicales se convierten en objeto del *prosumidor*. Ya no se es el consumidor de música ambiental, sin control sobre el entorno musical de su vida cotidiana. Ahora, en esta etapa, los individuos tienen la capacidad de construir su ambiente musical, personalizado y acorde con su estado de ánimo en ese momento. La música elegida puede ser absolutamente personal o incluso elegir por catálogo la música ambiental dado que las plataformas de música en *streaming* sugieren listas de reproducción por estados de ánimo, o incluso por tipos de acciones concretas, como “para salir de fiesta”, “desayuno”, “por fin es viernes”.

Figura 2. La cotidianización de la música y el cambio tecnológico



Fuente: Elaboración propia.

Una de las consecuencias es la profundización del aislamiento social. En las ocasiones en las que el individuo escucha su propia música por sus auriculares, estaría utilizando las oportunidades que ofrecen los “no-lugares” virtuales para crear “burbujas individuales”. En definitiva, el individuo encuentra la soledad en las situaciones de tránsito y espera refugiándose en un “no-lugar” virtual personal, que profundiza ese vacío relacional que albergan los “no-lugares” colectivos.

Y nuevamente, la individualización de los ambientes musicales mediante estas nuevas tecnologías (esferas individuales) ha devuelto una inhumanidad diferente, y sin duda más profunda a los “no-lugares”. Es imposible, cuando una persona emplea los auriculares, saber dónde o en qué estado de ánimo se encuentra. Nuevamente, la ruptura de la relación social se hace presente. La tecnología ha dado el círculo completo. Primero intentando humanizar los “no-lugares”, al precio de compartir el ambiente musical. Finalmente, concediendo libertad, pero también una absoluta soledad. Las nuevas tecnologías permiten consumir información mientras consumes tiempo de espera, y la música ambiental se transforma en una elección individual, ofreciendo un ejemplo más del proceso individualizador que caracteriza las actuales sociedades. Para Beck (2003) la idea de individualización de la sociedad forma parte de los procesos de modernización reflexiva. Una modernización caracterizada por el debilitamiento del conjunto de certezas que ofrecía la sociedad industrial y, como consecuencia de ello, el surgimiento y

fortalecimiento de una compulsión para tratar de encontrar nuevas certezas. Certezas o verdades en las que creer, útiles para uno mismo, pero también para promover entre quienes carecen de ellas.

En la actualidad las políticas neoliberales combinadas con la globalización y la internacionalización financiera, apoyadas por el incremento y desarrollo de nuevas tecnologías está produciendo nuevas formas de cultura. El neoliberalismo enfatiza una forma de hiper individualismo a partir de ideologías basadas en la elección del consumidor potenciando y fomentando lo que ha venido a ser llamado como el “cuidado del yo”, lo que incluye el uso de la música de Mozart para mejorar la capacidad cognitiva de los hijos o escuchar música New Age para relajarse durante las clases de yoga. El empleo de la música, al igual que otros productos de consumo, se ha convertido en un medio muy potente para dar aportar rasgos a los “papeles” sociales, en la sociedad del consumo.

Esta investigación se concentra en la música popular. Esta música presenta propiedades particulares. Tal y como proponía Adorno uno de los rasgos fundamentales que diferencia la música culta y la música comercial es la capacidad que tienen los individuos, las audiencias para comprender y disfrutar de ella (Adorno, 1941). Así, mientras que la música considerada como arte solo es apreciada después de un esfuerzo de aprendizaje gracias al cual se pueden disfrutar todas las sutilezas que contiene, la música comercial sigue unas pautas de composición ya programadas y cuya producción sigue unas reglas conocidas orientadas a conseguir una respuesta rápida, fácil y accesible para la mayoría de los consumidores o audiencias.

“The composition hears for the listener (.../...) Not only does it not require effort to follow its concrete stream; it actually gives him models under which anything concrete still remaining may be subsumed. The schematic build up dictates the way in which he must listen while, at the same time, it makes any effort in listening unnecessary. Popular music is "pre-digested" in a way strongly resembling the fad of "digests" of printed material” (Adorno 1941, 306).

La música popular no exige una formación previa para ser apreciada. Es accesible para todos y sus formatos y producción siguen patrones equivalentes a los propios de los objetos de consumo. El trabajo de Adorno sobre la relación entre música y vida cotidiana también encuentra continuidad con Jacques Attali (*Noise: the political economy of Music*, 1985). Este autor desde su concepción funcionalista plantea que la música puede ser profética en el sentido de anticipar el futuro. Asume que en la medida que la sociedad es

una realidad total, allí donde se produce una alteración debe tener consecuencias el conjunto. Desde este punto de vista, propone que la música en tanto que parte de la superestructura puede llegar a proceder o incluso anticipar los desarrollos que se produce en la base (infraestructura) así como en otras dimensiones de la cultura.

Esa función de anticipación ha sido poco estudiada y permanece en el ámbito de las hipótesis. Lo que sí parece evidente es la función de conservación y reproducción de la ideología dominante que ejerció la música en el pasado y mantiene en la actualidad. Evidentemente esto no significa que la música no pueda producir y expresar valores que rompen con lo convencional. Así, determinadas corrientes musicales (como fue el “rock and roll” o el punk), si bien participan del espíritu comercial del capitalismo, también se asocian a procesos disruptivos de los consensos morales, trasgrediendo lo establecido. Este potencial además se ve incrementado por la internacionalización de la música y la facilidad tecnológica para su reproducción. Como Garofalo propone para el caso de la cultura popular en general y la música en particular, esta es

“one arena where ideological struggle - the struggle over the power to define - takes place. While there is no question that in this arena the forces arrayed in support of the existing hegemony are formidable, there are also numerous instances where mass culture - and in particular popular music - issues serious challenges to hegemonic power (Garofalo 1992, 2).

En ese sentido, Middleton (1990), afirma que la recepción de los productos culturales por parte de las audiencias no necesariamente implica la inclusión automática en un esquema previo capitalista, sino que la interpretación de los productos musicales esta mediada por otros sistemas de valores, tradiciones o instituciones que trascienden dicho marco de lectura: "represent a direct appropriation of the consumer into a pre-given framework but is mediated by other, varied interpretative assumptions associated with other social institutions and values" (Middleton 1990, 60).

No obstante, resulta evidente que las capacidades de interpretación de las audiencias se encuentran enmarcadas por los procesos de producción musical. En el proceso de creación y producción la industria musical impone claramente unas estructuras de significado particulares para cada género y sonidos que sirve a su vez para enmarcar los usos que las audiencias pueden dar a la música popular. En ese sentido Frith (1987) plantea

"we are not free to read anything we want into a song ... music is obviously rule-bound. We hear things as music because their sounds obey a particular, familiar logic, and for most pop fans (who are technically, non-musical) this logic is out of our control" (Frith 1987, 139).

No obstante, las teorías existentes como las generadas por Adorno y otros teóricos de la cultura de masas presentan una capacidad de explicativa limitada cuando se trata de considerar el impacto de la música popular. Tal y como sintetiza Frith (1983, p.57) el problema permanente para los teóricos es determinar la naturaleza de la relación que existe entre la música popular en tanto que producto de consumo de masas y su papel en tanto que recurso cultural para los individuos. Marcus (1977) destaca dicha interpenetración entre los valores individuales y los culturales,

"We fight our way through the massed and levelled collective taste of the Top 40, just looking for a little something we can call our own. But when we find it and jam the radio to hear it again it isn't just ours - it is a link to thousands of others who are sharing it with us. As a matter of a single song this might mean very little; culture, as a way of life, you can't beat it (Marcus 1977, 115).

Ciertamente mucha de la música que existe actualmente no sería posible en la medida que la mayor parte de la música que se escucha se produce desde la industria musical, en tanto que un producto de consumo para ser distribuido y consumido como tal. En el estudio de la música, el capitalismo le da forma tanto a la producción como al consumo, la distribución, y al papel que la música juega en la vida cotidiana de los individuos. En cualquier caso, aunque el capitalismo globalizado va difundiendo sus procedimientos y modos por todo el mundo generando una organización y estandarización, es evidente que se conservan las diversidades propias de los contextos locales tanto en las sociedades occidentales como en otras culturas. En ese sentido, Taylor (2016) concibe la música como "sistema simbólico" afirmando que el neoliberalismo no es solamente un sistema económico, sino que también define un sistema cultural e ideológico. No es por lo tanto que el capitalismo o su expresión neoliberal tenga algún efecto cultural sino más bien que el capitalismo es cultural en el sentido que le da forma a la cultura y es conformado desde la cultura de tal forma que no considera una relación unidireccional. Considerar la música como un sistema simbólico, que comparte rasgos globalizados al mismo tiempo que conserva sistemas de valores locales, es uno de los elementos significativos en el enfoque analítico de esta investigación.

Cumple la canción popular una función de memoria de sistemas de valores y de transmisión intergeneracional. La función pragmática de la música desplaza la cuestión

desde ¿Qué emociones expresa la canción? a la pregunta ¿Qué emociones o estado de ánimo le provoca esta canción? En ese nuevo enfoque, el interés de otras disciplinas se acrecienta notablemente. Así, motivar al consumo, influir los estados de ánimo de los compradores o atribuir cualidades emocionales a los productos envolviéndolos en una presentación musical, se convierten en objetivos comerciales que moviliza recursos de investigación y atrae el interés de disciplinas afines como el márketing, la comunicación publicitaria, etc.

Como ya hemos indicado, el estudio de las músicas y las emociones se indaga desde múltiples disciplinas, y si bien en la actualidad el objetivo principal para la mayoría de ellas es explicar el por qué la música tiene efectos emocionales, las limitaciones disciplinares hacen que muchas investigaciones busquen explicaciones prescindiendo de los contextos de escucha o de los antecedentes personales de los individuos (Eerola y Vuoskoski, 2013).

Como veremos, es una situación paradójica, en la que los diseños experimentales o enfoques disciplinares (desde la psicología, por ejemplo) basados sobre las reacciones de los individuos (sean escáneres cerebrales, autoinformes, mediciones fisiológicas, etc.) siempre indican las limitaciones que para las conclusiones produce la ausencia de contexto social y sus condicionamientos sobre la reacción emocional. Es evidente que ciencias sociales como la sociología, la comunicación, la antropología y otras aportaran una visión más completa de la relación entre músicas y emoción. Si bien se ha mostrado empíricamente una asociación significativa entre las músicas que se escuchan y los estados de ánimo que provocan en los individuos, queda pendiente explicación la interacción que se produce entre los diferentes tipos de individuos, estados emocionales y géneros musicales.

En relación con la música, cabe destacar que las emociones se encuentran contenidas en la expresión musical (función expresiva), pero también producen una reacción en los individuos cuando se exponen a ella. En esa doble dimensión los enfoques psicológicos, sociológicos o comunicacionales han adquirido en los últimos tiempos una mayor relevancia (North y Hargreaves 2003). Debe considerarse que el estudio de las emociones y la música refiere tanto al ámbito de lo individual como a los contextos sociales en los que se produce la escucha, por lo que es muy difícil establecer o deslindar de forma analítica una atribución disciplinar específica.

La necesidad de estudiar los efectos de la música en un contexto social ha sido destacada por autores como Shilling (1999, 2002) quienes afirman, desde un campo más amplio referido a la sociología de las emociones, que lo social y emocional debe de considerarse siempre en tándem, y que cualquier consideración referida a la conexión entre las estructuras sociales y los agentes socializadores exige el considerar las emociones que se encuentran implicadas. En ese sentido, los estados emocionales son tan significativos como puedan llegar a serlo los conceptos de posición social o estatus. En definitiva la propuesta de Schilling es que las emociones que experimentan los individuos en cada momento influyen de forma decisiva en el modo en que interaccionan con los demás individuos, así como en el autocontrol en un contexto social.

DeNora (2000, 2003) ha investigado cómo los individuos (no solamente los adolescentes) utilizan la música en tanto que herramienta de control emocional. En uno de sus estudios empleando entrevistas semiestructuradas a mujeres con diferentes edades y clases sociales, muestra como algunas participantes afirmaban que la música les permitía “deleitarse en la tristeza”, mientras que otras describían la música como “un respiro para su ira”. Para DeNora (2000) la música es una herramienta que permite a los individuos producir un alivio emocional

“To play music as a virtual means of expressing or constructing emotion is also to define the temporal and qualitative structure of that emotion, to play it out in real time and then move on. In this sense music is both an instigator and a container of feeling - anger, sorrow and so forth. (DeNora 2000, 58)

En ese sentido, esta autora plantea la función de la música como herramienta de control estético la vida cotidiana (DeNora, 2003). Según esta propuesta, las personas saben que tipos de música están relacionados con estados emocionales, ya sea en el sentido de expresar las emociones o con la finalidad de alterarlas. En sus investigaciones mostraba que las participantes operaban con la música, de tal forma que eran capaces de identificar sus necesidades emocionales y emplear las músicas adecuadas para gestionar dichas emociones. Desde este enfoque, el empleo de la música para la gestión de las emociones funciona continuamente en la vida cotidiana. Este hecho escapa a los diseños del laboratorio donde la vinculación de la música con la vida cotidiana no tiene una fácil cabida.

La investigación de Juslin y Laukka (2004) confirma dichos usos, en la medida que los participantes en su investigación empleaban la música para cambiar su estado de

ánimo, para reforzarlo, para desahogar emociones o recordar memorias con fuerte carga emocional. De hecho, la principal razón que los entrevistados aportaron para escuchar música fueron expresar, liberar e influir sobre las emociones.

En ese sentido, un concepto muy próximo a los efectos de la música sobre las emociones, tanto en el sentido de expresarlas como de producirlas es el de catarsis. Este es un concepto con una definición operativa poco definida, aun cuando encuentra aplicación en la psicología o la sociológica. La música ejercería una función y efecto catártico en los oyentes. En términos de la psicología, la catarsis se asocia a los procesos para liberar emociones negativas. En este caso la catarsis se asociaría al reconocimiento de los efectos emocionales y fisiológicos que provoca la música y con ello su capacidad para utilizarla.

En el caso concreto de la audición en conciertos (colectivos), para Scheff (2007), las emociones que se muestran en el escenario se transmiten al público. Gracias a la menor distancia física y simbólica que existe entre el compositor/interprete y la audiencia se facilita la catarsis en el público. Esta noción es ampliable a los posibles efectos catárticos (en tanto que conexión emocional) que puede producir la música (ya sea por las letras por sí mismas, o por las situaciones, personas o recuerdos que contengan). En ese sentido, la carga emocional de las canciones es relativa el individuo y sus experiencias con ella. No todas las canciones significan, ni tampoco tienen el mismo significado emocional para todo el mundo.

Además de los efectos de la música en los individuos, un enfoque muy significativo es el estudio de la audición grupal. La audición en grupo de la música produce efectos en múltiples dimensiones. El consumo grupal de música produce una situación especial en términos emocionales. En los enfoques psicológicos del estudio de la música y las emociones existe un amplio debate con respecto de hasta qué punto los conciertos musicales y otros eventos colectivos influyen emocionalmente en los individuos. Juslin y Laukka (2004), en un estudio efectuado mediante encuestas concluyeron que la inducción de emociones, es decir generar una reacción emocional a la música que se escucha, es infrecuente cuándo la audición se produce en un contexto colectivo, mientras que es más fácil encontrar ese efecto emocional en situaciones de audición musical privada. En todo caso, considerando qué tipo de emociones suelen estar presentes en los eventos colectivos, y partiendo de diferentes estudios empíricos, Juslin y Laukka (2004)

concluyeron que las emociones más presentes en la música son la felicidad, la tristeza, la rabia, el miedo y la ternura. A dicha lista añadieron los resultados de su propio estudio en el que concluyeron que las emociones que se experimentaban más frecuentemente eran felicidad, relajación y calma.

Un elemento sustancial es el hecho de que las canciones populares mantienen un paralelismo con la realidad, y en particular con la vida cotidiana, ya sea como vivencia o como deseo de vivencia. Ese sentido Cook y Dibben (2001) plantea el sentido mimético de la música en la medida en que esta llega a ser una imitación o una reflexión sobre lo que existe en la realidad social. Desde el punto de vista de las emociones inducidas, estos autores sugieren que las audiencias pueden llegar a experimentar las emociones que se muestran en las canciones de tal forma que las canciones de amor transmiten sentimientos de amor o que escucha, canciones que contenga ansiedad transmiten ansiedad, canciones que transmiten tristeza produce tristeza y así sucesivamente. No obstante, todo esto debe enmarcarse necesariamente en la lectura personal que efectúa cada individuo.

Una de las preguntas más significativas plantea si las propiedades emocionales de la música proceden de un aprendizaje cultural (Cazden, 1980; Lundin, 1947), de las propiedades psicoacústicas del sonido (Helmholtz, Rameau; Terhardt, 1974) o de una combinación de ambos factores (Cook y Fujisawa, 2006; Crowder, 1984; Juslin y Scherer, 2005). Esta posición según la cual ambos factores (psicoacústica y aprendizaje cultural) viene resumida por Crowder (1984) al debatir sobre la valencia positiva del modo mayor en la cultura musical occidental:

“something about the properties of musical sounds, perhaps something related to the partials, could have first tipped the affective scales in favor of the major triad, perhaps well back in the history of Western musical practices when the harmonic vocabulary was quite restricted. Then, subsequently, the affective connotations established this way might have been perpetuated through sheer brainwashing.” (Crowder 1984, 10)

Esta posición intermedia podría dar cuenta de una cierta gradación en el efecto de los modos musicales. En todo caso, actualmente existe un cierto acuerdo en que la asociación entre notas y emociones (incluso emociones complejas) es consecuencia de la acción de factores culturales, psicoacústicos, teorías musicales, así como de las interacciones que se establecen entre ellos.

3. Los procesos de socialización

El proceso mediante el que los individuos adquieren las competencias, habilidades y conocimientos necesarios para la convivencia social es denominado socialización. En ese proceso, se adquiere la visión emocional del mundo social aprendiendo como percibir, valorar, sentir o considerar a los demás. En la socialización se adquiere mucho más que conocimiento. Implica una educación emocional y sentimental que acompaña al individuo durante toda su vida. Según la edad de los sujetos se produce una diferenciación entre socialización primaria y socialización secundaria. En la práctica empírica no existe un evento específico que sirva de punto de finalización de una etapa y entrada en la otra, ya que esto puede cambiar según la trayectoria vital de la persona, su contexto social o la cultura de referencia en la que se socializa la persona. En forma sintética, en la socialización primaria los agentes sociales de esta etapa son principalmente la familia, la escuela y los medios de comunicación. La denominada socialización secundaria se da durante la última etapa de la adolescencia y como paso a la adultez, y en ella la persona que ya posee habilidades sociales aprenden nuevos recursos en otros ámbitos, asimilando que existen otros contextos y realidades que difieren de lo experimentado durante la socialización primaria. Estos conceptos y su aplicación van a ser tratados en detalle seguidamente.

Los procesos de socialización se producirían, por lo tanto, las etapas de formación del individuo como son la niñez, adolescencia o juventud. Refiere con ello a los mecanismos mediante los que las sociedades intentan reproducirse a sí mismas en el tiempo, incorporando a los nuevos miembros mediante la transmisión de competencias culturales (Elkin y Handel, 1988; Grusec y Hastings, 2007; Maccoby, 2007). Una socialización que implica el conocimiento de los elementos más inmediatos de la vida cotidiana, tanto de su significado funcional en las relaciones sentimentales como de su interpretación emocional. La mayor parte de dichas competencias permanecen inadvertidas para el individuo siendo sin embargo esenciales para la vida social. Los procesos de socialización transmiten elementos muy importantes a los jóvenes en el sentido de contribuir a la constitución de significados compartidos proveyendo de modelos en el ámbito psicosocial.

La noción respecto a que la interacción entre el joven y los agentes de socialización es de carácter bidireccional se extiende a los diferentes contextos ecológicos considerados. Así los individuos influyen y son influenciados modificando los

espacios sociales y las instituciones en los que se desarrolla la vida cotidiana. Ese sentido los individuos son socializados en una cultura y al mismo tiempo poseen la capacidad de modificarla (Berger y Luckman, 1966; Mead, 1934).

Los medios por los que se transmiten los valores y las creencias en las sociedades son muy variados. Además de la familia existen múltiples fuentes de socialización procedentes de los diferentes contextos e instituciones con las que los individuos entran en contacto. Este contacto puede ser directo o indirecto, pero en todo caso implica la recepción de influencias procedentes de organizaciones religiosas, el lugar de trabajo, los espacios de educación, los medios de comunicación de masas, el barrio en que se vive, etcétera. Desde una perspectiva general, se produce una dinámica de interacciones entre los individuos y el medio social en el que desarrollan su vida, en el que intervienen aspectos tanto físicos como psicológicos o socioculturales (Bronfenbrenner, 1979, 1994, 2005; Lerner, 2002; Tudge et al., 2009).

Dada la diversidad de fuentes de socialización, resulta evidente que no cabe plantear la existencia de una única causa en el proceso de socialización. Ni las experiencias en el entorno familiar, o los factores biológicos (como pueden ser los genéticos) pueden dar cuenta por ellos solos de la adquisición de valores y competencias sociales por parte de los individuos. Muy posiblemente será la combinación de factores sociales, elementos biológicos o las influencias de maduración psicológica los que contribuirían conjuntamente a dar forma al desarrollo del adolescente (Corsaro, 1997; Harris, 1998; Kuczynski, 2003; Lerner, 2002; Peterson y Hann, 1999).

3.1. Sistemas de socialización

Una teoría bastante extendida con respecto al proceso de socialización es la teoría ecológica de Bronfenbrenner (2005). Este autor propone un conjunto inclusivo de sistemas que consideran los diferentes espacios de interacción (recepción y codificación de influencias) que se producen en los individuos durante el periodo de socialización. La perspectiva ecológica (Bronfenbrenner 1979; 2005; Bronfenbrenner y Ceci, 1994) se ha aplicado de forma efectiva como modelo para considerar los múltiples contextos de socialización en los que se desarrolla la vida del individuo. Precisamente el interés de este modelo reside en la consideración simultánea e integrada de espacios de socialización. Las aplicaciones actuales de este modelo consideran ecosistemas en cinco niveles, cada uno de ellos de mayor amplitud social que el anterior.

Con la mayor resolución y proximidad está el *microsistema*, definido por las interacciones y relaciones que se producen en el contexto más próximo: familia, grupo de amigos, etc. El *mesosistema* considera la conexión entre los diferentes microsistemas, (la familia, el ámbito escolar, el grupo de amigos). El *exosistema* tiene en cuenta las influencias que pueden proceder de contexto más amplios como pueden ser el barrio que se vive o las comunidades religiosas a las que se pertenece. El *macrosistema* contempla el contexto social más amplio dónde se encuentran tanto la cultura, como instituciones de referencia de la religión, la política, la economía etcétera. Por último, en el nivel más elevado de coordinación de los sistemas de socialización se ubica el *cronosistema*. El *cronosistema* refiere al contexto temporal en el que transcurre el ciclo vital (Bronfenbrenner, 1977,1979, 1994, 2005).

El enfoque ecológico subraya la idea de que todos los contextos sociales se encuentran implicados en el proceso de socialización y transmisión de valores. Esta relación entre sistemas ha sido aplicada por varios autores (Goodnow, 2006). Este es un hecho claramente visible para el caso de la música, donde la transmisión se produce de forma coordinada desde los espacios micro hasta los más amplios definidos por los macrosistemas (cultura, géneros) y los cronosistemas (generaciones).

a) microsistemas

Tal y como se concibe desde la teoría ecológica, la familia es el microsistema más íntimo en el que se desarrolla el ser humano. Define un microsistema que se encuentra al mismo nivel que otras interacciones cara a cara, como son las relaciones de amistad, las actividades lúdicas o los entornos educativos (Bronfenbrenner, 2005). En ese conjunto de microsistemas los valores que se socializan en la familia actúan dando forma a los que proceden de los otros microsistemas relacionales. Las estrategias de socialización que se apliquen desde la unidad familiar pueden alcanzar una mayor o menor influencia sobre los individuos dependiendo de la interrelación entre sistemas (Peterson y Hann, 1999; Peterson y Rollins, 1999); no obstante, algunos autores destacan que la socialización que se produce en el nivel micro es la más fundamental a efectos de transmitir valores, gracias al grado de proximidad de las interacciones (Kuczynski, 2003; Kuczynski y Parkin, 2007; Maccoby, 2007).

La socialización de los jóvenes ha sido percibida durante mucho tiempo como un proceso unidireccional mediante el que los padres y otros miembros de la familia

transmitían competencias y valores. En ese sentido los padres y la familia en conjunto eran los responsables de optimizar el ajuste social de sus hijos (Inkeles, 1968; Parsons y Bales, 1955). Desde esa perspectiva adquirirían una gran relevancia los papeles que adoptaban los padres, así como las estrategias utilizadas para la transmisión de valores. Este enfoque unidireccional pone un énfasis excesivo en el modo como los adolescentes eran guiados para formar parte de la sociedad (Maccoby, 2007). Esta aproximación adquiriría casi un carácter determinista mediante el cual la familia moldeaba el carácter y valores de los jóvenes (Gavazzi, 2011; Kuczynski, 2003; Kuczynski y Parkin, 2007; Peterson, 2005; Peterson y Hann, 1999). Los jóvenes eran definidos como unos agentes pasivos sobre los que imprimir una cultura específica, con sus creencias, actitudes, motivos o comportamientos. (Inkeles, 1968; Parsons y Bales, 1955) Esta percepción unidireccional ha sido puesta en cuestión en la medida que los jóvenes pueden ejercer también una influencia importante sobre su entorno, de tal modo que en la práctica la interacción es en ambos sentidos. (Crosnoe y Cavanagh, 2010; Kuczynski, 2003; Peterson y Hann, 1999). Existe un ejemplo bastante ilustrativo de esta relación bidireccional. Los hijos e hijas acostumbran a escuchar las músicas favoritas de sus padres, pero también lo contrario. Los padres conocen y aprecian nuevas formas musicales precisamente gracias a que sus hijos las escuchan.

Un último elemento significativo para considerar es la forma de la interrelación sentimental y sus efectos para la trasmisión. Así, la relación de los jóvenes con sus padres es claramente asimétrica mientras que las que mantienen con sus amistades tiende a ser simétrica. En definitiva, la presencia de la simetría o asimetría en la relación lo que autores como Dunn (1983) o Furman y Buhrmester (1985) denominan estructura de los roles en el marco de la interacción. En ese sentido en ciertas interrelaciones aparece la figura de autoridad en la transmisión mientras que en otras la estructura relacional es mucho más igualitaria.

En definitiva, la malla de influencias mutuas es posiblemente mucho más densa dentro de las familias de lo que consideran muchos enfoques teóricos en su aplicación práctica (Peterson, 2005; Peterson y Hann, 1999; Grusec y Goodnow, 1994; Peterson, 2005; Peterson y Bush, 2003; Peterson y Hann, 1999; Peterson y Rollins, 1999; Trommsdorff y Kornadt, 2003). El compartir significados culturales y valores generan una situación que podría definirse como dialéctica, en el sentido de que modifica ambas

partes: aquellos a los que tradicionalmente se atribuye el papel activo, así como a los considerados como jóvenes pasivos (Berger y Luckman, 1966; Mead, 1934).

En ese sentido los procesos de socialización contienen en sí mismos el germen del cambio social (Kuczynski, 2003; Kuczynski y Parkin, 2007; Maccoby, 2007; Peterson, 1995). Lo interesante de este punto de vista es que abre el proceso a posibles cambios y modificaciones, evitando la imagen de transmisión determinista.

b) mesosistemas.

En el nivel meso se encuentra un segundo conjunto de microsistemas que interaccionan entre sí, como son el entorno escolar, la relación entre los propios adolescentes o las que se producen en el entorno familiar. Resulta evidente que cada entorno genera por sí mismo una dinámica socializadora, si bien cabe destacar la evidente existencia de una interacción entre las diversas influencias. Esta interacción puede actuar tanto reforzando como contradiciendo los mensajes que se reciben de cada fuente de socialización.

c) exosistemas

En un nivel más amplio se encuentran los exosistemas donde, la socialización procede desde un contexto más generalizado, como puede ser el barrio o la comunidad. Estos espacios de interacción también contribuyen a la dinámica de socialización de los individuos. Así, por ejemplo, dependiendo del entorno de mayor o menor pobreza, actividades criminales o disponibilidad de sustancias ilegales, pueden verse sustancialmente alterados los valores que intenta transmitirse desde el entorno familiar (Leyendecker, Harwood, Comparini, y Yalcinkaya, 2005).

d) macrosistema

Por último, en el nivel macrosistema se localiza un contexto aún más amplio de socialización, referido a cultura. Este nivel se encuentran las instituciones de carácter político, religioso, medios de comunicación, y todas aquellas instituciones que transmiten valores culturales, leyes o costumbres (Bronfenbrenner, 1977, 1979, 1994). La socialización y sus procedimientos específicos deben siempre considerarse dentro de un marco cultural determinado. Es el marco cultural o étnico donde adquiere sentido la socialización. Un error evidente, de existir la influencia cultural, es la aspiración para generalizar como procedimientos y mecanismos estándar de socialización aquellos que

son específicos a una unidad cultural determinada (Berry, Poortinga, Segall, y Dasen, 2002; Hill y Tyson, 2008; Kagitcibasi, 1996; Peterson, Steinmetz, y Wilson, 2005b).

e) cronosistema

Al igual que los procesos de socialización no se producen en el vacío, interviniendo diferentes sistemas de interacción social y espacios de convivencia, la socialización se produce en un tiempo determinado. En el transcurso de la vida de los individuos pueden suceder eventos o generar climas sociales específicos, como expresa, por ejemplo, la noción de generación. Es el caso de la globalización y los procesos tecnológicos que redefinen el marco mental de los individuos. En un mundo globalizado, la velocidad de exposición a contenidos, así como la facilidad de acceso a ellos caracteriza una relación con los demás. Una relación, por ejemplo, mediada por las nuevas tecnologías de la comunicación y que, tal y como analizara McLuhan, da forma, pero también aporta el significado.

Los individuos socializados dentro de una generación se encuentran expuestos a influencias procedentes desde los diferentes sistemas, posiblemente muy diferentes a las influencias que han experimentado los individuos pertenecientes a una generación diferente. En ese sentido, la heterogeneidad y diversidad que se puede introducir en los procesos de socialización, así como los valores que se transmiten, procede en gran parte de los cambios que produce el tiempo, tanto a nivel personal (ciclo vital) como a nivel social (generación).

Estos cinco sistemas actuarían de forma jerárquica, interaccionando entre ellos y conformando todo el proceso de socialización en valores de los individuos. Es evidente que en ocasiones los diferentes niveles actúan reforzando la transmisión de valores, de tal forma que unos valores culturales apoyados en el nivel macro pueden encontrar resonancias en los niveles micro mediante su transmisión a través de los sistemas. En la medida en que exista una sintonía en la aceptabilidad determinados valores, su transmisión se verán reforzados en el proceso de socialización (Bornstein y Sawyer, 2006; Bronfenbrenner, 1979, 2005; Bronfenbrenner y Ceci, 1994). La música es precisamente, uno de los medios de transmisión de valores que adquiere una gran resonancia entre sistemas.

El macrosistema cultural tiene un interés especial, en el caso de la música. Existen múltiples definiciones de cultura. En términos operativos vamos a considerar la definición

por la que, según Trommsdorff y Kornadt (2003) y Rothbaum y Trommsdorff (2007), la cultura consiste en un conjunto de conocimiento, normas, reglas, prácticas, símbolos, lenguaje, actitudes, creencias, valores, hábitos y motivaciones que los miembros de un grupo comparten entre sí. En ese sentido la cultura contiene tanto un sistema de creencias, como los estándares y normas morales que se derivan de dichas creencias y de las que se espera que den forma al comportamiento de los miembros del grupo.

Los componentes simbólicos de la cultura facilitan las bases constituyentes de los roles sociales que los individuos pueden ejercer (Grusec y Davidov, 2007), los significados de las posiciones sociales de los individuos en el orden social, aquellas cualidades y atributos que son valoradas de forma positiva, así como los comportamientos sociales que son evaluados de forma negativa para la convivencia (Peterson et al. 2004; Peterson, Steinmetz y Wilson, 2005).

Una cuestión significativa es que la cultura no puede percibirse como una realidad estática, sino que, por el contrario, en tanto que sistema simbólico compartido, toma forma y se constituye mediante un proceso de interacción entre los individuos (Boesch, 1991; Bruner, 1996) y por lo tanto define un parámetro cambiante en tanto que fuente definidora del orden (Markus y Hamedani, 2007). Aun cuando facilita una cierta continuidad entre generaciones, la cultura no ofrece patrones rígidos de comportamiento como tampoco garantiza una transmisión exacta de estos durante el proceso de socialización. Aun cuando la vida cotidiana muestra patrones y repeticiones, estas no responden a una razón determinística, sino que, por el contrario, está sujeta a fuertes variabilidades de carácter intercultural (Maccoby, 2007), en ocasiones como consecuencia de sucesos históricos que transforman los marcos simbólicos de referencia (Trommsdorff y Kornadt, 2003).

Un ejemplo notable de que los jóvenes no solamente absorben una cultura predefinida, sino que también poseen la capacidad de crear y transformar es precisamente el ámbito musical. La música aparece como vehículo de transmisión tanto antiguos como de nuevas formas y valores, o así como de identidad social. Forma parte de los procesos dinámicos que constituyen aspectos importantes de la cultura, especialmente en un momento histórico donde la música está presente en prácticamente todos los rincones de la vida cotidiana (Alaminos-Fernández, 2014). Según esto, no procede por lo tanto considerar una transmisión exacta de las formas culturales mediante la socialización, sino

que cabe opciones intermedias que deja abierta la puerta a procesos dinámicos de cambio y modificación.

Considerando el nivel macro, la socialización produce una transmisión de significados propios de la cultura en la que vive el individuo, de modo que se comparten determinados significados, codificados y definidos culturalmente (Gonzales, Knight, y Birman, 2004).

Desde una perspectiva psicológica y sociológica, las percepciones dependen del aprendizaje (Gibson, 1969), de forma que las convenciones posiblemente jueguen un papel importante en la percepción de las emociones de diferentes notas musicales. Así mismo, también existe la posibilidad de que determinadas asociaciones emocionales con ciertas notas sean aprendidas a partir de su uso en determinados contextos como pueden ser las películas cinematográficas o programas musicales. En ese sentido, investigadores como Peretz (2010) sugieren que en el estudio de adultos se aprecian evidencias bastante consistentes donde las respuestas emocionales vienen moduladas a partir de la experiencia, produciéndose una influencia afectiva inconsciente. Entre dichas asociaciones consecuencia de experiencias previas se encontraría la distinción entre los modos mayor y menor y las emociones que se aprecia en la música occidental (Haack, 1980). Ese sentido Meyer (1956), destaca que los comportamientos comunicacionales tienden a ser convencionales con la finalidad de alcanzar una comunicación más eficiente. Cabe prever que la comunicación de estados de ánimo y de sentimientos mediante la música tiendan a ser estandarizados. Es decir, que la connotación musical (la emoción que contiene una música) tiende a reforzarse mediante las convenciones y su exposición cultural. Kastner y Crowder (1990) muestran como niños de 3 años asocian caras sonrientes o tristes según el modo mayor o menor de la nota que escuchan. Desarrollando dicha línea de investigación, Bonetti y Costa (2017) concluyen que la asociación entre el modo mayor con la felicidad y el modo menor con la tristeza se refuerza conforme se incrementa la edad del sujeto: desde un 58% a los cuatro años, un 61% con cinco años, el 72% a los seis años y un 92% en personas adultas.

Kastner et al. (1991) consideran que las connotaciones emocionales de las notas musicales se transmiten principalmente mediante socialización. Sin embargo, el aprendizaje no es la única explicación posible sobre la razón por que las notas connotan emociones. Otros autores han sugerido que la armonía vertical puede transmitir emociones más allá de la distinción entre los modos mayor y menor (Cooke, 1959; Meyer,

1956). Cooke (1959) en una aproximación semántica, afirma que las relaciones tonales no afectan exclusivamente a la armonía horizontal, sino que también a sus equivalentes verticales. Así, sugiere que la armonía vertical es capaz de crear un significado emocional icónicamente (Peirce), es decir sugiriendo las emociones de nostalgia mediante imitación. Así, el acorde de séptima mayor connota nostalgia. Para percibir dichas emociones en la música no es precisa una formación específica. Así las teorías cognitivas de Lerdahl (1988) o Krumhansl (1990) proponen que el oyente posee un conocimiento implícito de las jerarquías tonales. Ese sentido es importante recordar que los acordes en séptima mayor se utilizan con frecuencia en la actualidad en la música popular, como es el caso del jazz o el pop, y que sus formas no siempre se sujetan a las convenciones de la música clásica tradicional en Occidente.

Otro concepto importante en el estudio de la relación entre emociones y música es el de “tempo”. La relación entre el tempo, activación y la valencia ha sido investigado en varios estudios. Estos muestran que existe relación entre el tempo y la activación (Gagnon y Peretz, 2003; Peretz, Gagnon y Bouchard, 1998; Gómez y Danuser, 2007; Husain et al., 2002; Kenntner-Mabiala et al., 2007; Nater et al., 2006). Un ejemplo de ello es el estudio de Nater et al., (2006) donde se aprecia la relación entre el tempo y la activación en un experimento con música heavy metal y renacentista; tras la exposición a varios fragmentos musicales de ambos tipos, se midió el ritmo cardíaco, la temperatura de la piel, la actividad electrodérmica, el cortisol en saliva y autoinforme. Las mediciones fisiológicas más elevadas se observaron con la exposición a la música heavy metal, siendo significativamente menor en la música renacentista.

Podría considerarse que la interpretación del tempo de una música sea prácticamente intuitiva, en la medida en que encuentra un fundamento biológico, dado que el tempo se considera como una propiedad de la señal sonora. Es sentido por lo general, un tempo rápido tiende a estar asociado de forma sistemática con una elevada activación emocional (Trehub, Hannon, y Schachner, 2010).

Sin embargo, considerando la diversidad de los sistemas musicales existentes en el mundo, puede por el contrario plantearse que los efectos emocionales del “modo” estén definidos culturalmente. Esto implicaría que, para que se identifiquen las emociones básicas contenidas en la música, los individuos deben previamente aprender la conexión cultural que pueda existir entre el modo y la emoción. Es decir, los individuos deben de aprender la conexión convencional que se establece entre el modo en que se compone una

canción y las emociones de tristeza felicidad que contiene. En resumen, si bien el tempo y el modo son dos rasgos musicales fundamentales en la detección de emociones en la música, el tempo y su carga emocional estaría vinculada con rasgos biológicos, mientras que el modo, (donde la conexión emocional es de carácter convencional), dependería esencialmente de los procesos de socialización del individuo. El definitiva, del contexto cultural. En ese sentido, las evidencias empíricas existentes apuntan a que los individuos son capaces de asignar emociones básicas a la música en edades comprendidas entre los 3 a los 5 años. Para ello, utilizarían como referencia clave de interpretación emocional el tempo.

En cualquier caso, resulta fundamental diferenciar entre estado de ánimo y emoción, tal y como se va a exponer posteriormente. Konecni (2008) señala como la confusión entre ambos conceptos tiene como consecuencia una sobredimensión del peso que tiene la música en la generación de emociones. Así, considera que lo que se definen como emociones (reacciones fisiológicas temporales) que puede llegar a motivar la acción son menos frecuentes que los estados de ánimo. Según este autor, las emociones son más difíciles de producir mediante la música que los estados de ánimo (sentimientos). Otra de las críticas que plantean varios autores (Krumhansl, 1997; Konecni, 2008) tiene que ver con el hecho de que muchos diseños de investigación están planteados de tal modo que permiten a los individuos que participan en el estudio conocer en qué sentido se esperan sus respuestas o, dicho de otro modo, el mismo diseño condiciona y guía las respuestas posibles de los individuos, dado que se les induce a pensar que debe existir una asociación entre una música y una emoción, cuando no necesariamente debe ser así. Con la finalidad de mostrar este sesgo de diseño, se replicaron varios estudios en los que se modificó la introducción respecto a la finalidad que perseguía el estudio. Al suprimir los conceptos clave, la relación entre emociones y música disminuía sensiblemente. Para Konecni la relación entre música y emociones viene mediada por el concepto de “asociación”. Música y emociones estarán vinculadas en la medida que asocien un recuerdo en la vida del individuo. Esto es algo que aparece claramente cuando se explora los contenidos emocionales de las canciones (Alaminos-Fernández, 2018, 2021).

3.2. Las dinámicas del cambio generacional

Vamos a considerar varios conceptos significativos para el estudio de la socialización: generación, cohorte, ciclo vital, maduración y etapas etarias. Al estudiar la

sociedad desde un enfoque dinámico un concepto fundamental es el de generación o reemplazo generacional. El concepto “generación” es polisémico. Su significado más extendido se refiere a la posición de un individuo dentro de la estructura de parentesco y expresa una posición particular dentro de una línea de descendencia, de forma que el reemplazo generacional es una consecuencia biológica inevitable dentro de las familias. En dicha acepción, la generación no posee ningún referente cultural o histórico externo al estar definido dentro de la estructura de parentesco. Coincide esta definición con la tercera acepción según la Real Academia Española de la Lengua, “Sucesión de descendientes en línea recta”. Precisamente por referir a la genealogía, una de las consecuencias es que no establece una unidad coherente. No lo hace necesariamente en términos de edad, dado que la posición generacional refiere al parentesco y no a fechas de nacimiento. Tampoco lo hace, por lo tanto, en términos de una sincronización temporal en los ciclos vitales individuales o las experiencias que se vivan.

Existe, no obstante, la apreciación de una cierta coherencia latente, expresada en términos genéricos. En Grecia se adoptó como duración de una generación la diferencia de edad entre padres e hijos (hombres) estableciéndola en 30 años, cantidad de años que también aparece en San Agustín. En definitiva, la referencia era el periodo de tiempo necesario para alcanzar la madurez en el ciclo vital y tener hijos. Con posterioridad, conservándose dicho concepto, se difumina el consenso sobre la duración temporal de una generación. Es evidente esta movilidad en las edades de referencia, dado que el cambio social introduce parámetros de medición alternativos para la madurez. Se reduce con ello la edad de transición entre generaciones a 18 o 15 años, siguiendo la mayoría de edad u otras marcas de referencia etarias.

En prácticamente en todas las sociedades cada generación, incluso definida desde la estructura de parentesco, experimenta la vida de forma diferente. Según Clausen (1986) cada generación vive situaciones y problemas que son únicos y diferentes de aquellos otros que tuvieron que enfrentar sus padres. La generación de los padres es frecuentemente la responsable de mediar en las influencias que el cambio social puede tener, en sus hijos. Autores como Inkeles (1958) precisamente destaca el papel que las sucesivas generaciones de padres ejercen en facilitar una adaptación al cambio social, a sus descendientes. Mientras que es importante el estudio de la relación entre generaciones, según parentesco tanto en relación con la socialización de los niños (Alwin, 1996) como de la relación intergeneracional a lo largo de toda la vida (Riley y Riley,

1996) este tipo de diferencias es menos útil para el estudio del cambio social. Esencialmente porque la distancia objetiva entre generaciones es variable entre diferentes familias, lo que hace que las distancias generacionales (estructura de parentesco) son realmente arbitrarias (Duncan, 1966; Ryder, 1965). Al considerar la relación entre generaciones desde el punto de vista de la estructura de parentesco se difumina la posible coherencia en tanto que actor social, que si aparece en otros conceptos como cohorte o generación (Mannheim, 1952).

Otra acepción del término “generación” se refiere a las personas que han nacido aproximadamente en la misma fecha y que, por lo tanto, han experimentado sucesos históricos aproximadamente con una misma edad. Corresponde con la quinta acepción propuesta por la Real Academia Española de la Lengua: “Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación”. El concepto de generación pierde sus raíces biológicas e individuales para adoptar un referente estructural e histórico. Una generación se asocia a experiencias vitales desarrolladas en una etapa marcada por acontecimientos históricos, en una fase específica de desarrollo de los individuos. Un ejemplo claro de esto es su empleo en los estudios literarios, donde a los autores se les tiende a agrupar por generaciones.

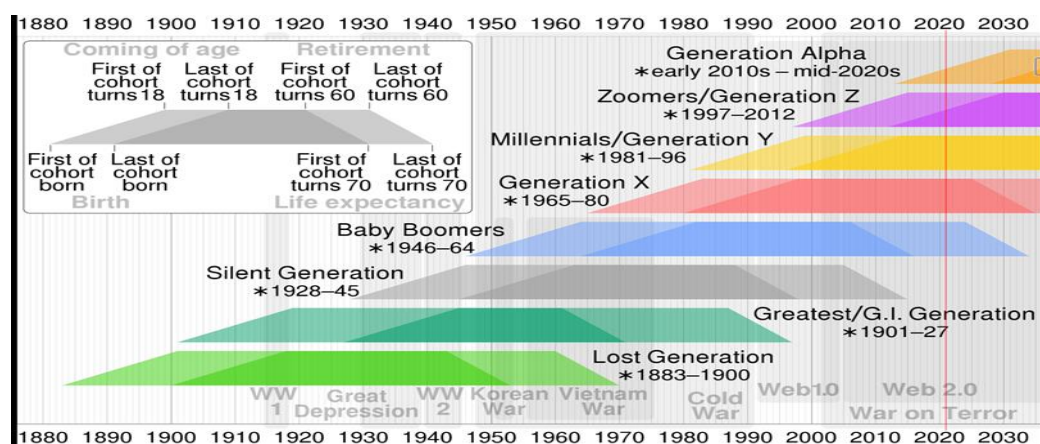
En definitiva, una generación expresaría que los individuos han experimentado acontecimientos muy relevantes en términos sociales, económicos o culturales en etapas similares de sus ciclos vitales. Esta acepción corresponde con el enfoque de Mannheim en la medida en que considera las influencias que reciben un grupo de jóvenes en un momento concreto. El concepto “generación” tal y como lo consideran Mannheim u Ortega y Gasset, requiere “when the focus is on *groups of people who share a distinctive culture and /or a self-conscious identity by virtue of their having experienced the same historical events at roughly the same time in their lives*” (Alwin y Mccammon 1989, 418). El concepto generación, o generacional incluye una homogeneidad tanto externa como interna. Externa respecto a las experiencias vividas, pero también internas al adquirir un significado identitario. Todo ello implica que las generaciones y las diferencias entre ellas (reemplazo generacional) es más una cuestión cualitativa que cuantitativa por lo que, por lo general, encuentran una delimitación temporal borrosa.

Como hemos considerado, el concepto de generación, en la definición de Ortega, refiere a una idea que supera el concepto de cohorte, en el sentido que identifica un

“clima” o situación que es común a un conjunto de individuos. No obstante, resulta evidente que las fechas que enmarcan una generación son siempre relativas y borrosas. Así mismo, dado el anclaje cultural, social y económico que vincula una generación con un periodo histórico, las fechas deberán variar necesariamente según las experiencias vividas en cada país.

Las generaciones, tal y como se ha considerado en páginas anteriores, tiene un anclaje cultural evidente, con una elevada dependencia del contexto social a partir del cual se definen. En ese sentido, existen propuestas que proponen un modelo general, cuya eficacia o validez depende del grado de exposición internacional de las sociedades consideradas. El modelo siguiente es claramente aplicable a sociedades occidentales que experimentaron, por ejemplo, el plan Marshal de recuperación tras la segunda guerra mundial, pero es difícilmente aplicable a sociedades de los países del este, en el área de influencia de la URSS.

Figura 3. Propuesta de generaciones en Estados Unidos de América



Fuente: <https://en.wikipedia.org/wiki/Generation>. Recuperado el 14 de enero de

2021

Algo equivalente puede observarse para el caso de la sociedad española, que tras la guerra civil experimentó una dinámica propia que durante décadas le alejó de las corrientes culturales que recorrían el entorno europeo. Con carácter general, presentando un retardo en los primeros fenómenos. Un ejemplo lo encontramos en el baby boom. Según Pau Miret la generación del baby boom en España comprende a los nacidos entre 1958 y 1975, debido a que es a finales de la década de los 50 cuando los planes de desarrollo fomentan la natalidad. En el resto de la Europa occidental, la recuperación

económica promovida por la influencia de los Estados Unidos de América permitió una explosión demográfica poco después de finalizar la contienda. Será tras la transición y la incorporación a la democracia que la sociedad experimentaría una exposición plena a las dinámicas internacionales, especialmente tecnológicas o culturales, apreciándose una sincronización en los climas culturales. En el ámbito de la música, sin embargo, sus influencias ya se habían experimentado de una forma asíncrona entre las libertades públicas y las generaciones más jóvenes.

Un elemento fundamental para comprender las dinámicas en estas primeras etapas es la realidad económica durante el franquismo. Según García-Delgado,

“La economía española durante el franquismo tiene tres etapas bien diferenciadas. La primera es la etapa de la autarquía (1939-1950), caracterizada por la depresión, la dramática escasez de todo tipo de bienes y la interrupción drástica del proceso de modernización y crecimiento iniciado por el Gobierno de la República. En la segunda etapa (1950-1960) se produce una vacilante liberación y apertura al exterior que genera un incipiente despegue económico, aunque muy alejado del ciclo de expansión que disfruta el resto de Europa debido a las políticas keynesianas. Por último, entre los años 1960 y 1974 la economía española se ve favorecida por el desarrollo económico internacional, gracias al bajo precio de la energía, a la mano de obra barata, y a las divisas que proporcionan emigrantes y turistas” (García-Delgado 1995, 2)

Estas dinámicas de modernización económica (concentración urbana, crecimiento demográfico, terciarización de la economía, llegada masiva de turistas, etc.) se reflejaron en las relaciones de género en la sociedad española. Este fenómeno no es específico de la sociedad española siendo más bien propio de las dinámicas de cambio social, económico y político (Alcañiz, 2003, 2011).

Existe un cierto consenso, con variaciones previsibles en las fechas de referencia, respecto a las generaciones en España, si bien toman como referencia las oportunidades para desarrollar unos estilos de vida u otros. En ese sentido, la tecnología o el consumo adquieren un peso fundamental en estas propuestas generacionales. Algunas de ellas son reflejo de las dinámicas internacionales, si bien llegarían a España con una cierta demora consecuencia del régimen dictatorial existente en España.

La generación silenciosa es la nacida en un periodo de conflicto, que corresponde con los prolegómenos y la guerra civil en España, y la II Guerra Mundial en el contexto internacional. En España fue un periodo duro de represión y carestía, en el que España vivió una política de autarquía. En la década de los 50 se aplicó una liberalización parcial de precios, del comercio y la circulación de mercancías, poniéndose fin al racionamiento de alimentos en 1952. Según García-Delgado (1995) “Así, considerados

en conjunto los quince años que van desde 1935 a 1950, ambos incluidos, se puede hablar de una auténtica depresión”. Existe un cierto consenso sobre la duración del periodo autárquico, estableciendo su finalización aproximada en 1959.

La generación del Baby Boom viene identificada por el rasgo demográfico. Como hemos considerado anteriormente, las generaciones también se caracterizan por el número de sus componentes. Esta generación se caracteriza precisamente por el volumen de nacimientos, ubicando su inicio según Miret 1958 hasta 1968. Sin embargo, a efectos de exposición cultural y con ello de la música, las referencias más precisas se aproximan a las fases económicas. Así, se produciría una interacción entre las dinámicas demográficas y las económicas que son muy significativas a efectos del tema que nos ocupa: la presencia musical y la realidad social.

Esta generación experimenta dos etapas, caracterizada la segunda por la creciente exposición a los temas musicales internacionales en idiomas diferentes al castellano. Ubicamos en ese sentido, las fechas de referencia en el cambio entre 1959 y 1960, un momento de liberalización incipiente de la economía y de apertura, donde las ayudas económicas y técnicas comenzaban a llegar desde Estados Unidos coincidiendo con el fin del aislamiento internacional. Si observamos las listas musicales de 1950, es la primera vez que aparecen canciones internacionales interpretadas en otros idiomas, especialmente en inglés, si bien con una explícita y evidente ambientación musical tradicional al inicio de década, y ya claramente internacionales a fines de ella. Así Mario Lanza “*Lady of Spain*” (1953) con una ambientación española. Doris Day “*Whatever Will Be Will Be (Que será, será)*”, 1956, Elvis Presley “*Hound dog*” (1957), y ya en 1959, con el inicio de la fase de liberalización y apertura internacional aparecen varios temas internacionales anglosajones, italiano: Paul Anka “*Diana*”, Paul Anka “*You are my destiny*”, Domenico Modugno “*Piove (Ciao, ciao bambina)*” Paul Anka “*Lonely boy*”, The Diamonds “*Little Darling*”, The Platters “*Smoke gets in your eyes*”, The platters “*Only you*”. En 1959, el número 1 lo ocupa “*Diana*” y ya aparecen 7 canciones en idiomas diferentes al castellano. El año 1959 identifica un punto de inflexión y discontinuidad en los géneros y los temas más difundidos en España. Ya a partir de los años 60 la presencia de la música internacional en España es generalizada, marcando el cambio de una época.

Desde los 60 hasta 1974 España vive un desarrollo económico importante que modificó los hábitos y costumbres de los españoles. En principio, esta generación baby boom llega hasta 1969, si bien, dado que las fechas nunca son de carácter cerrado, en gran

parte se superpone hasta la crisis del petróleo de 1973. Esta generación vivió el éxodo del campo a la ciudad, empezaron a disfrutar de vacaciones en la costa o se compraron su primer coche.

La generación X es situada entre los años 1969 a1980. Si bien, atendiendo a la interacción entre demografía, economía y política, cabe ubicarla entre 1975 y 1980. Esta generación vendría formada por los hijos de los *baby boomers*, habiendo nacido en los setenta y ochenta. En España también se retrasó respecto al resto del mundo occidental a causa del franquismo y se inició con la progresiva apertura política del país. Está generación vivió el consumismo y la difusión del individualismo, con la imagen del triunfador. En términos tecnológicos, fue la generación que se inició en el uso de ordenadores.

La generación Millennials o generación Y (1981-1997) es la primera coordinada claramente de forma internacional y perteneciente a una cultura globalizada. Los jóvenes están expuestos a la cultura global, con acceso a recursos de todo el mundo, especialmente en el ámbito de los multimedia. Su incorporación al mercado laboral se produce en un contexto de crisis económica profunda, si bien sus estilos de vida difieren en muchos aspectos de generaciones anteriores, en los valores que conceden al medioambiente, la vida sana, etc.

Por último, la generación Z, desde 1998 a la actualidad; al igual que la generación baby boom se define por la demografía y la generación X por los inicios tecnológicos y la generación Y por su internacionalismo global, la generación Z la define la digitalización de sus entornos. Su vida cotidiana está repleta de artilugios digitales que les mantienen conectados tecnológicamente tanto en redes sociales como con las ofertas multimedia. Es una generación que en múltiples aspectos expresa una discontinuidad con épocas anteriores, tanto en sus estilos de vida como en sus entornos vitales.

Tabla 2. Generaciones en España

	1940 - 1958	1959 - 1975	1975 - 1987	1988 - 1997	1998 - 2020	Generación
1940 - 1958	1 - 18	19 - 38	39 - 50	51 - 67	68 - 90	Generación silenciosa
1959 - 1968	-	1 - 19	20 - 31	32 - 48	49 - 71	Baby Boom
1969 - 1980	-	-	1 - 11	12 - 28	29 - 51	Generación X
1981 -1997	-	-	-	1 - 16	17 - 39	Generación Y
1998 ...	-	-	-	-	1 - 23	Generación Z

Fuente: elaboración propia a partir de Vilanova y Ortega (2017)

Son, por lo tanto, los contextos históricos de cada sociedad los que definen tanto los límites (siempre borrosos) entre generaciones, así como los contenidos de referencia (valores, creencias, estilos de vida, etc.) que le dan un perfil diferenciado entre ellas.

En ese sentido, la música popular en España define perfiles generacionales propios durante el siglo XX, estrechamente vinculados con su historia política y sus repercusiones socioeconómicas. Es evidente la mayor homogeneidad en la exposición a contenidos musicales cuando las fuentes de sonido eran únicamente la radio, la aparición de la televisión y la difusión de instrumentos de reproducción como el tocadiscos, el casete, y así, con el incremento de la diversidad asociada a las tecnologías y las nuevas capacidades económicas de la sociedad española.

Si atendemos a los géneros musicales con mayor presencia en los medios como la radio, hay que considerar aquello que se comentó al inicio. Los medios para acceder a la música han experimentado un proceso de diversificación. De una etapa donde la radio era una fuente monopolística de difusión, a la llegada paulatina de reproducción individual (tocadiscos) o de la Televisión. Esta diversidad de fuentes influye positivamente incrementando la libertad individual. No obstante, continúan existiendo los canales de difusión masivos (radio, televisión, listas de reproducción, etc.) que permanecen como un fondo permanente de referencia. Ese incremento de la libertad de decisión de las audiencias, primero de reproducción y después de diversidad de canciones (con internet) nos permite hablar de etapas monofónicas y polifónicas según el control que existía sobre la emisión de música popular.

Como podemos observar, existe una cierta coherencia generacional en el análisis de la vida cotidiana que viven los españoles. Un concepto alternativo al de “generación” es el de cohorte. Este concepto se apoya también sobre la variable edad, si bien construye intervalos de tal forma que introduce cortes más homogéneos en lo que se refiere a las edades de los individuos. Esta aproximación puede producir una confusión conceptual entre el concepto de cohorte y el de generación, en la medida en que vienen definidas operativamente a partir de la variable edad. No obstante, ambos conceptos son muy diferentes. Así, a diferencia del concepto “generación”, la “cohorte” concede a una subpoblación una homogeneidad que procede de compartir la misma edad, sin necesidad de relacionarlos con una experiencia histórica común. Sin embargo, ese carácter de experiencia histórica común imprescindible en el concepto “generación” no lo es para el concepto “cohorte”. Este concepto es operativamente flexible, siendo el investigador o el

propósito de la investigación el que oriente sobre sus límites. Con la finalidad de reducir la confusión entre generación y cohorte algunos autores denominan a las cohortes como “cohortes de nacimiento” para referirse a un contenido próximo al de generación; de tal forma que una cohorte de nacimiento es un grupo que ha experimentado los mismos fenómenos sociales con una edad parecida (Ryder, 1965). Este concepto se extiende a otras dimensiones, como por ejemplo denominando “cohorte de matrimonio” a las personas que se casan en el mismo año.

En definitiva, con carácter general, una cohorte viene definida por una experiencia en común. En ese sentido, cuando se habla de “generaciones” en el sentido de que son individuos que comparten un mismo marco histórico durante su juventud, se está utilizando la fecha de nacimiento como criterio para definir la generación, llegando a ser sinónimo de cohorte. Es posiblemente la mayor fuente de confusión, dado que por lo general se tiende a utilizar el término de cohorte definiéndola por la fecha de nacimiento.

“Defined in this way, knowing a person’s cohort membership may be thought to index the unique historical period in which a group’s common experiences are embedded, but as we shall argue, this does not necessarily make a “cohort” (or a set of cohorts) a “generation” (Ryder 1965, 26).

Los miembros de una cohorte donde la pertenencia se define según la fecha de nacimiento identifican individuos que durante su ciclo vital han experimentado o estado expuestos a las mismas oportunidades y limitaciones que existían en dicho momento. En ese sentido, se dan las condiciones objetivas para que a lo largo de su vida tuviesen experiencias parecidas, durante la infancia, la adolescencia y demás etapas vitales.

Es en ese sentido importante no introducir una confusión entre el sentido estricto del concepto generación y el de cohorte (Ryder, 1965; Kertzer, 1983). El que la cohorte se defina por la fecha de nacimiento no necesariamente implica una generación, en el modo en que la proponían Mannheim (1952) y Ortega y Gasset (1933)¹, donde la idea de

¹ Sin embargo, varios estudios señalan las diferencias que existen por ejemplo en la valoración del dinero según si viviese uno la Gran Depresión (Elder, 1974), o el derecho a voto según se tuviese o no de esa oportunidad (Firebaugh y Chen, 1995). De hecho el mismo tamaño que pueda llegar a tener una cohorte en función al número de individuos que la componen implican efectos con respecto a la oportunidades para tener trabajo o el tipo de familia que se crece es el denominado como efecto “Easterlin effect”: Individuals in large cohorts will be less likely to marry, more likely to put off having children, mothers will be more likely to work outside the

identidad compartida, de pertenencia al colectivo, es esencial. En definitiva, el elemento central diferenciador entre el concepto de generación y cohorte es que la noción de generación implica la idea de un colectivo que comparte una cultura y una identidad diferenciada. Una generación exige una referencia operativa en términos de edad (cohorte), pero una cohorte por sí sola no define una generación. Según White (1991), las cohortes solo pueden considerarse como actores sociales cuando mantienen una coherencia suficiente respecto a eventos históricos. Una coherencia que debe existir tanto para los sujetos pertenecientes a dicha generación como para observadores externos. Son a “joint interpretive construction which insists upon and builds among tangible cohorts in defining a style recognized from outside and from within” (White 1991, 31).

Algunos autores han advertido que la relación que se produce entre el momento histórico que se vive y los individuos no tiene por qué ser unidireccional. Así, “a sociohistorical approach to the life course” that focuses as well on “the way those altered individual experiences aggregated to constitute a new context for others living through these changes” (Modell 1989, 22). Las reacciones que los individuos pertenecientes a una generación o cohorte puedan tener con respecto a los sucesos históricos que vivan pueden condicionar y dar forma a dicha etapa. En otras palabras, al igual que un momento histórico puede condicionar los estilos de vida de los jóvenes, los jóvenes en su reacción a las situaciones que están viviendo pueden generar un nuevo contexto. Una redefinición del mundo en el que viven.

Un ejemplo de esto puede ser la reacción de varias cohortes a la guerra de Vietnam en Estados Unidos. La reacción juvenil dio forma a toda una corriente que caracterizó dicho período en términos generacionales. En base a esto, el momento histórico que caracteriza a una generación puede ser, asimismo el resultado de una reacción colectiva a determinados eventos. El concepto de juventud rebelde, expresándose mediante un género musical (el rock and roll) dio impronta a un periodo. La música puede ayudar a configurar y dar forma a la expresión de los jóvenes respecto a lo que viven. Con ello, modifican y dan un carácter particular a una época. Podría decirse que la diferenciación entre cohortes es un elemento sustantivo en la definición de generación, pero ello no

home, and as young adults they will be more likely to experience psychological stress and feelings of alienation. (pág, 26).

implica que la definición de una cohorte implique la existencia de una generación en términos identitario o de pertenencia.

Otro concepto significativo es el de ciclo vital. El ciclo vital, en tanto que concepto, expresa las diferentes circunstancias personales que viven los individuos, según las expectativas sociales. En ese sentido, tiene una relevancia fundamental al recoger el efecto del envejecimiento o maduración. En otras palabras, como modifican los individuos su forma de valorar y actuar en el mundo según su posición en él.

Con relación al concepto de maduración, (Helson y Wink, 1987; Roberts et al., 2001) se pueden apreciar dos definiciones alternativas. La primera de las definiciones vincula la maduración con el crecimiento personal y la autorealización del individuo. Desde un enfoque humanístico, Rogers (1961) describe el crecimiento personal como el proceso mediante el cual los individuos dejan una actitud defensiva y rígida frente al mundo para adoptar otra mucho más creativa y abierta a los sentimientos². Esto implicaría una relación entre la maduración de los individuos y una mayor apertura a nuevas experiencias, lo que no está en excesiva consonancia con los datos empíricos.

La segunda definición de madurez es de naturaleza mucho más funcional. La madurez es una cualidad que se reconoce positivamente por parte de la sociedad. Esta característica es apreciada, respetada y admirada en términos comunitarios o de relaciones sentimentales. Tal y como lo definía Allport (1961), las personas maduras se describen como felices, con pocos rasgos neuróticos o tendencias antisociales, mostrando la capacidad de ser empáticos y compasivos con los que le rodean. En esta definición funcional, el proceso de maduración conduce a un estado de estabilidad emocional, concienciación y sociabilidad elevado. La madurez y sus consecuencias en el entorno social ha sido estudiado empíricamente por diversos autores (Judge et al., 1999; Tett, Jackson y Rothstein, 1991; Hogan, Rybicki, Motowidlo, y Borman, 1998; Cramer, 1993; Kelly y Conley, 1987; MacDonald, 2000; Caspi et al., 1997; Friedman et al., 1993) observando siempre efectos positivos sobre el individuo y su entorno.

En conjunto, la madurez es un estado que se alcanza con la experiencia y el paso del tiempo, por lo que cabe plantearse que los rasgos asociados a la madurez se incrementen y consoliden en el transcurso vital de los individuos. En ese sentido,

² Ambas nociones de crecimiento personal y autorrealización constituyen una de las dimensiones “apertura a la experiencia” (Openness to Experience) en la escala Big Five

longitudinal de cambios en el individuo, el modelo analítico más extendido (Mason y Fienberg, 1985) considera que los efectos de ciclo vital/envejecimiento, cohorte y periodo son clave.

El gráfico siguiente muestra teóricamente los tres efectos considerados, con una sucesión de cohortes que, internamente contienen una dinámica de maduración (ciclo vital) del individuo, y que experimentan cambios sustantivos en términos estructurales.

Figura 4. Ciclo vital del individuo

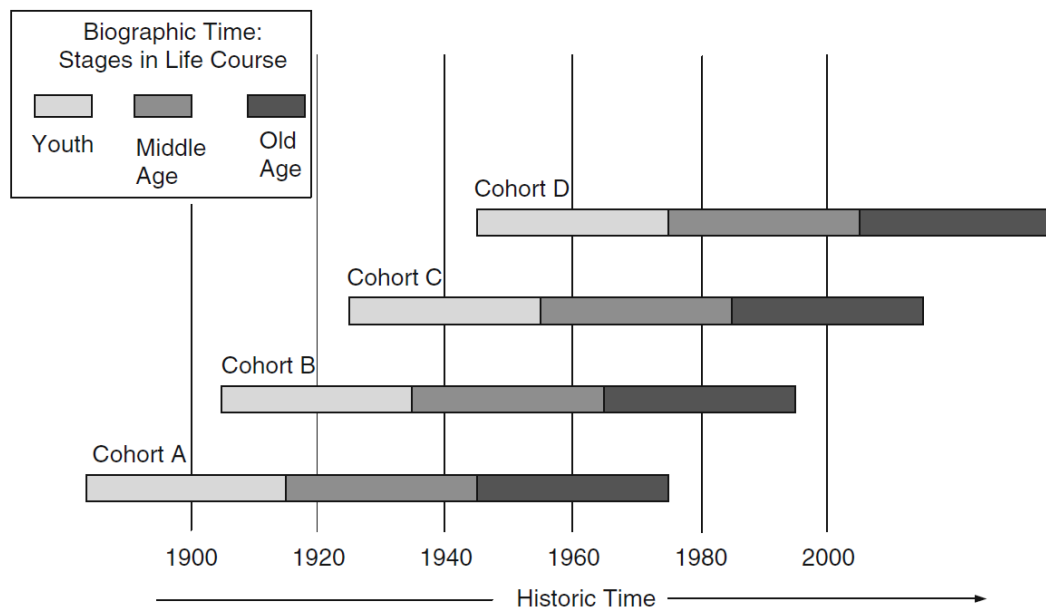


FIGURE 2-1. Intersection of biographic and historic time.

Fuente: (Alwin y McCammon 2003, 30)

Los cambios que experimentan los individuos en su biografía son consecuencia de la actuación de tres mecanismos: el efecto cohorte, que ya hemos considerado, el efecto periodo y efecto envejecimiento (maduración). Desde el punto de vista biográfico, el efecto cohorte corresponde con las experiencias comunes de un grupo de edad. Esas experiencias compartidas producen un efecto en los miembros de la cohorte que persiste a lo largo de su vida. El efecto periodo procede de aquellos acontecimientos significativos que pueden alterar o condicionar de forma sustantiva las formas de pensar de los individuos que la viven. El efecto periodo afecta a toda la sociedad en su conjunto. Son ejemplo de esto una guerra, una depresión económica o el surgimiento de movimientos sociales.

En los Estados Unidos es frecuente citar como impacto de un periodo los movimientos por los derechos civiles. Este movimiento involucró al conjunto de la sociedad más allá de su edad. El movimiento feminista en los años 60 y 70 afectó la forma en que la sociedad vivía de una forma generalizada. Por lo general la distinción entre un efecto periodo y un efecto cohorte procede de la población que se ve afectada por el fenómeno en estudio. El efecto cohorte es especialmente significativo para un grupo de edad mientras que el efecto periodo influye al conjunto de la sociedad. Respecto al envejecimiento, las personas cambian simplemente porque se hacen mayores, de tal forma que se transforman como consecuencia una combinación de procesos biológicos, psicológicos y sociales. El envejecimiento introduce una diferencia entre los individuos que está relacionada con el hecho de hacerse mayores, madurar como consecuencia de haber vivido más tiempo o simplemente por qué se produce un declive físico cognitivo.

En esta investigación vamos a adoptar, en términos de socialización varias ideas. En primer lugar, que existen unos años impresionables durante la juventud. En este periodo los individuos se encuentran abiertos a las influencias de la socialización procedente del medio social. Una segunda idea es la noción respecto a la estabilidad que en el futuro conserva lo adquirido durante la fase de socialización juvenil. Las ideas y modelos aprendidos durante la fase más impresionable del individuo continúan presentes con mayor o menor intensidad durante el resto de su vida. Una tercera idea es la presencia de un efecto de cohorte (asimilable a la idea de generación en términos históricos) mediante el que un conjunto de individuos se encuentra expuestos a experiencias que les son comunes y que les diferencia de los que les precedieron y les sucederán. Finalmente, consecuencia de este proceso de sucesión cohortes se produciría lo que globalmente se percibe como cambio social, cuya dinámica se orientaría en la dirección que marquen las cohortes más recientes.

Una cuestión especialmente significativa es la socialización de valores en edades tempranas y la permanencia o estabilidad de estos valores o modelos a lo largo del tiempo. En particular, en el ámbito de la socialización sentimental mediante la música y su estabilidad en el tiempo.

Evidentemente la estabilidad depende de la profundidad de las actitudes y las creencias. Las creencias que son cognitivamente centrales son menos susceptibles de cambio que aquellas que son más superficiales. Así, si bien pueden darse experiencias únicas durante la adolescencia (socialización) que dejen una huella importante que

perdura en el individuo, otras orientaciones u opiniones pueden ser mucho más volátiles y verse modificadas por la experiencia vital.

Los individuos cambian o modifican sus creencias y actitudes como respuesta los sucesos que les rodean. Será la profundidad de las creencias o la importancia de lo que acontece las que influirán en el mayor o menor dinamismo que se pueda apreciar en los individuos. Un ejemplo de esto son los cambios en las creencias y actitudes respecto a los roles de género, que son claramente apreciables en términos de cohortes. No obstante, son varios los estudios que apuntan a una elevada estabilidad en las creencias, actitudes y evaluaciones subjetivas en las etapas adultas (Alwin y Krosnick, 1991; Krosnick y Alwin, 1989; Alwin, 2001).

A la pregunta sobre cómo son de estables y consistentes con sus propias ideas los individuos a lo largo de su vida, Alwin (1994, 1995) propone 6 modelos teóricos de estabilidad en el ser humano.

El gráfico muestra la evolución teórica que experimentaría la mayor o menor flexibilidad al cambio de los individuos según su edad. El definitiva cuál sería estabilidad esencial en la forma de ver el mundo los individuos a lo largo de su vida. Según su autor las cantidades reflejarían los grados de estabilidad en las diferencias individuales, expresadas por el cambio en un atributo particular para una cohorte homogénea de edad durante un período determinado de tiempo, expresado en intervalos de 8 años (Alwin 1994, 139-140).

Figura 5. Modelos de estabilidad

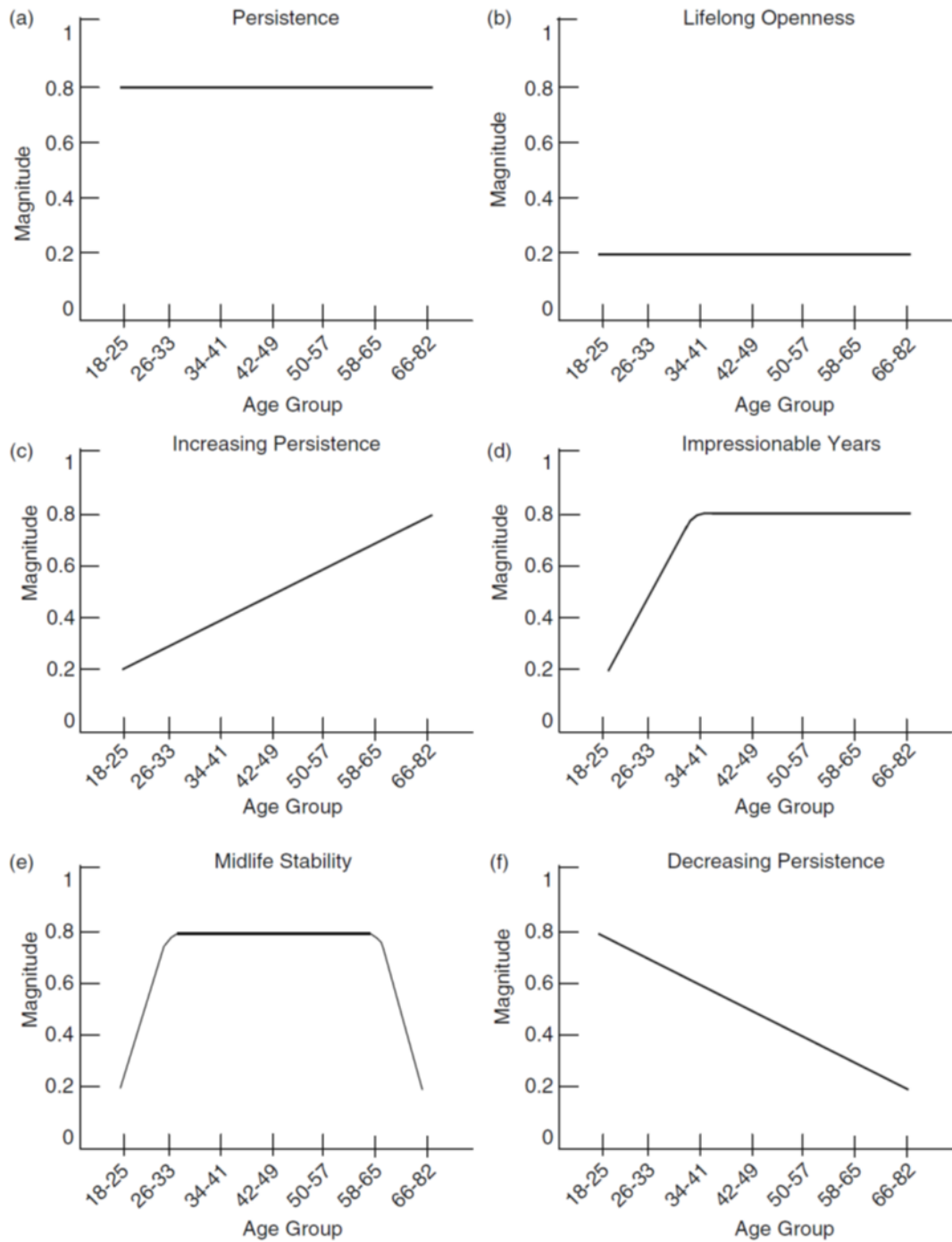


FIGURE 2-2. Models of human stability over the adult life span.

Fuente: (Alwin y McCammon 2003, 37)

Los dos primeros modelos reflejan una estabilidad muy elevada en la que el cambio y la transformación tienen poca presencia. Debido a esto, para algunos autores difícilmente podrán ajustar para determinados fenómenos sociales, especialmente

aquellos que considera que la personalidad o el carácter de los individuos no se forma y estabiliza hasta la adultez temprana y que las influencias del ambiente social permanecen operativas durante toda la vida.

El modelo (a) es denominado modelo de persistencia, según el cual se conserva una elevada estabilidad a las diferentes etapas de edad en la vida adulta. Esta estabilidad se mantiene de forma uniforme para todos los segmentos de edad. Según Alwin (1994, 159-164) Son varias las características humanas que presentarían según diferentes estudios empíricos esta cualidad de estabilidad destacando varias habilidades intelectuales y cognitivas (Alwin, McCammon, y Wray, 2000; Arbuckle, Gold, y Andres, 1986; Hertzog y Schaie, 1986; Kohn y Schooler, 1978 y Nesselroade y Baltes, 1974), diferentes dimensiones de la identidad así como algunos rasgos de personalidad (Nesselroade y Baltes, 1974; Costa y McCrae, 1980, 1994 y Costa, McCrae, y Arenberg, 1980, 1983). Todas esas variables muestran un alto nivel de estabilidad después de la adolescencia y durante la madurez.

Un modelo completamente opuesto anterior recoge una disposición al cambio y de apertura que se mantendría durante todo el período de vida de los individuos. Este modelo mostraría una pauta de desarrollo consistente con una estrategia vital de continua adaptación y cambio. Gergen (1980) refiriéndose a este modelo afirma

“existing (developmental) patterns appear potentially evanescent, the unstable result of the particular juxtaposition of contemporary historical events. For any individual the life course seems fundamentally opened. Even with full knowledge of the individual’s past experience, one can render little more than a probabilistic account of the broad contours of future development” (Gergen 1980, 34–35).

La estabilidad que se aprecia en este tipo de modelo de desarrollo, aun siendo robusta, alcanza una magnitud de nivel muy bajo. En todo caso, considerando los modelos (a) y (b), unos niveles de estabilidad tan elevados a lo largo del tiempo parecen algo poco verosímil como observan algunos autores Ardelt (2000).

Otros dos modelos, (d) y (e), muestran una elevada dinámica de cambio asociada a la socialización en las edades tempranas pero que una vez alcanzado un nivel de madurez se mantiene estable a lo largo del tiempo. En el primero de ellos esta estabilidad se mantiene ya de forma permanente durante el resto de la vida (Sears, 1981, 1983). Este modelo pone un énfasis muy especial en la fase de socialización, en la medida que los hábitos y rasgos psicológicos que se puedan adquirir se mantendrían posteriormente a lo

largo de toda la vida. No obstante, los individuos podrán adquirir y modificar su carácter durante la adolescencia y la adultez temprana, prolongando con ello las etapas etarias de la socialización.

En el segundo modelo (e) se conserva la idea de una fase fundamental de socialización que alcanza su estabilidad en las etapas adultas, pero sin embargo abre una nueva oportunidad para el cambio individual en las edades más avanzadas. Este modelo vendría apoyarse de una forma mucho más directa sobre la noción de ciclo vital, en la medida que identifica etapas fácilmente asociables el papel del individuo en la vida social. Así, asocia las posibilidades de cambio a las edades en las que el individuo experimenta muchos de ellos, proponiendo la estabilidad para las edades de madurez (matrimonio, trabajo, organizaciones, etc.) y apareciendo nuevamente el cambio con la modificación de la posición del individuo la estructura social como consecuencia normalmente de la jubilación o cambios en su estado civil. Serán los cambios inducidos desde su entorno social y su malla de relaciones sociales los que ofrecerán al individuo un contexto facilitador para el cambio, pudiendo modificar sus valores, actitudes o creencias (Alwin, Cohen, y Newcomb, 1991).

Por último, otros dos modelos proponen una dinámica de cambio de carácter monótonica tanto creciente en uno de los casos, como decreciente en el otro. Aun cuando su representación gráfica adopte una forma lineal, la característica más destacable es su forma funcional monótonica (Sears y Weber, 1988; Johnson, 2001). Así, en el modelo (c) se propone un incremento paulatino en la resistencia al cambio conforme se produce una maduración en el individuo. Con ello a mayor edad mayor tendencia a que persistan los rasgos adquiridos por el individuo. Sears (1981) afirma que con el transcurso del tiempo se genera una masa afectiva la estructura actitudinal haciendo que el cambio sea cada vez más difícil conforme envejece el individuo (Sears 1981, 186–187). Este modelo donde la socialización en edades tempranas ocupa un papel determinante en la formación y consolidación de las actitudes adultas es uno de los más debatidos (Glenn, 1980; Lorence y Mortimer, 1985; Mortimer, Finch y Murayama, 1988; Mortimer et al., 1982). Siendo este modelo para muchos autores probablemente el más aplicable cuando se consideran creencias que son centrales para el individuo o su identidad (quien soy, a que cosas le doy más importancia en mi vida...). Son múltiples las evidencias empíricas en ese sentido (Newcomb, Koenig, Flacks, y Warwick, 1967; Alwin, Cohen, y Newcomb, 1991; Sears y Funk, 1990; Alwin, Cohen, y Newcomb, 1991; Alwin y Krosnick, 1991).

La última de las propuestas teóricas plantea un modelo (f) según el cual se produce una fase de socialización intensa en las edades más tempranas, con un posterior debilitamiento y deterioro de la consistencia de estas creencias, actitudes o comportamientos adquiridos conforme transcurre el tiempo. En otras palabras, las experiencias vitales pondrían en cuestión aquellos valores y demás rasgos aprendidos y adquiridos en la infancia y la adolescencia.

Una cuestión significativa es en qué modo los jóvenes pueden estar más abiertos al cambio que otras etapas del ciclo vital. Desde la psicología del desarrollo se propone que en las culturas occidentales los jóvenes parecen identificar una etapa especialmente sensible a los cambios y a las influencias exteriores. Así, Erik Erikson (1988) plantea que cada generación de jóvenes debe encontrar una identidad que sea ajustada con las experiencias de su propia infancia y el mismo tiempo ajustada por el momento ideológico en el que se está viviendo. Así en la juventud termina el periodo en el que los adultos y otros agentes de socialización mostraban y enseñaban a los individuos lo que es la vida y comienza el momento en que son los jóvenes los que deben encontrar un significado que le sea propio que funcione a sus acciones y comportamientos. Los jóvenes adquieren una voz que les es propia gracias a la cual pueden tanto reforzar las creencias y valores que les han sido transmitidos como rebelarse frente a ellas y afirmar un sentido diferente para sus vidas.

Ese nuevo sentido puede cuestionar todo o parte del sistema de valores a través del cual se les ha mostrado y hablado del mundo social, dando con ello oportunidad a la reforma, renovación o regeneración de lo tradicional. En ese sentido la adolescencia y la juventud identificaría una coyuntura de vertebración, una intersección entre la trayectoria vital particular del individuo y las trayectorias y dinámicas de la sociedad en la que vive. La adolescencia y la juventud es el momento en el que los individuos deben establecer su identidad, así como su forma de estar en el mundo social. Es por ello por lo que son significativas tanto las influencias que se han recibido durante la infancia y aquellas otras que proceden del contexto social histórico en el que están viviendo. La juventud es un momento especial de interacción entre el ciclo vital del individuo y el momento histórico que vive una sociedad.

Son varios los autores (Elder, 1980; Alwin, 1994; Alwin, Cohen, y Newcomb, 1991) que consideran los efectos de la conexión entre el ciclo vital y cambio social durante la adolescencia. Así, en las sociedades caracterizadas por un periodo de juventud

muy prolongado, en el que las experiencias vitales proceden de múltiples fuentes dada la mayor independencia del individuo, unido a una mayor flexibilidad y apertura al cambio, permite pensar que la socialización adquirida en la juventud puede tener un efecto muy duradero durante el resto de la vida del sujeto. En ese sentido estudios como los de Rubin (1999) muestra cómo diferentes sujetos al hablar de sus memorias (autobiografías) sin que exista restricciones de periodos temporales respecto a su vida, tienden a narrar y referir un mayor número de anécdotas y hechos que le sucedieron durante la adolescencia y la juventud. Un sesgo equivalente se aprecia en otros estudios (Schuman y Scott, 1989; Scott y Zac, 1993). Según estos autores cuando se preguntan en diferentes encuestas sobre los sucesos más importantes o cambios observados en la segunda mitad del siglo XX, existe una tendencia elevada a incluir sucesos que ocurrieron cuando los entrevistados eran adolescentes o jóvenes, aproximadamente con una edad entre 10 y 30 años.

Por el contrario, otras sociedades donde el tránsito desde la infancia a la vida de adulto es muy abrupto y las opciones vitales de los individuos son más limitadas, pueden llegar a no existir la etapa de la juventud (Kett, 1977; Shanahan, 2000). Y no solo referido a sociedades en conjunto, sino también a estratos sociales en los que los niños no tienen ocasión ni tiempo para interesarse en desarrollar o definir una identidad. En ese sentido los planteamientos ofrecidos de forma generalizada desde la psicología del desarrollo deben de considerar el contexto social y su interacción con las etapas de formación.

En ambos casos, de juventud prolongada o de juventud inexistente, se evidencia la influencia del contexto social y cultural en la socialización. Han sido múltiples los autores que han destacado y trabajado interpretando la juventud como un momento especial de interacción entre ciclo vital y contexto social (Elder, 1980; Elder, Caspi y Burton, 1988; Elder, Modell y Parke, 1993). En España son abundantes los estudios que consideran la juventud tanto en sus condiciones de vida estructurales, especialmente en relación con la emancipación y el trabajo, como también en términos longitudinales gracias a la actividad de varios grupos de investigación, así como del INJUVE (Alaminos, 1988, 1990, 1994, 1999, 2001, 2008, 2010; Alcañiz, M. 2017, 2018; Benedicto y Moran 2002, 2017; Brunet y Pizzi, 2017 y Casals, Masjoan y Planas, 1988; Saintout, 2009).

3.2.1. Las etapas etarias en la socialización musical

Una cuestión significativa es en qué modo las identidades musicales interaccionan con los procesos de transición propios del ciclo vital. Una interacción que puede venir

orientada por la dimensión cultural, en la medida que la identidad musical propia de la cultura juvenil esté relacionada con cómo y cuándo los jóvenes alcanzan la adultez (Bennett, 2000; Miles, 2000; Willis 1990), o por las posiciones sociales de los individuos que, aun teniendo un efecto, marcarían en menor modo los procesos de formación de una identidad adulta (Blackman, 2005; Shildrick y MacDonald, 2006).

Tanto en las áreas de la psicología como de la sociología existe un amplio debate con respecto a en qué momento se establecen y consolidan las identidades, creencias y actitudes en los individuos. En todo caso, la construcción de la identidad social se entiende en tanto que un proyecto dinámico mediante el cual se concreta y define una representación del *self* en la etapa adulta, donde su etiquetado “estático” no debería ocultar las tensiones dinámicas que el cambio social introduce en dicha construcción identitaria.

Desde un punto de vista teórico, al considerar la transición desde la juventud a la vida de adulto, algunos autores consideran que la configuración de la identidad es el resultado de decisiones claramente individuales que varía en función a los objetivos particulares y las motivaciones de cada uno. Otros autores, sin embargo, ponen el foco en el papel que ejercen las estructuras sociales, ya sea la situación económica de cada individuo o el contexto cultural, proponiendo que son las que de forma más decisiva influyen en la transición de los jóvenes a las identidades adultas. En ese sentido, las condiciones socioeconómicas de la familia en las que se socializa el individuo ofrecerían una panoplia de oportunidades o limitaciones que definirían el contexto del desarrollo individual.

Autores como Mortimer y Larson (2004) atribuyen que se conceda un mayor o menor énfasis a las estructuras o a las motivaciones, a las disciplinas de origen que ofrece un marco teórico las investigaciones. De este modo, las explicaciones basadas en objetivos y motivaciones personales se acogerían dentro del área de investigación psicológica, mientras que el papel predominante de las estructuras y del contexto social y económico adquiriría un predominio en las explicaciones de carácter sociológico. No obstante, aun cuando se ponga un acento mayor o menor en una otra dimensión la mayoría de los investigadores (Arnett 2000, Furlong y Cartmel 2006) reconocen la importancia de ambos factores, los rasgos psicológicos individuales y el marco estructural, en la transición de las identidades en función de la edad.

Con un énfasis especial en la concepción de las etapas de la vida, son varios los autores que etiquetan estas fases como momentos significativos en lo que se refiere a identificar situaciones vitales diferenciadas. Así, Levinson (1978, 1996) identifica las siguientes etapas en la vida de los individuos, clasificando en “preadulthood, adulthood temprana, adulthood media y adulthood tardía”. Enfoca las etapas vitales como una construcción social que viene determinada tanto desde el marco de las estructuras sociales (normas, valores y expectativas) como desde el plano individual (en la medida en que la concepción del “yo” es una de las claves de la identidad).

Una segunda transición significativa es la que se produce entre concepto de juventud y el de adultez. En relación con las características asociadas a la adultez destacan los trabajos de dos autores. Neugarten (1979) introdujo el concepto de “reloj social”, mediante el cual los individuos se etiquetan a sí mismos comparándose con un conjunto de normas sociales y expectativas. Cada etapa etaria se define por un cúmulo de prejuicios con respecto a lo que se considera socialmente correcto o incorrecto: lo que se espera de un joven, de una persona adulta o un anciano. En definitiva, desde la noción de ciclo vital, ajustando su identidad en función a las posiciones que le corresponden según sus roles: constitución de la familia, empleado, jubilado y demás posiciones. Culturalmente existe un marco cognitivo que etiqueta en diferentes categorías a los individuos según su edad (y con ello los roles que se les atribuye). Esta catalogación social transcurre en paralelo a otras de carácter legal. Las etiquetas etarias producen una indudable presión emocional y psicológica debido a las expectativas que contienen (Neugarten, 1979).

Ese sentido cabe considerar entre las etapas de referencia la infancia, adolescencia y lo que autores como Arnett (2000) proponen como “adultez incipiente”. El concepto de adultez incipiente aspira a desagregar analíticamente la transición desde la juventud hasta la adultez. Esta fase de transición a la adultez se localizaría entre los 18 y 25 años, una etapa que según Arnett identifica un período diferenciado en el curso vital los individuos, con un peso equivalente al de la infancia o la adolescencia. Al fin y al cabo, infancia y adolescencia son categorías sociales cuya capacidad analítica no necesariamente está validada a los efectos de explicar la realidad social. Ciertamente es que las etapas vitales, así como las expectativas y normas sociales tienen un evidente anclaje cultural de tal forma que difícilmente puede ser esperable que las mismas categorías sean necesariamente funcionales en culturas diferentes.

La categoría etaria “adulthood incipiente” se desarrolla analíticamente en el contexto de la cultura norteamericana, por lo que debe ser objeto de revisión crítica desde el prisma de la realidad europea. Para este autor, esta etapa en la edad de los individuos coincide con circunstancias críticas en su vida, como es encontrar un trabajo, formar una familia o establecer una relación afectiva con alguien. Estas coyunturas afectarían de forma decisivas tanto las experiencias vitales como a los comportamientos de los jóvenes. Marca con ello una línea distintiva entre la adulthood incipiente (18 a 25 años) y la adulthood temprana (mayores de 25 años), afirmando que tanto la infancia, como la adolescencia, la adulthood incipiente y la adulthood temprana se identifican por características sociodemográficas, educativas, de empleo o de estatus diferenciadas. Con ello, marcarías transiciones donde el individuo debe explorar su identidad y establecer las exigencias sociales de los papeles que adopta en cada uno de ellos.

En base a ello, la adulthood incipiente se caracterizaría por una mayor intensidad en la reflexividad subjetiva; es decir en una toma de conciencia mayor de los cambios que se experimenta como individuo, una mayor exposición y percepción de los riesgos, así como un incremento de la presentación sobre la “autoimagen del yo” y las expectativas de la sociedad respecto al comportamiento en los roles propios de adultos. Por ello, según los estudios de Arnett, los criterios diferenciadores de la “adulthood incipiente” se basará en la idea de aceptar la responsabilidad sobre el destino de cada uno, tomar decisiones independientes, así como ser autónomo económicamente.

Para Arnett la etapa de “adulthood incipiente” se caracteriza por la aparición de hábitos como el fumar, el consumo de bebidas alcohólicas, la práctica de un sexo sin protección o el uso de sustancias psicoactivas. Todos estos comportamientos estarían asociados y vendrían a expresar la necesidad de explorar su identidad, así como de marcar su independencia con respecto a sus padres durante esta fase. Arnett (2007) considerando el papel de la música en esa etapa, que define como adulthood emergente, afirma que las identidades musicales son frecuentemente una referencia central para las acciones y comportamientos de los jóvenes.

Este planteamiento es acorde con las propuestas de Furlong y Cartmel (2006). Estos autores desarrollan una teoría sobre la transición en la juventud influenciada por los trabajos de teóricos como Beck (1992) y Giddens (1991). Desde este enfoque los jóvenes se convierten en adultos de acuerdo con las condiciones específicas que vive cada

generación. Las características propias de la transición a la adultez en el capitalismo tardío, también llamado modernidad tardía, se caracteriza por un mayor énfasis en lo individual y la preocupación por la identidad personal y su significado. En definitiva, poniendo primer plano la reflexión sobre quiénes somos y qué significa el papel que hacemos en la vida social. En dicho marco conceptual se integra con importancia específica las nociones de riesgo y evitación del riesgo, características de estos autores. En ese sentido sobre ellos recae toda la responsabilidad de sus éxitos o fracasos individuales. No obstante, a pesar de la concepción individualizada de la responsabilidad que cada persona tiene sobre su vida, otros factores estructurales como la pertenencia de clase o el género continúan siendo muy influyentes en las trayectorias de los individuos en esa transición de la juventud a la adultez. Esta influencia y condicionamiento se hace especialmente notoria cuando se consideran variables como la educación, el empleo u otras variables socioeconómicas. De este modo aun cuando la individualización continúa siendo uno de los procesos claves en la transición a la vida de adulto, esta permanece enmarcada en restricciones estructurales tradicionales. Furlong y Cartmel (2006) y Arnett (2000) destacan, asimismo, la importancia que tienen los estilos de vida en la definición de cada una de estas etapas de edad consideradas.

Bennett (2000, 2004) y Miles (2000) también enfatiza el papel los jóvenes y sus referencias culturales en sus estilos de vida, de tal forma que las identidades musicales juegan un papel fundamental en las experiencias vitales los jóvenes, así como otras decisiones que van adoptando con respecto a su vida. Claramente un elemento vertebrador es la independencia financiera con respecto a los padres.

Ese factor de independencia con respecto a los padres también es destacado por Furlong y Cartmel (2006), al señalar que el incremento de la independencia financiera que se produce durante la transición de la juventud a la adultez permite el incremento de actividades lúdicas tanto la esfera pública como privada. Durante esta etapa de adultez incipiente los individuos utilizarán los espacios de diversión para experimentar, a través de la música, el consumo de sustancias psicoactivas, diferentes estilos y modas, identidades sociales y autoimágenes (*selfautoimage*) que no necesariamente reflejan o expresan sus condiciones socioeconómicas de origen. No obstante, a pesar de identificar esta etapa de edad como de experimentación personal, mantiene que el acceso a las formas de diversión se encuentra marcada fuertemente por las diferencias de clase.

Esta idea se encuentra en línea con la de otros autores de enfoque estructuralista (Hesmondhalgh, 2005) quienes mantiene que los individuos procedentes de los estratos sociales más pobres vivirán lo que se considera como cultura juvenil de una forma muy diferente de aquellos individuos que proceden de clases sociales medias o altas. Este enfoque señala las diferencias que existen entre aquellos autores que ponen énfasis en las diferencias existentes entre los orígenes y contextos sociales en los que se socializan los individuos, de los autores que prestan una mayor atención a los elementos culturales que, de alguna forma, homogenizan o estandarizan la diversidad juvenil estereotipando autoimágenes que en cierto modo se han independizado de la posición de clase social de los jóvenes. Según Furlong y Cartmel (2006), con frecuencia en las investigaciones se concede una atención especial a los elementos culturales que olvidan a las experiencias vitales que proceden de las diferencias en clases sociales.

3.2.2. La estabilidad y cambio de los valores socializados

Cuando se considera la estabilidad que se observa en el tiempo de aquellas características que se han adquirido mediante socialización se están estudiando dimensiones y constructos psicológicos diferentes. Es evidente que existen diferencias entre los rasgos de personalidad, las habilidades cognitivas, la conservación de actitudes, valores, comportamientos o roles sociales. En ese sentido plantear la estabilidad durante el transcurso de la vida del individuo implica tomar conjuntamente aspectos muy diferentes. Así, mientras que algunas investigaciones han establecido una elevada consistencia a lo largo del tiempo en los rasgos de personalidad en las capacidades cognitivas, otras son más volátiles (Conley, 1984).

Considerando las etapas vitales en las que el individuo muestra una mayor permeabilidad a la recepción de información desde las diferentes fuentes socializadoras, los estudios han mostrado una elevada continuidad en los rasgos de carácter entre la infancia y la adolescencia, especialmente a partir de los 3 años (Lewis, 1999, 2001). En ese sentido, aunque los rasgos de carácter que se adquieren en la infancia no marcan el destino, se observan empíricamente continuidades sorprendentes que indica la importancia del temperamento adquirido la infancia y su mantenimiento hasta la edad adulta (Caspi, 2000).

Un nivel de consistencia que se va incrementando casi de forma lineal a través de la adolescencia hasta la juventud. Los jóvenes adultos han sido descritos como individuos

que viven en las etapas donde hay que tomar un número más elevado de decisiones fundamentales en la vida, como son casarse, iniciar una carrera laboral o tener hijos. Ese sentido se considera esta etapa vital como bien diferenciada respecto a las demás por la densidad de las decisiones y la trascendencia que estas tienen a lo largo de la vida del individuo (Arnett, 2000; Rindfuss, 1991). No obstante, a pesar de las decisiones que se adoptan los rasgos de personalidad permanecen significativamente consistentes. Según varios investigadores la mayor estabilidad en los rasgos de personalidad se adquiere algo más tarde de lo que se suponía. Según varios autores los rasgos de personalidad permanecen relativamente fijos y estables desde los 30 años (McCrae y Costa, 1994) variando levemente después de los 50 (Conley, 1984; Crook, 1943; Schuerger, Zarrella, y Hotz, 1989). El amplio rango de fechas de realización de los estudios parece sugerir que la estabilidad detectada para el caso de las culturas y sociedades occidentales (especialmente en el caso de Estados Unidos) se han mantenido en el tiempo.

En lo que se refiere a las razones del cambio, una de las observaciones más generalizadas es que los individuos tienden a ser más maduros con la edad en lo que se refiere a la estabilidad de sus comportamientos. En la respuesta a ese proceso de cambio se encuentran según Aldwin y Levinson (1994) dos enfoques alternativos. Por una parte, están las respuestas desde la perspectiva ontogenética según la cual la personalidad se desarrolla a partir de aquellas propiedades que son intrínsecas al organismo. Su forma más simple afirma que existe un condicionamiento genético que condiciona un comportamiento específico a lo largo del curso vital (McCrae et al, 2000). Es un enfoque simplista en la medida que los rasgos genéticos se encuentran dentro de un contexto en el que se reproducen, cambian o mantienen los rasgos de personalidad.

Mayor aceptación encuentra la perspectiva socio genética en la que se asume que la estructura social es en parte responsable de los desarrollos en la personalidad de los individuos. En particular, los cambios en la personalidad del individuo se producirían como resultado de las formas en las que el individuo se relaciona con la sociedad a partir de los diferentes roles que va adoptando en su vida (Aldwin y Levinson, 1994; Caspi y Roberts, 1999). De este modo se plantea que los cambios en la personalidad se van produciendo conforme los individuos van aprendiendo las normas que caracterizan sus roles sociales en el ámbito laboral (Sarbin, 1964) o reciben información acerca de sus roles desde su entorno próximo, según las propuestas del interaccionismo simbólico (Stryker y Statham, 1985).

En ese sentido autores como Robins, Caspi y Moffitt (2002) descubrieron que las relaciones que se experimentan durante la joven adultez sirven de catalizadores del cambio en los años sucesivos. De este modo los jóvenes que han experimentado relaciones insatisfactorias o conflictivas se van convirtiendo personas cada vez más ansiosas, enfadadas y alienadas mientras que los jóvenes que han mantenido relaciones estables son mucho más contenidos en sus pensamientos, sentimientos y comportamientos.

No obstante, aun cuando el control de los impulsos tiende a incrementarse conforme individuo se hace más adulto, no existen razones concluyentes con respecto a por qué sucede esto, si bien algunos estudios parecen sugerir que establecer una relación íntima estable refuerza dicha tendencia, en la medida que una relación produce una aproximación más prudente, controlada y tradicional a las experiencias vitales (Roberts et al., 2001). Parece evidente que ciertas experiencias vitales se relacionan con incrementos en los rasgos de personalidad que se atribuyen a la definición de madurez. Así, los individuos que alcanzan mayores logros en sus carreras y establecen relaciones de pareja estables adquieren rasgos de personalidad propios de una mayor madurez (Elder, 1969; Roberts, 1997) y estabilidad emocional (Roberts y Chapman, 2000; Robins, Caspi, y Moffitt, 2002).

Además de las experiencias vitales con relación a la vida en pareja y su capacidad para modificar psicológicamente al individuo, otro factor muy significativo se refiere al contexto histórico en el cual el individuo desarrolla su vida. Como ya hemos considerado diferentes épocas implican diferentes oportunidades para el individuo, la exposición a valores diferentes, así como un repertorio diferenciado de roles sociales que pueden influir la formación de la personalidad (Stewart y Sokel, 1989; Baltes y Nesselroade, 1972; Twenge, 2001). Un ejemplo interesante en relación con el tema que nos ocupa en esta tesis es la investigación de Roberts y Helson (1997) en la que explora los antecedentes y las consecuencias de la “cultura del narcisismo” en Estados Unidos entre 1950 y 1985. En sus conclusiones estos autores apuntaban a que los cambios en el clima cultural estuvieron asociados con un incremento en el narcisismo junto a un decrecimiento de la responsabilidad social y la aceptación de normas sociales. En definitiva, que la cultura narcisista implica como consecuencia un decremento en la madurez psicológica (caracterizada con rasgos como la estabilidad emocional, la amabilidad o la escrupulosidad). Los cambios en los rasgos de personalidad estaban

asociados con experiencias sus carreras, matrimonios y el contexto cultural en general de dicha generación.

No obstante, una cuestión especialmente problemática en las investigaciones que exploran la relación entre la estructura social y el desarrollo de la personalidad es la presunción de que el entorno solamente afecta a los cambios en la personalidad. Algunos autores definen este enfoque como el modelo de exposición social en el desarrollo de la personalidad. En él con frecuencia se asume que la mera exposición a la estructura social, el conjunto de roles o el contexto de las relaciones sentimentales, pueden facilitar los cambios en la personalidad de los individuos. Estos modelos infra estiman la tremenda complejidad del sistema de relaciones establecidos entre la estructura social y el individuo (Kohn y Schooler, 1978, 1982; Schooler, Mulatu y Oates, 1999). Según apuntan varios autores (Roberts, Caspi y Moffitt, 2002; Roberts y Caspi, 2003) el efecto más probable de las experiencias vitales de un individuo en el desarrollo de su personalidad es acentuar aquellos rasgos psicológicos que han llevado a los individuos a tener dichas experiencias. Esta relación recíproca es la que ha sido denominada “principio de corresponsabilidad” y subraya el hecho de que la trayectoria de cambio que experimenta un individuo viene condicionada en parte por su propia personalidad. En ese sentido, los individuos no son barcos sin timón movidos por el contexto social y los acontecimientos que le suceden, sino que por el contrario se desarrollan a partir de sus rasgos psicológicos, siendo por ello parcialmente predecibles.

Al mismo tiempo, hay que considerar que el contexto social puede aportar consistencia en la vida del adulto. La consistencia que puede aportar el contexto social procede del hecho de que los individuos adultos intentan construir un espacio personal acorde a sus rasgos de personalidad, sus metas o sus valores. Este espacio personal se construye a partir de los roles sociales más primarios como son el matrimonio, la carrera laboral, la familia o elementos comunitarios de carácter religioso, lúdico, etcétera. En la medida en que los individuos consigan construir un espacio personal adecuado para sus perfiles psicológicos será más fácil la estabilidad emocional y con ello la posibilidad de cambio en la dirección que determine el conjunto de roles sociales seleccionados. Este hecho actúa reduciendo las dinámicas de cambio y potenciando la consistencia y estabilidad.

En todo caso, la idea de que los cambios en los rasgos de personalidad se encuentren asociados con las experiencias vitales tiene consecuencias muy significativas tanto para la psicología del desarrollo como para estudio de la sociedad. Si los cambios en la personalidad son consecuencia de experiencias vitales, entonces existiría la posibilidad de modificarla mediante una intervención sobre su entorno. En todo caso los individuos parecen ser un sistema que permanece simultáneamente consistente y abierto al cambio lo que sugiere la necesidad de un enfoque más dinámico en el estudio de los rasgos de personalidad (Pervin, 1994; Whitbourne, 2001).

3.3. El aprendizaje de los modelos de relación sentimental

Es el momento de considerar un concepto clave en la estructura de esta investigación: el género como categoría referente de la relación sentimental. El concepto de género utilizado aquí es el definido por Benhabib S, y Cornell, D. (1990) y cuya cita tomamos de Alcañiz M. (2003)

“Por género entiendo la construcción diferencial de los seres humanos en tipos femeninos y masculinos. El género es una categoría relacional que busca explicar una construcción de un tipo de diferencia entre los seres humanos. Las teorías feministas, ya sean psicoanalistas, posmodernas, liberales o críticas coinciden en el supuesto de que la constitución de diferencias de género es un proceso histórico y social, y en que el género no es un hecho natural. Aún más, es necesario cuestionar la oposición misma entre sexo y género. La diferencia sexual no es meramente un hecho anatómico, pues la construcción e interpretación de la diferencia anatómica es ella misma un proceso histórico y social. Que el varón y la hembra de la especie difieren es un hecho, pero es un hecho también siempre construido socialmente. La identidad sexual es un aspecto de la identidad de género”. (Alcañiz 2003, 13)

En ese sentido, en la literatura académica sobre género se complementa el enfoque del estructural funcionalismo y las teorías de rol con otras diversas perspectivas basadas, desde un punto de vista crítico, en el constructivismo social. Desde el constructivismo social, destaca el papel de la familia en la construcción del género. El enfoque del constructivismo social mantiene que la noción de género viene definida socialmente y reproducida como un mecanismo para organizar la distribución de recursos y de poder (Fox y Murry, 2000). Según esta aproximación teórica, las diferencias en los comportamientos, actitudes, forma de pensar o de comprender la vida no son innatos al individuo si no que son socialmente construidos y culturalmente reforzados. Los papeles sociales son “socially guided perceptual, interactional, and micropolitical activities that cast particular pursuits as expressions of masculine and feminine natures” (Zimmerman 1987, 125).

Es en este contexto donde se transmite una comprensión multidimensional de la sexualidad. Una de las funciones más esenciales de la familia es la socialización de sus miembros de tal forma que logren una adecuada integración social y cultural. En estas tareas incluyen evidentemente una socialización de la sexualidad, así como de la sentimentalidad que se le tiende a asociar. La socialización de la sexualidad se define “the process through which an individual acquires an understanding of ideas, beliefs and values, shared cultural symbols, meanings and codes of conduct regarding sexuality (Shtarkshall, Santelli, y Hirsch 2007, 116). Esta socialización sexual se produce tanto por canales formales como informales, implícitos o explícitos mediante comunicaciones tanto verbales como no verbales de diferentes actitudes o valores hacia lo sexual (Stotzer, 2009; Townsend, 2008).

Los padres que son considerados la primera fuente de socialización, tanto en el tiempo como en importancia, envían o conjunto de mensajes a sus hijos acerca de la sexualidad (Lefkowitz y Stoppa, 2006). Así, por ejemplo, los hijos aprenden a través de la observación cómo reaccionan los padres ante de la desnudez o la privacidad, así como las expectativas de comportamiento en relación con el género (Shtarkshall et al., 2007).

Incluso más allá de la adolescencia o la infancia, la familia continúa influenciando a sus miembros lo que se refiere a actitudes o valores hacia la sexualidad. Así, aunque en la mayor parte de la investigación sobre la socialización sexual el contexto familiar será central en la etapa de la adolescencia, ciertamente las personas continúan desarrollando su ser sexual a través del resto de su vida (DeLamater y Friedrich, 2002). Desde esta perspectiva, la socialización sexual es un proceso que dura toda la vida, estableciéndose la base para un conocimiento, comportamientos o actitudes acerca de lo sexual.

Una cuestión especial es la existencia de fuentes de socialización procedentes de fuera de la familia. Esto es algo que se ha considerado en detalle en páginas anteriores en la teoría ecológica de la socialización. Estos sistemas, como pueden ser los grupos de amigos, medios de comunicación, canciones, entorno educativo o religioso pueden actuar reforzando o produciendo conflicto con los modelos recibidos desde el entorno familiar. Para el caso que nos ocupa, es evidente que las canciones, especialmente por su presencia en contexto de intimidad, pueden alcanzar un efecto muy significativo. En la actualidad dada la alta exposición de los individuos a los medios de comunicación se ha documentado de forma extensa el impacto de los medios en la educación sexual de los jóvenes adolescentes (Wright, 2009).

Los procesos de socialización sexual producen esquemas sexuales que contiene creencias acerca del comportamiento sexual que se considera apropiado o deseable (DeLamater y Hyde, 2004). Autores como Gagnon y Simon (1973) plantean que dichos patrones o modelos existen al menos en tres niveles: interpersonal, cultural y psicológico, y facilitan un mapa conceptual de los comportamientos y valores relacionados con la sexualidad.

En todo caso, aunque el planteamiento sea de carácter analítico, resulta evidente que las familias no son agentes externos a la sociedad o la cultura que la permea. Las familias contribuyen a dar forma a las normas sociales predominantes en el nivel cultura a sus relaciones interpersonales, sus sentimientos y estados emocionales. Estas normas alcanzan una elevada visibilidad si consideramos los modelos tradicionales que caracteriza las relaciones heterosexuales (Seal y Ehrhardt, 2003). Un ejemplo de esto es cuando una pareja hetero sexual se le pide que describan lo que se espera de ellos en lo que se refiere a sus comportamientos o roles a adoptar una cita. Tanto hombres como mujeres tendían a describir secuencias muy parecidas y tradicionales (Laner y Ventrone, 1998; Rose y Frieze, 1993). Esto implica que incluso aquellos individuos que son críticos y se oponen a las estereotipificación de los roles de género, conocen los modelos sexuales dominantes y en muchos casos prescritos para los comportamientos individuales.

No obstante, los modelos de comportamiento sexual están sujetos a los cambios y las modificaciones. Un ejemplo de esto anterior se aprecia en diversos estudios que concluyen como la iniciativa para proponer intercambios sexuales se está desplazando de los hombres a las mujeres. Este cambio de comportamiento ha sido documentado por varios autores (Dworkin y O'Sullivan, 2007; Ortiz-Torres, Williams, y Ehrhardt, 2003). Dworkin and O'Sullivan (2007). Messner (1992) afirma como "women's and men's everyday interactions might not simply derive from larger cultural scenarios but might actively reproduce, contest, or shift the gender order" (Messner 1992, 118).

De este modo, aunque se supone que los individuos deberían de seguir los modelos tradicionales debido a la influencia de las normas culturales, es evidente que los individuos también tienen la capacidad y el poder para desviarse de dichos comportamientos y con ello cambiar la naturaleza de las normas sexuales, así como los comportamientos que son socialmente aceptables.

Aunque las familias se supone que son la fuente primera y fundamental de socialización sexual durante la infancia, existe poca información con respecto a la influencia de la educación sexual en la familia durante la preadolescencia. Una de las razones para esto es que no es habitual asociar los conceptos de preadolescente y sexualidad. Sin embargo, cabe destacar que, aunque las prácticas sexuales se desarrollen en edades más avanzadas, todos los individuos son seres sexuales de tal modo que incluso los más jóvenes están expuestos a mensajes procedentes tanto de su familia como del entorno social (Christopher, 2001). Tal y como plantea este autor, los niños no llegan a su etapa adolescente como una hoja en blanco en lo que se refiere a la sexualidad.

En ese sentido se considera que las creencias y valores de los padres respecto a la sexualidad influirán los valores y creencias de sus hijos (Lefkowitz y Stoppa, 2006). Así por ejemplo un estudio (Martin, 2009) muestra cómo se transmite la heterosexualidad en tanto que la forma normal de relación sexual. La mayoría de las madres entrevistadas en su estudio asumían que sus hijos en edad preescolar eran heterosexuales y describían a sus hijos las relaciones amorosas de los adultos como exclusivamente heterosexuales.

Esta consideración de lo heterosexual como norma se encuentra presente en la inmensa mayoría los productos culturales y multimedia. Como tendremos ocasión de considerar, las relaciones descritas en la mayoría de las canciones consideradas románticas o sexualmente explícitas (como es el caso del reguetón) son de naturaleza heterosexual.

Gran parte de la investigación relacionada con la sexualidad de los niños se ha concentrado en el desarrollo de la noción de género. Aun cuando existe una relación evidente entre la noción de género y la sexualidad, los dos han permanecido como áreas bien diferenciadas de investigación (Kitzinger, 2001). No obstante, parece evidente que la socialización sexual se encuentra estrechamente vinculada con la socialización de género. Esto es así, por ejemplo, en la medida en que las atribuciones de características propias de cada género contribuyen al desarrollo de las ideas acerca de la sexualidad en los niños. Tanto desde el entorno familiar como desde el resto de las fuentes de socialización se transmite información y valores que muestran a los niños aquellos comportamientos que se consideran apropiados por el hecho de ser hombre o mujer. Ya desde una edad muy temprana los niños consideran que las mujeres tienen la expectativa de casarse con un hombre y viceversa (Martin, 2009). Ideas equivalentes a sido reforzadas durante mucho tiempo en lo que se refiere a las atenciones familiares o el cuidado de los

niños, por ejemplo. Todas esas construcciones culturales sitúan la formación de la sexualidad en el contexto de la formación de género tanto dentro del ámbito familiar como del contexto social.

Según Powlishta, Sen, Serbin, Poulin-Dubois y Eichstedt, (2001), en su revisión de la investigación sobre noción de género desde la infancia hasta la mediana juventud, los padres y el entorno familiar eran claves para definir los roles de género o las características personales que se asocian a ellos. Es decir, de los padres influyen significativamente en la adopción de comportamientos, preferencias o actitudes de sus hijos respecto a los roles de género. De este modo los niños que viven en hogares poco convencionales en lo que se refiere a los roles de género, muestran unas actitudes y comportamientos menos tradicionales que aquellos otros socializados en familias muy convencionales. Al mismo tiempo y en concordancia con el hallazgo anterior, la aplicación de fórmulas más tradicionales en la socialización, como puede ser la diferenciación según género del tipo de juguetes, ropas o actividades se encuentran correlacionadas de forma significativa con la adopción de una mayor flexibilidad o rigidez en las actitudes que desarrollan sus hijos. Lo que resulta evidente para la mayor parte de los investigadores es que la socialización en los roles de género o sexuales comienza en etapas muy tempranas. De hecho, transmitidas casi desde el inicio al recibir cuidados y atenciones preferentemente por parte de las mujeres. La experiencia que reciben ya en los primeros inicios del cuidado orienta en la formación de estereotipos de género. Cuando los niños alcanzan los 5 años, según diversas investigaciones existentes, han reforzado y ampliado las características propias de los estereotipos de género incluyendo características tales como ser más fuerte, más duro, hablar más alto o una mayor agresividad. La socialización de género y de la sexualidad que reciben los niños, tanto de forma explícita como implícita, dan forma a los desarrollos que adoptan en la adolescencia y la madurez.

La socialización sexual en la adolescencia ha recibido mucha más atención en la investigación social que la correspondiente a edades más tempranas de los individuos. De hecho, gran parte de las investigaciones considera que la pubertad, o fases tempranas de la adolescencia, definen el momento de partida del desarrollo sexual (Savin-Williams y Diamond, 2004). Dentro de esa investigación mayoritaria concentrada en la pubertad y la adolescencia, una gran parte de ella se ha orientado sobre la influencia que entorno familiar y próximo del individuo tiene en su socialización sexual. No cabe la menor duda

que otros factores como son el grupo de amigos, los medios de comunicación de masas, el entorno escolar, las películas, videojuegos o canciones también contribuyen de forma muy significativa a la formación tanto de los roles de género como de las actitudes, creencias o comportamientos referidos a la sexualidad. Tal y como consideramos en páginas anteriores desde la teoría ecológica de la socialización, resulta evidente que los procesos de socialización mediante los que los individuos asumen o adoptan una serie de valores, creencias, actitudes o comportamientos proceden de múltiples fuentes y niveles. Ese sentido son varios los estudios (Heisler, 2005; Sutton, Brown, Wilson, y Klein, 2002) que destacan como los adolescentes tienden a confiar en mayor grado de la información que procede de sus colegas o de los medios de comunicación, que aquella otra que procede de su entorno familiar en todo aquello que se refiere a la sexualidad. En ese sentido cabe destacar la importancia, en lo que se refiere a las fuentes de socialización procedentes del entorno multimedia en el que viven los individuos, de las canciones en la medida en que actúan como un punto de unión, una red común, que vincula y ponen conexión diferentes niveles ecológicos, así como actores muy diferentes (familia, amigos, parejas sexuales o sentimentales, espacios íntimos y espacios públicos de carácter lúdico, etc.)

Todos estos procesos de socialización procedentes de múltiples fuentes actúan con frecuencia reforzando unos mensajes homogéneos en lo que se refiere tanto al género como a la sexualidad. Así, en un espacio cultural determinado que establece como norma un tipo de valores y actitudes propios de cada género, las diferentes fuentes de socialización transmitirán mensajes y contenidos que tienden a ser consistentes entre ellas. Resulta evidente el carácter dependiente de la cultura y del momento histórico en lo que se refiere a los contenidos que puedan adquirir los roles de género, así como las actitudes hacia la sexualidad. Considerando el caso norteamericano algunos autores señalan como durante la infancia y la adolescencia los hombres y las mujeres recibe un doble mensaje. La mujer es socializada de forma explícita en la creencia de que ella actúa como reguladora del sexo y la sexualidad. Hay sexo solo si la mujer lo permite, y por lo tanto es poseedora de ese poder y capacidad de control. Sin embargo, los niños y los adolescentes reciben información acerca de su sexualidad a través de mensajes que difunden la hegemonía masculina (Crawford y Popp, 2003).

Un aspecto central en lo que se refiere a la socialización de los roles de género son los tipos de rol los que están expuestos los individuos. Stafford, Backman, y DiBona

(1977) afirman que, si bien los orígenes de la formación de las ideologías de género no son lo suficientemente conocidas, posiblemente se encuentren en la imitación de la relación entre los roles de padre y de madre. Estos roles de referencia son reforzados mediante su reproducción desde múltiples fuentes: los amigos, la escuela, los medios de comunicación de masas, etc. (Murry, Mayberry y Berkel, 2013)

Una atención especial ha prestado los teóricos a la relación existente entre la industria musical y la construcción social y cultural de roles de género. Frith y McRobbie ("Rock and Sexuality", 1978) señalan

“Not only do we find men occupying every important role in the rock industry and in effect being responsible for the creation and construction of suitable female images, we also witness in rock the presentation and marketing of masculine styles. And we are offered not one definitive image of masculine sexuality, but a variety of male sexual poses which are most often expressed in terms of stereotypes (Frith y McRobbie 1987, 374).

Este planteamiento que en la década de los 70 pudiese parecer como evidente ha sido puesto en cuestión en estudios posteriores. Precisamente indicando que los cambios que ha experimentado en la sociedad la percepción de los roles de género y de la sexualidad han influido en algunos aspectos en el modo como la música popular trata estos aspectos. Estos cambios pueden venir motivados desde diferentes frentes. Russell (1993) plantea que la propuesta de la música Acid House de tomar el baile como placer en sí mismo es la respuesta a la amenaza que representaba el “sida” y la promiscuidad sexual que se asociaba a los estilos de música disco de la década de los 70. En una línea parecida, señalando las transformaciones que los roles de género y la sexualidad había experimentado en los estilos musicales, Kaplan afirma que “The plethora of gender positions on the channel is arguably linked to the heterogeneity of current sex roles and to an imaginary constructed out of a world in which all traditional categories, boundaries, and institutions are being questioned” (Russell 1987, 90). Sin embargo, a pesar de los cambios que pudiese haberse iniciado, parece evidente que la industria musical en la actualidad sigue estando preferentemente ocupada por hombres, siendo minoritaria la presencia de mujeres.

Una cuestión central en la construcción social de las relaciones interpersonales es la desigualdad, el poder y la legitimación de la violencia. La desigualdad y la asimetría que introduce la jerarquización social según el poder de los individuos, cuando esta se articula sobre la división de género, se enmarca en el concepto de patriarcado. Alcañiz (2003) describe el patriarcado

“El patriarcado, como organización social basada en los géneros, especializa a las personas por su sexo en unas actividades concretas, asignándoles funciones y roles a través de los mecanismos de socialización y dando lugar a la continuidad del mundo así estructurado. Pero el patriarcado no se refiere exclusivamente a la asignación diferencial de roles por género sino, también, a una jerarquización entre los géneros siendo uno, el masculino, considerado superior o dominante y el otro inferior, o dominado. Por sexismo se entiende precisamente la consideración de que el sexo masculino es superior. Sobre él se ha fundamentado la creencia en la superioridad de los hombres y su institucionalización en muchos ámbitos de la sociedad”. (Alcañiz 2003, 15)

Un concepto de referencia en los enfoques jerarquizados de las relaciones interpersonales es el de poder. En este caso, articulado sobre las relaciones de género. El poder es un término polisémico según la aplicación disciplinar que se utilice (Keltner et al., 2003). En este caso que nos ocupa, en el ámbito de las relaciones sociales, desde el ámbito de la psicología social el poder se define de forma amplia como la capacidad de influir en los demás (Vescio, Gervais, Snyder y Hoover, 2005). Así el concepto de poder puede ser definido como el control asimétrico sobre recursos críticos (Fiske, 1993; Keltner et al., 2003; Magee y Galinsky, 2008), de forma que el poder implica la capacidad para controlar los resultados de otros (Fiske, 1993) de tal forma que su distribución y uso puede afectar a la vida social de las personas de forma muy profunda (Fiske, 2010). En definitiva, el poder concede la capacidad de controlar los recursos propios y ajenos tanto desde el punto de vista económico, social o físico.

El poder se expresa a través de las relaciones sentimentales, definiendo para autores como Jonasdottir (1993) una forma de dominación del hombre sobre la mujer. Esta autora propone el término “poder del amor” para identificar la dominación que se ejerce mediante la relación sexual interpersonal, así como las formas en que es codificada culturalmente.

“Mi argumento era y sigue siendo que la organización patriarcal de la heterosexualidad es crucial porque “es la forma dominante de organización sexual” y como tal “funciona de manera opresiva tanto internamente como en relación con las personas que participan en otro tipo de encuentros sexuales”. (Jonasdottir, 2011, 250)

Una dominación que permanece independientemente de otros logros de igualdad de base económica o social. El patriarcado ejerce su dominación en las convenciones culturales que definen y enmarcan el amor.

“Incluso con una relativa igualdad formal y socioeconómica, mujeres y hombres constituyen las partes centrales de una particular relación de explotación en la que los hombres tienden a explotar las capacidades de las mujeres para el amor y transformarlas en

modalidades individuales o colectivas de poder sobre las cuales ellas pierden el control. La institución del matrimonio, históricamente cambiante y entendida como normas conyugales ideológicamente definidas, es un regulador clave que mantiene el proceso de la dominación masculina en acción y, en este sentido, el “matrimonio” tiene un sentido amplio. Se refiere no sólo a las parejas casadas legalmente o que viven juntas o a las parejas íntimas en general, sino también a los patrones de interacción que establece –y prohíbe– entre las personas como seres sexuales (es decir, entre mujeres y hombres, entre las mujeres mismas y entre los hombres mismos) en la sociedad en general.” (Jónasdóttir 2011, 255)

Es el reconocimiento del amor como procedimiento de dominación el que le puede conceder la capacidad de ser combatido como una dimensión necesaria para la igualdad.

“El amor y el “poder del amor” aparecieron como resultado de mi asunción de que una parte crucial del análisis teórico de la explotación de las mujeres debe realizarse dentro del campo de la sexualidad; ni el trabajo ni el cuidado solos eran adecuados como conceptos clave para entender la excepcional “actividad práctica humano-sensorial” de la sexualidad. El amor como poder transformador o, desde mi posición estratégica, el amor sexual como una clase particular de las prácticas amorosas, es un elemento fundamental en el proceso de producción de personas. También en nuestro tiempo (tiempo-espacio), cuando los individuos se ven forzados a liberados para hacer y rehacerse a sí mismos bajo circunstancias continuamente cambiantes, el amor como fuente de poder humano creativo-re-creativo parece ser cada vez más necesario.” (Jónasdóttir 2011, 257)

Considerado en términos concretos, en lo que se refiere a la expresión cultural que adopta el poder del amor como dominación, cabe considerar dos dimensiones derivadas del concepto de poder, en base a su naturaleza asimétrica en las relaciones sociales, son los de posesión y dependencia. En parte derivadas de la cosificación del otro o de la autocosificación. Desde el plano sentimental, los individuos pueden sentirse como “pertenecientes” a otro y viceversa, como “poseedores”. Dependencia y posesión expresan la naturaleza asimétrica del poder, enfocado desde perspectivas diferentes: desde la posición inferior (poseído) o desde la superior (poseedor).

Una cuestión especialmente interesante es la dialéctica amo-esclavo que se produce en el plano de lo sentimental. En él, la parte dependiente puede exigir (por el hecho de sentirse dependiente del otro) la obligación de que se establezca una relación (el otro “debe” poseer). Tiene la obligación de establecer y mantener la relación sentimental: “que yo considere que yo te pertenezca te obliga”.

La autoestima es otro elemento vinculado a la noción de poder. En forma sintética, la autoestima considera la orientación positiva o negativa que tiene un individuo hacia sí mismo. En definitiva, una estimación del valor que se concede una persona a sí misma. Una de las escalas más difundidas es la Escala Rosenberg de Autoestima (Rosenberg Self-Esteem Scale). En dicha escala (Rosenberg, 1965) la autoestima es uno de los componentes que forman la medición de un concepto más amplio: el de “autoconcepto”. La noción de autoconcepto comprendería “el total de los pensamientos y sentimientos que una persona tiene hacia sí misma como un objeto”. Esta noción más amplia de “autoconcepto” incluiría junto a la autoestima, la idea de autoeficacia o dominio y la autoidentidad.

En los procedimientos operativos para la medición de las relaciones de género se han desarrollado una serie de conceptos teóricos que aspiran a formalizar las tareas de codificación. Estos conceptos son los de *cosificación sexual* (cosificación que experimentan las mujeres al ser valoradas la evaluación de sus rasgos físicos (desde una óptica sexual) o en el modo de relacionarse con ellas mediante aproximaciones sexuales explícitas (sin tener en cuenta sus deseos); la *sexualización* tal y como define la APA (cuatro procesos: a) reduce todo lo que pueda ser atractivo en una persona a sus características sexuales, b) adopta un enfoque metonímico donde se representa al individuo por sus componentes sexuales (cosificación sexual), c) valora al ser humano según su atractivo sexual, d) imponiendo la sexualidad como referente).

En todo caso, el poder se encuentra siempre presente tanto de forma latente como explícita en la canción popular. Ya sea el poder de la música por su capacidad para influir en los demás o en las expresiones que contiene sus letras hablando de posesión, dependencia o autoestima.

3.3.2. La cosificación del otro en la relación sentimental

Para comprender en profundidad el concepto de cosificación es importante atender a su origen y contexto. La cosificación es un concepto presente en la tradición de las Ciencias Sociales, muy próximo a la perspectiva marxista y la teoría crítica (Lamo de espínosa, 1981). No obstante, otros investigadores, como Max Weber Lo han utilizado como elemento analítico asociado a los procesos de racionalización y burocratización. Todas las interpretaciones (más allá de las variabilidades sobre su significado para el conocimiento, su origen o consecuencias) se basan en una idea esencial: la deshumanización del ser humano y de los productos y las acciones de este.

Con relación al empleo del concepto cosificación que será de utilidad en esta investigación, Lukacs (1984) destaca como

“La transformación de la relación mercantil en una cosa de “fantasmal objetividad” no puede, pues, detenerse con la conversión de todos los objetos de la necesidad en mercancías. Sino que imprime su estructura a toda la consciencia del hombre: sus cualidades y capacidades dejan ya de enlazarse en la unidad orgánica de la persona y aparecen como “cosas” que el hombre “posee” y “enajena” exactamente igual que los diversos objetos del mundo externo. Y, como es natural, no hay ninguna forma de relaciones entre los hombres, ninguna posibilidad humana de dar vigencia a las “propiedades” psíquicas y físicas, que no quede crecientemente sometida a esa forma de objetividad. Baste pensar en el matrimonio, a propósito de lo cual no hará falta aludir al desarrollo del pensamiento del siglo XIX, cuando Kant, por ejemplo, con la sinceridad ingenua y cínica de los grandes pensadores, expresa claramente la situación. “La comunidad de los sexos”, escribe, “es el uso recíproco que un ser humano hace del órgano y la capacidad sexuales del otro... el matrimonio... la unión de dos personas de sexo diverso para la posesión recíproca de por vida de sus propiedades sexuales”. (Kant, Orts, Sancho 2005, 24)

La sexualización del otro, reduciéndolo a las propiedades que se atribuyan a su cuerpo en tanto que objeto sexual, es una fórmula de cosificación³. Según la APA la sexualización procede de cuatro procesos: a) reduce todo lo que pueda ser atractivo en una persona a sus características sexuales, b) adopta un enfoque metonímico donde se representa al individuo por sus componentes sexuales (cosificación sexual), c) valora al ser humano según su atractivo sexual, d) imponiendo la sexualidad como referente. Cualquiera de ellos, según APA, cualifica un fenómeno como sexualizado.

En el sentido de sexualización, el concepto de cosificación es aplicado de forma especializada a las relaciones interpersonales. Un ejemplo de esto es la Teoría de la Cosificación (Fredrickson y Roberts, 1997) en la que, acentuando el carácter de construcción social de la percepción del otro, destaca el papel de la socialización en la reducción de la mujer a su físico. Es decir, en tanto que objeto para producir placer sexual. Algunos autores como Leit, Pope y Gray (2001) han extendido este fenómeno de cosificación también a los hombres, como parte de la reducción de la persona a objeto sexual⁴. Para estos autores, los procedimientos de cosificación que experimentan las mujeres son tanto la evaluación de sus rasgos físicos (desde una óptica sexual) o en el

³ Término “Sexualización”. *American Psychological Association* (2007)

⁴ Una derivada de la cosificación sexual del otro es la “autocosificación”, mediante la cual el individuo se valora así mismo siguiendo patrones de naturaleza física (en qué medida su cuerpo puede ser atractivo sexualmente). Esta aproximación da argumentación teórica a indicadores como el de “disfrute de la sexualización”. Son varios los autores en ese sentido (Garner, 1997; Leit, Pope y Gray, 2001; Strelan y Hargreaves, 2005).

modo de relacionarse con ellas mediante aproximaciones sexuales explícitas (sin tener en cuenta sus deseos). En particular en la denominada como cosificación sexual. Se produce una cosificación sexual cuando a la mujer (en tanto que ser humano) se la representa por su cuerpo o una parte de él. En particular, destacando aquellas partes de su cuerpo que expresan su sexualidad (Bartky, 1990; Landrine, Klonoff, Gibbs, Manning y Lund, 1995; Fredrickson y Roberts, 1997). La cosificación sexual se plasma en múltiples dimensiones de la vida social. Y no cabe duda de que la música es una de ellas.

En lo que se refiere a los escalamientos y propuestas de medición de la cosificación sexual estas son aún bastante escasas. Una de estas propuestas es la *Interpersonal Sexual Objectification Scale*, de Kooze, Tylka, AugustusHorvath y Denchik (2007). Esta escala evalúa dos dimensiones: las aproximaciones sexuales explícitas y la evaluación de sus rasgos físicos (desde una óptica sexual) mediante 15 ítems. Otro enfoque teórico significativo es la *Teoría del Sexismo Ambivalente* (Glick y Fiske, 1996), se apoya sobre los prejuicios positivos y negativos existentes hacia las mujeres. Una escala diseñada para considerar los dos tipos de sexismo es el Inventario de Sexismo Ambivalente (Ambivalent Sexism Inventory o ASI) de Expósito, Moya y Glick (1998). Esta doble perspectiva se expresaría en forma de un *sexismo benévolo* (escala de 11 ítems) y un *sexismo hostil* (escala de 11 ítems). El sexismo benévolo expresa una discriminación hacia la mujer formulada en apariencia positiva. Entre los atributos propios de este sexismo benevolente está el mostrar admiración por la mujer, su belleza o atractivo, la intención de proteger o de ayudar. Este tipo de sexismo legitima y suaviza las posibles desigualdades de género (Davis, 1990; Glick y Fiske, 1996; Fredrickson y Roberts, 1997; Barreto y Ellemers, 2005; Jost y Kay, 2005; Becker y Wright, 2011).

La alternativa, plasmada en el sexismo hostil, considera a la mujer inferior y llena de atributos negativos. Es un sexismo con un perfil agresivo muy elevado, de tal forma que es visible y amenazador.

Una última escala relacionada con el sexismo es la Escala de Disfrute de la Sexualización (Enjoyment of Sexualization Scale, ESS) diseñada por Liss et al. (2011). Como hemos considerado la sexualización se produce cuando los individuos son considerados como objetos sexuales y son valorados exclusivamente por sus características físicas. Existe la posibilidad de que las mujeres consideren las atenciones sexuales de los hombres como algo positivo y gratificante para ellas (Liss et al. 2011). En sentido opuesto, la investigación sobre el disfrute con la sexualización de los hombres (el

hombre como objeto sexual) tiene una presencia menor (Visser et al. 2014). La Escala de Disfrute de la Sexualización está diseñada para determinar la presencia de disfrute con la sexualización. Un disfrute que lleva a la mujer a flirtear, coquetear o llevar ropa que atraiga la atención (Greer and Buss 1994; Singh 2004) con la intención de que los hombres las piropen o alaguen por su apariencia (Liss et al. 2011).

Las razones detrás de estos comportamientos son explicados por algunas teorías feministas como consecuencia del patriarcado y de la dominación masculina (Gill 2008; Mercurio y Landry, 2008; Muehlenkamp y Saris-Baglama 2002; Tiggemann y Kuring 2004). Otros autores consideran que forma parte de los procesos mediante los que las jóvenes adolescentes se pueden sentir empoderadas y forma parte del camino hacia una sexualidad saludable (Peterson 2010). En términos empíricos, se han encontrado relaciones positivas entre el disfrute de la sexualización y alta autoestima (Liss et al. 2011) así como con la insatisfacción con el propio cuerpo (Erchull and Liss 2013; Visser et al. 2014). En todo caso, esta escala es afín a las ya consideradas sobre el sexismo hostil y sexismo benevolente. La escala de disfrute de la sexualización de Liss et al. (2011) se compone de 8 ítems que miden el grado en que las mujeres disfrutan de la atención que reciben por parte de los hombres.

Las canciones forman parte de los procedimientos de socialización y transmisión de valores, roles y modelos de relaciones. Como muestra Alcañiz (2015), la desigualdad de género es susceptible de analizarse desde la clasificación de la violencia de J. Galtung. Una desigualdad que expresa una asimetría estructural, donde el poder se ejerce con violencia y se legitima mediante la fuerza (violencia directa), la persuasión (violencia cultural) o la conservación del “estatus quo” (violencia estructural). Alcañiz (2015) destaca que “La socialización recibida, los medios de comunicación y el sistema educativo contribuyen a la interiorización de la cultura de género”. (Alcañiz 2015, 31)

En parte, constituye un medio para ejercer la violencia cultural. Una herramienta al servicio de la conservación de la desigualdad de género mediante la difusión, entre otros, de patrones sentimentales.

4. La socialización musical

Las teorías anteriores consideradas dan un marco de referencia en la transmisión de valores, relaciones y roles. En dicho contexto, como tendremos ocasión de desarrollar, la socialización se transmite por medios muy diferentes. En todos los casos, contribuye a

crear una imagen, a construir una realidad que adquiere relieves significativos en la vida de las personas. Un ejemplo de esto son las canciones. Trasmiten y forman, al contener, por ejemplo, una información textual que refiere a unos temas y no a otros.

Los contenidos temáticos de las canciones son el resultado de un filtro previo, de una agenda gestionada por la industria musical, sobre lo que escuchan individuos en su vida cotidiana. Estos mensajes y contenidos son especialmente eficaces en la medida que están arropados por elementos melódicos que ayudan a despertar y recordar emociones. Como podremos considerar, las canciones generan y conservan transmitiendo estándares de sentimientos, modelos de relaciones sentimentales, así como codifican las reacciones posibles ante coyunturas y eventos cotidianos propios de las relaciones de género.

Las canciones educan sin que lo parezca, y defienden y promulgan formas de pensar sobre la realidad. Primero, definiendo los temas que son relevantes en la vida de los individuos. Segundo, dando un marco de referencia sobre cómo sentir y cómo reaccionar. En ese sentido, es importante considerar la música como parte de los sistemas de socialización. En otras palabras, los procesos de adquisición individual de actitudes, valores, modelos que finalizan siendo extrapolados a la sociedad en su conjunto. En este sentido, la música es una fuente de socialización especialmente significativas al actuar integrada en la vida cotidiana de los individuos. Así, la transmisión de la música llega de forma autónoma por parte del individuo (elección y exposición personal), a través de los padres (y sus preferencias musicales), los grupos de amigos, las parejas, los medios de comunicación, el cine. Prácticamente todos los sistemas de socialización están activos para transmitir la música y las canciones, y con ello roles, actitudes, sentimientos. En definitiva, la construcción de un modelo sentimental y relacional.

En las investigaciones y estudios sobre la música, y en particular la canción popular, abunda hoy en día una serie de textos que aplican un enfoque subjetivo y personal, ligando al análisis sus experiencias vitales y emocionales. En ese sentido realmente ofrecen elementos que se incorpora como información y datos para planteamientos teóricos de más amplio rango analítico. Así, el efecto de socialización que tiene la canción popular sobre los individuos se encuentra perfectamente ilustrada en el texto de Berástegui (2018) donde narra su experiencia personal. Para el caso de la copla, comenta este autor como

“antes de enfrentarnos a estas elecciones adolescentes, antes incluso de que entendamos el significado de las palabras, cuando aún somos bebés, la música se convierte en la experiencia

socializadora que nos comienza a conformar como sujetos. Las primeras canciones que aprendemos serán lo último que olvidemos si el mal del Alzheimer nos alcanza. En el principio y en el fin, y también entre medias; de la cuna a la sepultura la música está con nosotros y la vida pesa menos cuando nos dejamos llevar por ella”. (Berástegui 2018, 122)

Unos conceptos previos que deben considerarse para estudiar a la música como vehículo de socialización es el de preferencias musicales y los juicios que se emiten sobre las canciones.

Por lo general las preferencias musicales son consideradas como estados afectivos (Scherer y Zentner, 2001) en la medida en que se encuentran directamente relacionadas con la noción de valencia, es decir con una valoración positiva o negativa de la experiencia que resulta de la audición musical. Es el caso por ejemplo cuando se compara la música preferida por individuo con la que no lo es. La valencia de las canciones está estrechamente conectada con la preferencia que se expresa respecto a ellas.

Una dimensión diferente es la referida a los juicios valorativos y juicios estéticos. Así, cabe observar que las etiquetas empleadas para definir las preferencias musicales, como los términos de “me gusta” o “no me gusta”, contienen realmente diferentes dimensiones afectivas. Por una parte, se emite como resultado de un juicio evaluativo, pero también puede serlo de lo que se denomina un juicio estético.

Estas opiniones (“me gusta” o “no me gusta”), cuando reflejan un juicio evaluativo, se expresan en una respuesta inmediata desencadenante de una acción. Según algunos autores como Zajonc (1980), los juicios evaluativos se caracterizan por ser rápidos, automáticos y aplicados de forma generalizadora. Sus consecuencias se observan en comportamientos espontáneos de aproximación o rechazo. Un ejemplo claro de esto se puede apreciar en actuaciones como son cambiar de canal de radio (cuando no te gusta la canción) o elevar el sonido de la música que se está escuchando (cuando sí gusta). Estos juicios valorativos no requerirían de una mediación o proceso cognitivo, aunque las evidencias empíricas sobre los procesos cognitivos que puedan mediar entre una preferencia y su respuesta son actualmente muy limitadas.

Muy posiblemente, los juicios evaluativos estén relacionados con una preferencia musical prolongada. En ese sentido, las experiencias previas con la música condicionarían la reacción automática expresada mediante juicio valorativo. Para ello, entre exposición musical y la reacción mediaría no solamente el conocimiento del género musical sino

también los recuerdos y las emociones que se contaría asociadas en la memoria a dichas canciones (Leder et al. 2004, Alaminos- Fernández, 2019).

En contraste con los juicios valorativos se encuentra el concepto de juicio estético. El juicio estético sería resultado de un proceso cognitivo más lento que el aplicado para dictaminar un juicio valorativo, según Leder et al. (2004). Algunas evidencias empíricas referidas a la evaluación estética de objetos visuales estiman un lapso de entre 600 a 1000 milisegundos entre la exposición al objeto y la emisión de una valoración estética (Cela-Conde, Agnati, Huston, Mora, y Nadal, 2011).

4.1. La socialización en el gusto musical

Entre las vías por las que los jóvenes reciben información musical destaca el papel de los padres. Estos forman parte de los sistemas de transmisión intergeneracional. Una cuestión muy importante es que las preferencias musicales comienzan su desarrollo durante la niñez, en una etapa en la que individuo se encuentra influenciado de una forma muy fuerte por las preferencias musicales de los familiares o los padres. Durante la niñez los individuos no poseen control sobre su entorno musical.

Más tarde ya en la adolescencia, la música adquiere una gran importancia en la vida de los jóvenes (North, Hargreaves, y O'Neill, 2000; Saarikallio y Erkkilä, 2007; Schwartz y Fouts, 2003). En la etapa adolescente las preferencias musicales tienden a consolidarse, si bien aún se mantiene un elevado grado de plasticidad, recibiendo influencias importantes por parte del grupo de amigos y de colegas. En definitiva, de los grupos primarios no familiares. Será ya en la fase adulta cuando las preferencias musicales tendrán a ser mucho más estables (Mulder, Ter Bogt, Raaijmakers, Gabhainn, y Sikkema, 2010).

En términos de contexto, las preferencias musicales están muy influenciadas por la familiaridad que se adquiere con los diferentes géneros mediante su audición reiterada. La preferencia por un género musical le da un peso especial en el conjunto de la música que escuchan los individuos. Esa preferencia refuerza el anclaje sobre el género elegido al relegar a una audición secundaria otro tipo de géneros (North y Hargreaves, 2008; Witvliet y Vrana, 2007). De este modo mediante la audición especializada de uno o varios géneros musicales los individuos adquieren una experticia para la cual no necesariamente

necesitan de una formación musical previa. Se genera, así mismo, una selección en los inputs musicales a los que se expone el individuo.

Así mismo las preferencias musicales también parecen estar relacionadas con los rasgos de personalidad del individuo (Rentfrow y Gosling, 2003; Zweigenhaft, 2008). Las investigaciones desarrolladas en ese sentido muestran una relación empírica entre las preferencias por músicas con una imagen de rebeldía (heavy metal o el rock) se asocian de forma positiva con la apertura mental a nuevas experiencias (Rentfrow y Gosling, 2003). Esa misma línea, otros autores (Schäfer y Sedlmeier, 2009) exploraron cómo la activación psicológica el empleo de la música para la meditación, determina y condiciona la música que se prefiere escuchar.

Por último, debe destacarse que el papel que la música puede ejercer el proceso de socialización, y en definitiva de construcción de la identidad, se vincula con el mayor o menor peso que se conceda al contexto social o a los agentes que tradicionalmente se consideran como parte del proceso. En el fondo de la cuestión el debate se produce entre los investigadores que concede una importancia especial a los estilos de vida es decir en definitiva el consumo de los individuos (consumo) y la construcción de su identidad (Willis, 1990; Bennett, 2004; y Miles, 2000) y aquellos que conceden un papel esencial a los agentes sociales como son la familia, la educación formal e informal, la clase social, etcétera (Blackman, 2005; Hesmondhalgh, 2005; Shildrick and MacDonald, 2006). Ese debate no obstante se mantiene el marco de lo teórico en la medida que aún se carece de investigaciones empíricas que aporten evidencias sustantivas en un sentido u otro.

Miles (2000) mantiene que las identidades se forman mediante el ejercicio práctico de un estilo de vida. Este estilo de vida puede encontrar su fundamento en diferentes ámbitos, de tal modo que algunos jóvenes pueden recurrir a las identidades musicales para encontrar un sentido a su vida y la del mundo en el que se mueve, mientras que para otros su estilo de vida puede depender en mayor grado por su clase social, su entorno, la educación, el tipo de ocio que practique, etc. Desde esta teoría, la matriz generadora de los sistemas de identidad vendría definida por los estilos de vida que practican los individuos, si bien aquello que de forma y fundamento a dichos estilos de vida puede encontrar su origen en diferentes dimensiones, ya sea cultural o estructural.

Son varios los investigadores que han mostrado como muchas personas asumen un estilo de vida expresado a través de la música, si bien permanece la pregunta con respecto a si esto sucede exclusivamente con determinados tipos de música (heavy, rock, punk) o puede encontrarse abierto a cualquier tipo de música (Hodkinson, 2002; Malbon, 1999; Thornton, 1995).

Otro aspecto significativo es el modo en que los individuos son conscientes de sus preferencias y gustos musicales. Hennion (2007) propone que en la actualidad los individuos actúan de una forma reflexiva utilizando sus gustos como medio para expresar su identidad. En dicha línea de expresar la identidad mediante gustos musicales Hargreaves et al (2002) afirman que la fuerza con que la música forme parte de lo que el individuo considera su identidad sin duda varía de una persona a otra, de tal forma que el uso o las interpretaciones que se le dé tendrá una elevada variabilidad.

La multidimensionalidad de la identidad encontraría en la música o las preferencias musicales una herramienta más de expresión que entraría en interacción con otras fuentes y expresiones de identidad. Desde un punto de vista analítico cabe estudiar las asociaciones que puedan existir entre las preferencias musicales y otras variables relacionadas con la personalidad o el estilo de vida (North and Hargreaves, 2007, 2007a, 2007b; Rentfrow y Gosling, 2003; Tanner, et al 2008).

Existe sin embargo las limitaciones que proceden del evidente cambio en los gustos y preferencias a lo largo del tiempo. Este carácter dinámico, está poco estudiado dado que diseños de investigación de carácter longitudinal poco habituales. En definitiva, el estudio del efecto emocional de la música en la vida cotidiana se encuentra aún en sus inicios. Son pocos los estudios realizados sobre la percepción individual de la música en situaciones cotidianas y el modo en que pueden influir en los sujetos (Juslin y Laukka, 2004; Kreutz, et al 2008).

4.2. Los estudios de música y juventud

Existe un cierto acuerdo con respecto a la especial flexibilidad y sensibilidad al cambio que se produce en la adolescencia y la juventud. Los datos referidos al efecto de la memoria sobre los individuos y el peso que presenta los sucesos ocurridos durante la adolescencia y la juventud le conceden un significado especial en lo que se refiere a las consecuencias del proceso de socialización. Ese sentido, las conclusiones parecen apuntar

a que la adolescencia y la juventud definen periodos en los que los individuos son muy influenciados, de forma que lo adquirido mantiene una consistencia y permanencia elevada durante la vida del individuo⁵. La música es uno de los factores de socialización más importantes en este periodo vital, acompañando a los individuos en la formación y definición de sus identidades y roles sociales.

La música popular cumple una función psicosocial muy significativa en la vida de los adolescentes y de los jóvenes adultos por múltiples razones. En primer lugar, porque los asuntos de los que tratan las canciones y los vídeos se relacionan con temas que son muy significativos en la fase de desarrollo psicológico, como son el romance, la sexualidad o temas identitarios (Dukes, Bisel, Borega, Lobato y Owens, 2003; Greeson y Williams, 1986; Schwartz y Fouts, 2003; Ter Bogt, 1997).

En segundo lugar, las preferencias musicales conllevan connotaciones sociales y actúa en una función de presentación y representación social. En ese sentido una preferencia musical equivale a una carta de presentación (Knobloch, Vorderer y Zillmann, 2000; Rentfrow y Gosling, 2006; Selfhout, Branje, Ter Bogt y Meeus, 2007). La música ofrece un repertorio con el que complementar la propia identidad (North, Hargreaves y O'Neill, 2000). Autores como Frith (1981) afirman que la música actúa como una especie de insignia que representa y presenta al individuo, de tal forma que la música es percibida como parte de los sociales que se puedan introducir en una interacción social. Esta función de representación adquiere una importancia especial en la fase de formación de la personalidad del individuo, contribuyendo las preferencias musicales a la socialización. Los géneros musicales son un repertorio cerrado a partir del cual los jóvenes pueden construir su imagen de presentación social (Erikson, 1968), e ir definiendo su identidad. En la fase de socialización y la adolescencia el conocimiento de diferentes géneros musicales se encuentra en formación. No obstante, según varios estudios los individuos son conscientes ya a una edad muy temprana de dicha

⁵ La edad en la que se produce la socialización es, para algunos autores, más temprana. Sears (1981) o Russell (1926) ubican en los seis o siete años la edad en la que el carácter de un individuo está ya formado. Otros autores (James, 1950) posponen a una edad más tardía la adquisición de algunos rasgos de personalidad, entre los 30 y los 35 años. Estos rasgos permanecerían estables a lo largo de la vida.

heterogeneidad, siendo capaces de evaluar sus preferencias con respecto a ellas (Christenson y Roberts, 1998).

En tercer lugar, en la fase de adolescencia los individuos requieren de herramientas para poder manejar sus estados de ánimo. En ese sentido, la música y su capacidad emocional es importante para la gestión de los estados de ánimo (Juslin y Laukka, 2004). De forma indirecta, es posible observar la importancia que la música tiene en la fase de adolescencia a partir de la cantidad de tiempo y de dinero que se dedica a la música (Christenson y Roberts, 1998).

Un cuarto enfoque se concentra en el modo en que las preferencias musicales facilitan la coherencia en los grupos sociales (Ter Bogt, Raaijmakers et al., 2003). Ese sentido el concepto de género musical es especialmente importante debido a la gran cantidad de información que facilita. Ya sea por su mayor o menor popularidad en momentos concretos, como por las imágenes que asocia. Existen conjuntos de géneros que comparten afinidades de valencia positiva, negativa o indiferencia por parte de los individuos que forman un grupo. En ese sentido, es importante considerar empleo de un conjunto de géneros y no solamente de uno de ellos, en la medida que los individuos tienden a mostrar preferencias por varios y no solamente por uno (Denisoff y Levine, 1972; Fink, 1985; Fox y Wince, 1975; Gans, 1999; Mulder, Ter Bogt, Raaijmakers y Vollebergh, 2007; Ter Bogt, Raaijmakers et al., 2003). Los tipos de música realmente representa diferentes contextos simbólicos que los individuos, y en particular los adolescentes, deciden tomar como referencia (Christenson y Roberts, 1998; Frith, 1996).

5. La composición de letra y música en la canción popular

Una canción popular es una composición de dos elementos, uno de ellos es la letra (cuando esta se encuentra presente) y el otro es la música, que le concede la naturaleza de canción. Ambos elementos actúan de forma sinérgica en lo que se refiere a la transmisión de valores (contenidos temáticos y formas de expresarlos como algo normalizado) y la impregnación emocional. La letra nos habla de los contenidos temáticos y la música de que tipos de activación y valencia emocional acompaña a dichas letras. Es un factor central que considerar, en la medida que unos contenidos temáticos pueden mantenerse estructuralmente estables y sin embargo adoptar una cierta modernización gracias a la expresión musical. Letra y su expresión musical (género musical) son elementos

engranados que se superponen, para el caso español, en una evidente vinculación con el momento histórico y social.

En esta investigación los elementos textuales y de contenidos se considerarán desde las propuestas del establecimiento de agenda (*agenda setting*) y las teorías del enmarcamiento (*frame theory*). No debe olvidarse que la canción popular forma parte de la comunicación de masas, en todos los sentidos. Por un medio específico (la música) que es transversal a otros medios y con difusión colectiva en la vida cotidiana. Las canciones populares son comunicación de masas.

El segundo elemento, la música, implica el estudio de los efectos emocionales y sentimentales de la música. Su ámbito de investigación implica de forma directa a la psicología, así como la sociología o la neurofisiología. El interés sobre los efectos de la música ha sido creciente, en la medida que en los ámbitos de consumo suponen un elemento cuyos significados culturales son compartidos. En ese sentido, se hace una exposición resumida sobre los avances en el estudio de los efectos emocionales de la música, revisando los modelos teóricos con mayor aceptación en las propuestas desde la psicología.

5.1. El marco cognitivo en la canción popular: Teorías de *Agenda Setting* y *Frame*

Las letras son, así mismo, un elemento comunicativo clave. Tanto si están en un idioma que comprende el oyente como si no lo está. En el caso que el idioma sea comprensible los contenidos de las letras adquieren todas las propiedades del lenguaje. Cuando las letras no son comprendidas, la misma imagen cultural del idioma refuerza sus elementos emocionales. Así, canciones interpretadas en inglés transmiten modernidad, en francés o italiano romance, etc. (Alaminos-Fernández, 2017). En ese sentido, es elevada la presencia de canciones interpretadas en idiomas diferentes al castellano. Así, por ejemplo, considerando una de las plataformas más usadas en España, Spotify, en el Top 50 el 21 de marzo de 2018 era seguida por 872.544 personas. Tras extraer mensualmente (día 18 de cada mes) las 50 canciones de la *playlist* se obtuvieron un total de 600 canciones y de ellas 280 canciones estaban escritas en otros idiomas diferentes al español. En ese sentido, el impacto de la internacionalización de la música en España está claramente presente.

Cuando las letras son en una lengua conocida, permite aplicar los tratamientos textuales habituales en la investigación sociolingüística, además de métodos como el análisis de discurso o de contenido. Esto significa que las canciones pueden considerarse como un objeto de análisis desde la comunicación, ya sea mediante las funciones del lenguaje, el género literario o las teorías de la comunicación, como el establecimiento de agenda y el enmarcamiento.

Tabla 3. Funciones del lenguaje

Funciones del lenguaje			
Función	Definición	Rasgos lingüísticos	Habla de
Apelativa o conativa	Utilizada para influir, aconsejar o llamar la atención para que el receptor cambie su forma de actuar o ser.	Empleo de pronombres y formas verbales en segunda persona. Verbos en modo imperativo. Uso de exclamaciones o interrogaciones retóricas.	Receptor
Emotiva o expresiva	El lenguaje se emplea para expresar emociones, estados de ánimo o sentimientos	Uso frecuente de oraciones en modalidad exclamativa, interrogativa, dubitativa o desiderativa. Uso de pronombres, formas verbales en primera persona y con subjuntivos frecuentes	Emisor
Denotativa o referencial	Lenguaje objetivo refiriéndose a la realidad compartida.	Oraciones en modalidad enunciativa y verbos en indicativo. Léxico sencillo, exento de adornos. Entonación neutra, sin emotividad.	(referente o realidad)
Estética o poética	Expresan el mensaje de forma bella, utilizando el código para llamar la atención al desviarse de usos habituales.	Uso de léxico connotado y empleo de figuras literarias. Palabras de uso poco común.	Código
Fática	El emisor valida que el canal sigue abierto.	Expresiones sencillas y preguntas cortas para validar que el receptor escucha o comprende.	Canal
Metalingüística	Explica aspectos referidos al código (lengua). El idioma reflexiona sobre sí mismo.	Frases sencillas y claras con terminología técnica, precisa y concisa.	Código

Fuente: elaboración propia

El género literario, y su aplicación al análisis de las canciones, correspondería con el estudio del enmarcamiento (*frame*) del mensaje. Desde la clasificación clásica, los géneros principales son el lírico, el épico y el dramático. Las canciones, en tanto que género literario pertenecen habitualmente al lírico. Los textos líricos presentan la realidad desde el punto de vista del sujeto, mostrando una visión íntima y personal. En ellos se expresan sentimientos, pensamientos, estados de ánimo o vivencias, pudiendo ser

atribuidas a otra persona. En términos de narrador, tiende a ser frecuente el empleo de la primera persona y un enfoque subjetivo. La canción y la poesía comparten una genealogía común, compartiendo como modalidad de expresión el verso.

Vamos a considerar dos aproximaciones teóricas que son especialmente significativas a los efectos de los objetivos de esta investigación. Ambas teorías proceden del ámbito de los estudios sobre los medios de comunicación de masas y la comunicación. Son las teorías sobre la *Agenda Setting* y el *Frame*. Ambas aproximaciones teóricas son bien conocidas, por lo que en esta ocasión se realizará una exposición sumaria de los aspectos más determinantes relacionados con la investigación. En primer lugar, se hará una presentación de la teoría sobre la agenda para posteriormente introducir los conceptos relacionados con el concepto de *frame* y su utilidad analítica.

5.1.1. Teoría de la agenda

Expresado brevemente la teoría de la *agenda setting* tiene como objeto de interés la selección de las diferentes noticias que realizan los medios de comunicación para introducirlos en su agenda comunicacional. En otras palabras, qué noticias son incluidas y cuáles no en su difusión pública, y qué posibles criterios son utilizados para efectuar dicha discriminación. Aquí la idea central es que los medios de comunicación, cuando transmiten noticias, no indican a las audiencias qué es lo que tienen que pensar, sino que impone cuáles son los temas sobre los que debe de pensar. En definitiva, construyen un conjunto de temas que se convierten en relevantes y determinantes para representar la realidad. Los temas sobre los que se habla son los temas sobre los que se piensa. Esta idea es fundamental en el análisis que vamos a desarrollar con respecto a las canciones. Las canciones son un medio de socialización en muchos sentidos, destacando especialmente el emocional y sentimental. Los temas de las canciones son propios de la lógica de la agenda Setting, donde de entre todos los aspectos de la realidad social y personal de los individuos, se concentra, destaca y da relevancia solamente a algunos muy específicos. De este modo se produce una selección de aquellos temas que se constituyen como relevantes para los oyentes. Walter Lippmann (1922) proponía que los medios de comunicación era la principal fuente para la creación de imágenes y que gracias a dichas imágenes los medios nos mostraban un mundo en concreto.

La música y las canciones populares son realmente un medio de comunicación en el que los compositores de canciones construyen el mundo en el que los individuos se

buscan y se miran sí mismos. El mundo que conocemos, la vida cotidiana y el modo como se contempla a los demás, es el mundo sobre el que nos habla la agenda, los temas que lo representan y que define el prisma con el que mirarlo y evaluarlo. Este carácter de mediación adquiere una importancia especial cuando la audiencia no posee una experiencia directa de los eventos o el contexto en el que se produce la noticia. En el caso de las canciones en la medida en que plantea emociones y sentimientos sobre los que con frecuencia los individuos no han tenido experiencias previas, en particular en el caso de los más jóvenes. Un individuo de 10 años que escuchó una canción exponiendo sentimientos o situaciones propias del mundo adulto adquiere simultáneamente una información sobre el hecho, así como de su relevancia. Determinados fenómenos sociales y psicológicos adquieren relieves en una cartografía sentimental que aún no ha experimentado y que sin embargo ya le ha llegado codificada mediante las canciones. Como veremos, un rasgo importante de información que se recibe a través de las canciones es la atribución de importancia. Así, una canción que es importante para los padres, y se percibe como tal por los hijos, adquiere unas propiedades y cualidades especiales para ellos, desde la óptica de la socialización.

De acuerdo con los investigadores que aplican la teoría de la agenda setting la configuración de la agenda presenta dos niveles. El primer nivel de la fijación de agenda se concentra en la prominencia relativa que se les concede a determinados temas. Esta relevancia se define operativamente como la importancia percibida de determinados temas. El segundo nivel evalúa la relevancia que presentan los diferentes atributos con los que se presenta el tema. Es decir, qué rasgos se utilizan para caracterizar el tema al que le ha dado una relevancia especial y con qué valencia.

Así, la agenda no les dice a los individuos que deben de pensar sí no más bien qué temas son los importantes para pensar sobre ellos. Un ejemplo de esto es su aplicación a las noticias internacionales, la agenda define qué países existen, en el sentido de que se hablan sobre ellos, y qué países no existen al estar totalmente desaparecidos de los medios. Asimismo, para aquellos países que sí son visibles, en el segundo nivel de agenda, se consideraría qué problemas o características describe lo que sucede en ellos. Es decir, qué atributos y qué valencia se asocian a los temas (en este ejemplo países). Por ejemplo, si aparecen por guerras o desastres, o por avances tecnológicos o arte.

Son múltiples los autores que han destacado el increíble poder que tiene la agenda para dar forma a la opinión pública. Ese sentido los investigadores que aplican la teoría

de la *agenda setting* han dado lugar a una extensa producción investigadora en múltiples ámbitos que van más allá de los que se consideran específicamente como medios de comunicación de masas. Algunos ejemplos de esta producción en diferentes dimensiones tanto desde el punto de vista teórico como empírico son Benton y Frazier (1976), Brosius y Kepplinger (1990), Burd (1991), Carragee, Rosenblatt y Michaud (1987), Cobb y Elder (1983), Dearing y Rogers (1992), Eaton (1989), Erbring, Goldenberg y Miller (1980), Gilbert, Eyal, Mccombs y Nicholas (1980), Hill (1985), Kingdon (1984), Mccombs (1992,1994a,1994b), Mccombs y Bell (1997), Mcleod, Becker y Byrnes (1974), Palmgreen y Clarke (1977), Stone y Mccombs (1981), Walker (1977), Wanta y Wu (1992, 1994), Weaver (1982), Winter (1980), Zhu (1992), Aruguete (2009,2011,2017); Alonso (2014); Rodríguez-Díaz (2004); Petrone (2009); Cabrera y Camardo (2019) y Zunino (2018).

5.1.2. *Frame*

Un concepto muy próximo al de *agenda setting* es la idea de *framing* (enmarcamiento). Dependiendo del enfoque teórico, el concepto de enmarcamiento ha recibido diferentes interpretaciones. Por una parte, el concepto de enmarcamiento es interpretado por muchos autores como una extensión de la teoría de la *agenda setting*. Desde esta perspectiva, el enmarcamiento correspondería con el segundo nivel analítico en la teoría de la agenda. Así Tankard, Hendrickson y Silberman (1991) definen “*framing*” como "the central organizing idea for news content that supplies a context and suggests what the issue is through the use of selection, emphasis, exclusion, and elaboration" (página 3). En definitiva, el enmarcamiento facilitaría un contexto y sugeriría cuál es el significado del tema (elegido mediante la agenda) organizando la información mediante selección, énfasis, exclusión y elaboración de la idea presentada.

Para otros autores el enmarcamiento constituye por sí mismo una teoría (Entman, 1993) en la medida en que ambas (enmarcamiento y *agenda setting*) se apoyan en premisas diferentes (Scheufele, 1999, 2000). En todo caso, más allá del status que se quiera conceder al concepto con carácter general, Entman (1993) define enmarcamiento: "to frame is to select some aspects of a reality and make them more salient in a communicating text, in such a way to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described" (Entman 1993, 52).

Asimismo, Kuypers (2009) lo define como

"Framing is a process whereby communicators, consciously or unconsciously, act to construct a point of view that encourages the facts of a given situation to be interpreted by others in a particular manner. Frames operate in four key ways: they define problems, diagnose causes, make moral judgments, and suggest remedies. Frames are often found within a narrative account of an issue or event and are generally the central organizing idea". (Kuypers 2009, 190)

Como podemos observar todas las definiciones subrayan la misma idea según la cual el enmarcamiento da forma a la información añadiendo emociones. A efectos de esta investigación se quieren destacar dos aspectos operativos que dirigirá el análisis. Por una parte, la *agenda setting* pondrá de relieve la selección temática (dando a este hecho su propio peso específico), utilizándose el enmarcamiento como herramienta clave para comprender el enfoque con el que se presenta el tema seleccionado.

5.2. La función emocional de la música

Cuando consideramos la función social de la canción popular, un elemento sustantivo que destaca su carácter interdisciplinar son las nociones de emoción y sentimiento. Ambos conceptos se encuentran estrechamente ligados y será el enfoque teórico adoptado el que genere una diferencia mayor o menor en su definición. Las letras de las canciones, las palabras, expresan una emocionalidad reforzada por la contribución de la música y las formas que adopta (Alaminos-Fernández, 2016; 2019). Es la potencialidad distintiva a efectos de socialización mediante la canción popular: su capacidad para socializar valores envueltos en emociones potenciadas por la música, habitualmente en contextos y situaciones personales con un significado sentimental elevado.

Por todo ello, la investigación de la relación entre música y emociones debe considerar que la experiencia musical implica aspectos diferentes, tanto de carácter emocional como físico, comportamental, perceptual, cognitivo o existencial (Gabrielsson, 2001). En cierto sentido, la música, a través de la variable interviniente emoción, presenta un alcance y unos efectos más profundos que afectan a la recepción de la información y la interpretación de esta por parte de los individuos.

El análisis del sonido en base a sus propiedades acústicas es la herramienta clave en las líneas de investigación que exploran las relaciones entre rasgos acústicos y sus consecuencias personales y sociales. Así, en el estudio de las emociones, se evalúa las

características del sonido y sus efectos, tanto para expresar como para provocar emociones. Más recientemente, son la clave de arco en los procedimientos de inteligencia artificial y programación que buscan sistematizar y organizar las ofertas musicales de las plataformas *on line* según géneros (desde un punto de vista muy amplio) o proponiendo músicas (listas) para actividades cotidianas como puedan ser conducir, hacer deporte, desayunar, etc. Es importante considerar que desde la acústica es posible describir y analizar elementos musicales que no están catalogados según los criterios académicos del lenguaje musical. Los conceptos y clasificaciones referidas a las propiedades de la música son más limitados (un recorte y recodificación cultural) de los rasgos propiamente acústicos, componentes del sonido.

La acústica, en su dimensión sonora y en la percepción del sonido por el ser humano, forma parte de lo que puede considerarse como fenómeno natural. Son sonidos que para adquirir significado debe recibir una codificación externa, que le aporte un valor social. Es aquí donde se ubica el límite entre lo social y lo natural, en la medida que el paso o transición de sonido a música exige la intervención de la cultura, en su sentido más amplio. Los sonidos se convierten en un fenómeno social, con propiedades y funcionalidades muy significativas tanto para el individuo como para el grupo.

En ese sentido, la música es uno de los lenguajes emocionales más efectivos. Así lo que se refiere a la vida cotidiana y las preferencias musicales son varios los autores que han detectado la relación empírica significativa entre las músicas que se escucha y la producción de estados emocionales negativos (Anderson, Carnagey y Eubanks, 2003; Arnett, 1995; Carpentier, Knobloch, y Zillmann, 2003; Gowensmith y Bloom, 1997; Lacourse, Claes, y Villeneuve, 2001; Schwartz y Fouts, 2003) o positivos (DeNora, 2000; North, Hargreaves y O'Neill 2000; Saarikallio y Erkkila, 2007; Zillmann y Gan, 1997).

Existe, en las propiedades sonoras del sonido elementos que los vinculan con reacciones emocionales. Este hecho ha sido estudiado con una atención especial desde el campo de la psicoacústica. La psicoacústica es una disciplina orientada al estudio del sonido y la audición y se define como el estudio sistemático, cuantitativo y empírico de las relaciones existentes entre varios parámetros físicos del sonido y el modo en que lo percibe el ser humano. Dicho de otro modo, la relación entre la experiencia objetiva y subjetiva del sonido (Parncutt, 2012, 2004). Según Shiba y Nemoto (2004, p. 307) “the brain has a very basic common mechanism to associate sounds (chords, in particular) with

emotion”. Son múltiples las investigaciones orientadas a explicitar dicha relación, en especial las características de consonancia o disonancia. El contraste entre la consonancia y disonancia es un rasgo esencial de la música occidental y su importancia ya fue investigada en su momento en la Grecia antigua (Cazden, 1980; Parncutt y Hair, 2011).

Los conceptos de disonancia y consonancia plantean evidentes problemas semánticos. Tenney (1988) señala como “there is surely nothing in the language of discourse about music that is more burdened with purely semantic problems than are the terms *consonance and dissonance*” (Tenney 1988, 1). Por su parte, Hindemith (1937) afirma en relación con este problema que

“the two concepts have never been completely explained, and for a thousand years the definitions have varied. At first thirds were dissonant; later they became consonant. A distinction was made between perfect and imperfect consonances. The wide use of seventh-chords has made the major second and the minor seventh almost consonant to our ears.” (Hindemith 1937, 85)

En la actualidad tal y como concluye Tramo et al. (2001) existe un acuerdo bastante elevado acerca de que los sonidos consonantes significan, armonioso, agradable o estable mientras que las disonancias por el contrario significan desagradable, molesto y en espera de ser resuelto. Tal y como plantea Parncutt (1989) dos sonidos son consonantes cuando se percibe que suenan bien el uno con el otro, y no contienen intervalos disonantes. Esa idea de sonar bien tiene raíces tanto biológicas como acústicas y el debate con respecto a qué factor es más importante corresponde, como ya hemos planteado reiteradamente, con la noción de natural versus aprendido. Para varios autores (Zentner y Kagan, 1998; Crowder et al. ,1991; Trainor y Heinmiller, 1998; Masataka, 2006) la preferencia por los sonidos consonantes es innata al ser humano basándose en que los niños los encuentran más agradables que los disonantes. Asimismo, desde el análisis de culturas comparadas también se aportan evidencias con respecto a la dicotomía entre consonancia y disonancia en relación con las sensaciones placenteras (Butler, 1968; Fritz et al. 2009).

Otros investigadores sin embargo defienden que la preferencia por consonante frente a disonante tiene un origen completamente cultural y pertenece particularmente a la cultura musical occidental (Cazden, 1980; Lundin, 1947; Maher y Jairazbhoy, 1975). Ese sentido, apuntaría la mayor presencia de disonancia en la música clásica de la India o la ausencia de preferencia por la música consonante en culturas aisladas de la occidental (McDermott et al. 2016).

En ese sentido, la percepción de la consonancia o disonancia mantiene una estrecha relación con la familiaridad que el oyente tenga con dicho sistema musical. McLachlan et al. (2013) propone que la formación musical incrementa la familiaridad con las notas más utilizadas, lo que concuerda con otros estudios previos (Brattico et al., 2009; McDermott et al., 2010) que detectaron como la formación musical producía un decremento en el uso de la disonancia. La experiencia histórica aporta evidencias en dicho sentido. Así Parncutt y Hair (2011) afirma como “sounds that are initially perceived as dissonant (such as an unprepared dominant seventh chord in Monteverdi) can be perceived as consonant if heard often enough, suggesting that exposure, familiarity and learning are an important aspect of consonance...” (Parncutt y Hair 2011, 146). Sin embargo, la familiaridad con las notas no convierte lo disonante en consonante. Un ejemplo de esto es como la música atonal reciente incorporan sonoridades disonantes que no llega a ser percibidas como consonantes. Ese sentido Marin et al. (2015) concluye que aunque la familiaridad con las notas afecta a los juicios y la percepción de la sonoridad consonante, los factores principales continúan siendo de carácter acústico según múltiples estudios (Zwicker y Fastl, 1990; Parncutt, 2012, Hutchinson y Knopoff, 1978; Kameoka y Kuriyagawa, 1969; McDermott et al., 2016; Peretz, 2010; Plomp y Levelt, 1965; Bigand et al. , 1996; Aures, 1985; Bidelman y Krishnan, 2009; Itoh et al., 2010; Johnson-Laird et al. ,2012; Cousineau et al., 2012).

Así, Koelsch et al. (2006) y Dellacherie et al. (2009) han mostrado como la audición de disonancias fuertes activa la amígdala, mientras que otros estudios (Crowder, 1985; Heinlein, 1928; Kastner y Crowder, 1990; Marin et al., 2015; McDermott et al., 2010; Pallesen et al., 2005) demuestran empíricamente que los efectos emocionales de los modos mayor (felicidad) y menor (tristeza) pueden ser identificados mediante reacciones neuronales, y que dicha distinción se mantiene independientemente del contexto musical. En ese sentido, otros autores (Bakker y Martin, 2015) a partir de mediciones fisiológicas sugieren que las notas en modo mayor o menor poseen una capacidad de connotación emocional incluso para oyentes inexpertos. Las conclusiones de Pallesen et al. (2005) afirman que las neuronas de las áreas cerebrales relacionadas con las emociones se activan como respuesta incluso a notas aisladas, que dichas reacciones emocionales se producen de forma independiente a cualquier proceso cognitivo, de tal modo que la cualificación del oyente (formación musical o no) no produce resultados diferentes durante una audición pasiva.

Sin embargo, la vinculación sustantiva entre emociones y lenguaje musical solo puede aportarse desde otras disciplinas, que permitan conocer las estructuras y los rasgos musicales, mediante diseños por los que pueda demostrarse una relación explícita consistente y válida. El nivel de oxígeno en sangre según la canción escuchada no es, tomado aisladamente, suficientemente concluyente respecto a la inducción de emociones.

No obstante, las aportaciones actuales son profundamente prometedoras, en la medida en que según Steinbeis y Koelsch (2008) “Recent demonstrations that music is capable of conveying semantically meaningful information has raised several questions as to what the underlying mechanisms of establishing meaning in music are, and if the meaning of music is represented in comparable fashion to language meaning” (Steinbeis y Koelsch 2008, 1174).

Son muy escasos los intentos de formalizar una relación entre los rasgos distintivos de la música (en tanto que lenguaje musical) y sus efectos emocionales. Esta aproximación exige al menos una elevada competencia musical y el análisis de las preferencias subjetivas de los individuos según su estado emocional. Por sí mismas, la activación de áreas vinculadas a lo visual o la memoria solo pueden mostrar que puede existir alguna asociación, pero nada concluyente sobre la naturaleza de dicha relación. En la reflexión sobre los sonidos, se incluían tanto los sonidos armónicos (música) como los sonidos y ruidos propios de la naturaleza, capaces de evocar estados de ánimo. El sonido de la lluvia, de una cascada de agua o el canto mismo de los pájaros, generan estados de ánimo, en ocasiones imitados por los instrumentos musicales.

5.2.1. El análisis de las emociones

Una primera tarea es de carácter definitorio, referido en primer lugar a la noción de emoción (diferenciado de estado de ánimo) y la de sentimiento. Posteriormente consideraremos los enfoques y modelos utilizados en el caso particular de la música.

El concepto emoción es objeto de un largo debate en la investigación psicológica⁶, dado que tal y como afirma Fehr y Russell (1984) “Todo el mundo sabe lo que es una emoción hasta que se le pide una definición” (Fehr y Russell 1984, 464). Para Holstege, Bandler y Saper (1996) la dificultad procede de considerar la emoción como un estado

⁶ Un resumen significativo de la controversia sobre las diferentes definiciones del concepto emoción en su empleo a la investigación de la música popular puede encontrarse en Sloboda y Juslin (2001) y Alaminos-Fernández (2018, 2019).

interno del individuo, que al estar diferenciado de otros aspectos propios de la cognición no es definible en base a las funciones cognitivas. En ese sentido, la diversidad conceptual correspondería con la diversidad que en el plano empírico de la investigación se observa tanto en los focos temáticos como en los procedimientos y mecanismos considerados (Cornelius, 1996). Sería la dificultad de medición se encontraría detrás de la diversidad de definiciones, de la que se han llegado a contar 92 hasta el año 1981 (Kleinginna y Kleinginna, 1981) y llevaría a los investigadores de enfoque behaviorista como Skinner (1953) o Duffy (1941) a proponer que dado que las emociones no presentan características distintivas que las diferencie de otros comportamientos, serían inaccesibles a la medición.

Asimismo, en las definiciones de emoción aparece frecuentemente su origen, afirmando por ejemplo, que una emoción es una constelación de funciones diversas en las que se incluyen tanto la experiencia subjetiva, la evaluación de ella que hace el individuo o su expresión prosódica, gestual o léxica (Anderson y Phelps, 2000) o, incluso incrementando la diversidad funcional, Armony y LeDoux (2000) afirman que las emociones son y están construidas a partir de diversos componentes funcionales como pueden ser la experiencia subjetiva, la evaluación de los estímulos, las reacciones fisiológicas, las respuestas del entorno, los comportamientos voluntarios o forzados, etcétera. Posiblemente el etcétera incluido al final de su definición sea lo más ilustrativo para exponer el estado de la cuestión definitoria. A todo lo anterior se añaden la diversidad de metodologías de análisis, así como de los objetos de investigación en los que ponen su interés.

En la actualidad se considera que las emociones forman parte de un campo mucho más amplio, definido por el estudio del afecto. El estudio del afecto incluiría diferentes estados evaluativos como son el estado de ánimo, las preferencias o los rasgos de personalidad (Fridja y Scherer, 2009; Juslin, 2011; Juslin y Scherer, 2005; Oatley, Keltner y Jenkins, 2006), y en los que se encontraría implicada la noción de valencia, es decir de una valoración positiva o negativa (Davidson, Scherer y Goldsmith, 2003). Así los individuos se encuentran siempre en un estado afectivo y será cuando dicho estado afectivo alcance una cierta intensidad cuando pasaría a denominarse emoción. En el caso de no alcanzar dicho nivel es llamado estado de ánimo (Beedie, Terry y Lane, 2005) si bien existe una importante escasez de evidencia científica en tal sentido. El diccionario Oxford de Psicología (2017) define estado de ánimo como *“un estado afectivo temporal pero relativamente mantenido el tiempo”* mientras que define emoción como *“cualquier*

estado afectivo, intencional o evaluativo que sucede durante un periodo corto de tiempo". En ambas definiciones destaca lo que se considera como rasgo definitorio diferencial entre ambos conceptos: el tiempo. El estado de ánimo es definido como un estado afectivo mantenido en el tiempo mientras que la emoción se define como un estado afectivo de corta duración, entre segundos y pocos minutos. Por ello, el estado de ánimo expresaría un estado afectivo con una intensidad menor que lo que denominamos emoción, y dado que no tiene un objeto concreto al que dirigirse, puede durar durante un periodo de tiempo muy superior, de horas e incluso días (Reeve, 2003). Otro concepto muy próximo al de emoción y estado de ánimo es el de preferencia. La preferencia, desde el punto de vista psicológico, se dirige hacia un objeto o sujeto, y adopta una valencia determinada. Estas preferencias tienden a ser de baja intensidad, pero de una duración prolongada en el tiempo. Sin embargo, como ya sabemos estas definiciones son aún objeto de amplias controversias (Frijda, 2007; Izard, 2007; Mulligan y Scherer, 2012). En ese sentido, la noción de afecto se tiende a utilizar como un concepto teórico que cubre un repertorio amplio de estados, sean estos denominados emociones, estados de ánimo o preferencias, todos ellos caracterizados por la existencia de una valencia (positiva o negativa).

En un intento de puesta en común sobre lo que pueda llegar a ser una emoción, Izard (1971) propone que cualquier definición de emoción debe de considerar como mínimo al menos tres componentes: la consciencia de experimentar una emoción, el proceso que sucede en el sistema nervioso y el cerebro, así como las pautas observables y expresivas que provoca una emoción. Esta definición contiene un fuerte sesgo sicologista al ignorar los elementos sociales involucrados en la construcción de la emoción. El carácter cultural de las emociones se aprecia claramente en la definición propuesta por Thoits (1989)

“Emotions involve: (a) appraisals of a situational stimulus or context, (b) changes in physiological or bodily sensations, (c) the free or inhibited display of expressive gestures, and (d) a cultural label applied to specific constellations of one or more of the first three components. All four components need not be present simultaneously for an emotion to be experienced or recognized by others” (Thoits 1989, 318).

En esta definición operativa de las emociones se afirma que pueden ser experimentadas sin necesidad de atribuirle un nombre específico, destacando el carácter subjetivo y personal de las experiencias emocionales, pero también recuerda la importancia de una etiqueta cultural para expresarlas y reconocerlas. En todo caso es evidente que el concepto de emoción es un constructo teórico, que incluye un conjunto

de fenómenos relacionados con los sentimientos, los comportamientos y las reacciones que los individuos tiene en su vida cotidiana. En tanto que constructo teórico, la diversidad que surge de las definiciones operativas solo puede ser superada mediante una sistematización y coordinación entre las propuestas teóricas, los objetos estudiados y las metodologías aplicadas a su investigación empírica (English y English, 1958).

Como resumen de las diferentes propuestas conceptuales cabría plantear que las emociones implican una reacción afectiva corta pero intensa a los cambios que se produzcan en el entorno del individuo. Esta reacción estaría compuesta por varias dimensiones como son la definición cognitiva de una situación, la aparición de un sentimiento subjetivo, una respuesta fisiológica, una respuesta expresiva (como puede ser bailar), la tendencia a realizar una acción, así como la posibilidad de efectuar una autorregulación o control sobre uno mismo (Scherer, 2000). Estos elementos pueden presentarse de forma conjunta y no son en absoluto excluyentes entre ellos (Mauss et al., 2005). También Juslin (2011) propone que las emociones son reacciones cortas, intensas y muy cambiantes a sucesos que son potencialmente importantes, producidos en el entorno externo o interno (con frecuencia de naturaleza social) y que implica varios subcomponentes (cambios cognitivos, sentimientos subjetivos, comportamientos expresivos y tendencias a la acción) que se encuentran más o menos “sincronizados” durante un episodio emocional. Si bien las definiciones operativas de los términos anteriores aún son objeto de debate, ofrecen conceptos útiles para diferenciar los efectos y la relación de la música con los estados subjetivos de los individuos. Estos estados subjetivos, a efectos de la investigación musical, se denominan emociones, pero también sentimientos.

5.2.1. Música, emociones y sentimientos

La capacidad de la música para generar e inducir emociones en las personas es una creencia culturalmente bastante extendida, si bien son muy recientes los estudios empíricos orientados a determinar y medir las condiciones en que se produce dicha relación (Juslin y Sloboda, 2001, 2010). Esa capacidad es en la practica una potencialidad, en la medida que no necesariamente escuchar música causa siempre una emoción o, en el caso de llegar a hacerlo, genere la misma emoción en todas las personas. Así, según varios estudios aproximadamente entre el 55% y el 65% de las experiencias de audición musical generan o producen emociones, apreciándose variabilidades individuales (Juslin y Laukka, 2004; Juslin et al., 2008). Entre los diferentes campos disciplinares, la psicología

ha sido, por motivos evidentes, la que se ha interesado en un mayor grado por la relación entre emoción y sonido, si bien no alcanzan por ellas solas a dar una explicación lo suficientemente satisfactoria en la medida que en dicha relación interviene de forma fundamental la vida social. Por ello, el recurso básico de medir los efectos a partir de la unidad de análisis individual impone severas restricciones, tanto a los diseños como a las conclusiones que puedan alcanzarse.

El objeto de interés en este caso son las emociones inducidas mediante la música, definiendo las emociones musicales como aquellas emociones que son inducidas o provocadas por la exposición musical, aun cuando la música no sea la única fuente de ellas. Unas emociones sobre las que actualmente no existe acuerdo, ni sobre los tipos de emociones susceptibles de ser activadas mediante la música ni el número de ellas. Así, para algunos investigadores la música solamente es capaz de despertar emociones que pueden considerarse como básicas (Krumhansl, 1997), mientras que otros sostienen que esto no es posible desde la música (Scherer, 2003). Del mismo modo, otras propuestas defienden que la música sólo tiene capacidad para despertar estados emocionales genéricos tanto de tipo positivos como negativos (Clark, 1983), mientras que otros mantienen que la música produce un amplio rango tanto de emociones básicas como complejas (Gabrielsson, 2001). En este último sentido, han sido varios los estudios basados en muestreos y autoinformes que aportan evidencias empíricas en el sentido de que la música genera y produce un amplio rango de estados emocionales. Es el caso de “calma”, “nostalgia”, “felicidad”, “placer”, “tristeza”, “excitación” u “orgullo” (Juslin y Laukka, 2004; Juslin et al., 2008, 2011; Sloboda, 1992; Wells y Hakanen, 1991; Zentner, Grandjean y Scherer, 2008).

Asimismo, las respuestas emocionales a la música han sido diferenciadas de forma genérica con el nombre de “emociones cotidianas” (es el caso de la felicidad), o “emociones estéticas” (por ejemplo, la emoción temor). En ese sentido la conexión entre música y la generación de emociones, da cuenta tanto de las emociones existentes en la vida cotidiana como las emociones que se consideran estéticas, al ser sobre todo producto de exposiciones a eventos o productos artísticos.

Vinculada a dicha diferenciación entre emociones y música según actuación en la vida cotidiana o con una finalidad estética, es muy relevante la distinción entre *emociones sentidas* y *emociones percibidas*. Durante un tiempo prolongado ha existido una cierta

confusión en el estudio sobre la percepción social de la música. Particularmente en el estudio de los mecanismos psicológicos desencadenantes de la emoción. Estas son dos maneras de presencia de la música en la sociedad que no siempre han sido tratadas de forma diferente (Sloboda y Juslin, 2010) ni valoradas adecuadamente en los diseños de investigación según Gabrielsson (2002). Estos dos términos (emociones sentidas y emociones percibidas) (Gómez y Danuser, 2007), distinguen entre la música que representa emociones frente a la música que las induce. Para Sloboda y Juslin (2010) la emoción percibida es un término “used to refer to all instances where a listener perceives or recognizes emotions in music (e.g., ‘a sad expression’), without necessarily feeling an emotion him or herself.” (Página 10). La percepción de las emociones que contiene la música no implica necesariamente que el oyente las experimente personalmente, si bien Gabrielsson (2002) plantea que la percepción y la inducción de emociones pueden darse simultáneamente, pero que ello no implica una causalidad en la que la percepción induzca la emoción. Otros autores como Vuoskoski (2012) destacan precisamente que la delimitación entre emoción percibida y emoción sentida es bastante borrosa, de modo que existe una dificultad evidente tanto en aislar los efectos de ambos, como para determinar la interrelación que se pueda producir. De hecho, la mayor parte de los diseños de investigación piden que se indiquen las emociones que aprecian en las notas musicales y no las emociones o sensaciones que les produce. Estas especificaciones de diseño ya evidencian la dificultad, dado el carácter subjetivo de las valoraciones y las percepciones, para que los sujetos diferencien claramente entre los dos tipos. Esta distinción entre inducida y percibida tiene consecuencias epistemológicas en el estudio de la relación entre música y emociones. Se establecen dos posiciones, donde por un lado la *postura emotivista* propone que la música puede inducir emociones no conocidas, mientras que la *postura cognitivista*, afirma que la música solo transmite emociones ya conocidas por los individuos sin necesidad de sentir en ese momento la emoción personalmente (Krumhansl, 1997; Juslin y Västfjäll, 2008). Esos dos enfoques diferenciados sobre las emociones sentidas y las percibidas se apoyan en los distintos procesos psicológicos que atribuidos a cada uno de ellos.

De acuerdo con Gabrielsson (2001, 2002), las emociones percibidas son expresadas a través de la música y no tendría asociación con cambios fisiológicos. Por el contrario, las emociones sentidas son reacciones despertadas por la música y producirían respuestas fisiológicas a través del sistema nervioso autónomo (Juslin y Sloboda, 2010, 188). Esta

distinción viene a señalar el hecho de que un oyente puede percibir una emoción como algo presente en una música sin que por ello tenga un efecto sobre su estado emocional. Así, una canción puede percibirse como triste sin que ello despierte tristeza en la persona que la escucha. Y viceversa, una canción puede contener elementos alegres y que son valorados en ese sentido por parte del oyente, y sin embargo despertar emociones nostálgicas. Para Gabrielsson (2002) el motivo de esta contradicción aparente entre las emociones sentidas y las percibidas procede de que la percepción de los contenidos emocionales de la música es el resultado de un proceso cognitivo perceptual mientras que, por el contrario, la respuesta emocional a la música se origina a nivel del sistema nervioso de tal forma que afecta a las respuestas fisiológicas, como es el caso de la sudoración, la respiración, aceleración del pulso, etcétera.

Una cuestión significativa es el estatus de validez que pueda tener el que los individuos determinen de forma subjetiva sus experiencias emocionales. Así, investigadores como Konecni no admiten como válidas las informaciones emocionales que emiten los individuos acerca de ellos mismos. En un sentido totalmente contrario, (Sloboda y Juslin, 2001; Juslin y Laukka 2004) destacan que es el uso que se da en la vida cotidiana la música lo que debería de centrar la atención del investigador y que en cualquier caso será siempre el individuo que experimenta la situación quien mejor puede describir su situación emocional en diferentes contextos sociales. Otro sesgo significativo en los estudios sobre la música y las emociones es que la mayoría de las investigaciones utilizan música clásica occidental esos estudios. Resulta evidente que deberían incluirse otras formas musicales, así como diferentes géneros, de forma que se incremente la variabilidad de las exposiciones musicales. Especialmente cuando se efectúan afirmaciones acerca de la música en general.

En relación con las propiedades acústicas de la música, Kreutz, Ott, Teichmann, Osawa, y Vaitl (2008) Aplicando el método de cuestionario concluyeron que las preferencias musicales interaccionan de forma muy estrecha con las emociones que produce la música. Con ello proponen que los gustos musicales tienen una mayor influencia con respecto a la valencia y activación de las emociones inducidas (felicidad, tristeza, ternura o miedo) que las propiedades formales del sonido. El estudio mencionado utilizó fragmentos musicales de piezas clásicas. Alaminos-Fernández (2019) utilizando canciones populares de diferentes géneros (pop, rock y reggaetón) comprueba utilizando asimismo un cuestionario, que las preferencias musicales incrementan la valencia y

activación que los oyentes aprecian en una canción. En la práctica, es conveniente ampliar las investigaciones que consideren la percepción o inducción de emociones a partir de los gustos y preferencias musicales y su relación con la identidad de los individuos. Esto implica, evidentemente, la consideración de los conceptos de género musical y su vinculación con los estilos de vida y papeles sociales adoptados por los individuos. Todo ello, tal y como se ha afirmado reiteradamente, especificando de forma clara la distinción entre las emociones percibidas y las emociones (y en consecuencia Estados de ánimo y sentimientos) inducidas en los individuos. En la música popular las canciones acostumbran a contener dos elementos: la música y la letra y ambas son fuentes de emocionalidad (inducida y percibida).

5.2.2. Los enfoques teóricos sobre música y emoción

Una canción popular está formada por sonidos de procedencia vocal o instrumental que definen una realidad de consecuencias emocionales, incluso en sus expresiones más elementales como es el denominado ruido, si bien generan respuestas emocionales diferentes (Hargreaves, 1986; Ekman y Friesen, 2003) al encontrarse mediadas por diferentes factores y variables que añaden un significado emocional.

Considerados estos factores que median entre el sonido y la reacción emocional, el primero refiere a las propiedades que caracterizan los diferentes sonidos y sus posibles efectos y reacciones emocionales en los individuos. Unas reacciones que no necesariamente son comunes y estándar para todos los individuos, siendo esperable una variabilidad en la respuesta (Alaminos-Fernández, 2021). Por ejemplo, un sonido repentino puede sobresaltar a unas personas y a otras no, dando una respuesta fisiológica diferenciada. En esta idea enfatiza la denominada por Cornelius como perspectiva Jamesiana, inspirada por Willian James y uno de los dos autores de la conocida como teoría James-Lange de las emociones. James (1884) proponía que “los cambios corporales expresan directamente la percepción de sucesos excitante y los sentimientos que provocan dichos cambios son las emociones” (James 1884, 189-190). Esta propuesta teórica considera que cualquier emoción debe implicar y expresarse a través de una modificación en el estado físico del individuo ya sea postural, fisiológico o de expresión facial. Así cada emoción debería de ir acompañada de una única respuesta fisiológica lo que implicaría, según estos autores, que el sistema nervioso de cualquier ser vivo es un manojo de predisposiciones a reaccionar a determinadas señales de su entorno. En dicha lógica de los efectos fisiológicos se centra el enfoque neurofisiológico (Critchley y

Henson, 1977; Brust, 2003; Altenmüller, Finger y Boller, 2015). El estudio de la relación entre el cerebro y la música se remonta a los trabajos del fundador de la frenología, Joseph Gall, quién señaló a la música como una de las veintisiete facultades del cerebro. En tiempos recientes se asiste a una eclosión de estudios que desde la neurología aspira a explicar los procedimientos de activación de emociones o los efectos de la música sobre los individuos. En los enfoques más centrados en los efectos neurológicos, los procedimientos metodológicos empleados incluyen el reconocimiento de las áreas cerebrales que se activan con la música, donde existe una evidencia empírica de activación, pero no del significado real de dicha activación. Como señala Koelsch (2005)

“So far, the majority of neuroscience studies on human emotion have used static visual images as experimental stimuli. However, during the past years, the neurosciences have discovered that music is also a valuable tool to investigate emotion. Important advantages of music are (1) that music is capable of inducing emotions with a fairly strong intensity, (2) that such emotions can usually be induced quite consistently across subjects, and (3) that music can induce not only unpleasant, but also pleasant emotions (which are rather difficult to induce by static images). Neuroscience studies on the investigation of emotion with music basically indicate that networks of limbic and paralimbic structures (such as amygdala, hippocampus, parahippocampal gyrus, insula, temporal poles, ventral striatum, orbitofrontal cortex, and cingulate cortex) are involved in the emotional processing of music. These structures have previously been implicated in emotion, but the functional significance of each of these structures is still not well understood. (Koelsch 2005, 1)

Con posterioridad, los desarrollos de esa línea de investigación han consolidado las relaciones empíricas entre la activación de áreas cerebrales y estímulos musicales. (Koelsh, 2005; Koelsh, 2010). Otras estrategias complementarias desde la neurología han considerado además de las resonancias magnéticas, el nivel de oxígeno en sangre asociado a los estados de ánimo inducidos por diferentes tipos de música (Mitterschiffthaler, Dalton, Andrew, y Williams 2007).

La música, y los sonidos en general, se procesan en varias zonas del cerebro y no solamente en las responsables del lenguaje y el sonido. En los estudios efectuados mediante tomografía por emisión de positrones (PET/TC) se aprecia que áreas relacionadas con otros sentidos, como el de la visión, se activan con relación a estímulos musicales. (Koelsch, y Friederici, 2003). Las evidencias de actividad cerebral muestran cómo la memoria o la evocación se activan con la música. En ese sentido, la música ofrece una vía paralela que puede reforzar, modificar e incluso cambiar en su opuesto mensajes verbales o visuales.

Sin embargo, esta línea de investigación carece aún de integración suficiente, tanto en resultados como en lo referido a las preguntas mismas de investigación. Algunos autores han trabajado en dicha labor de sistematización con resultados desiguales (Peretz y Zatorre, 2005; Warren, 2008; Marin y Perry, 1999; Schlaug, 2003; Critcheley y Henson, 1977; Koelsch, 2012). De hecho, las críticas se orientan a un exceso de reduccionismo en sus diseños de investigación, llevando las explicaciones al campo exclusivamente del estudio del cerebro (Bickle, 2003). Asimismo, se ha detectado una interdependencia entre los hallazgos y las herramientas utilizadas, planteando la duda de hasta qué punto el hallazgo es dependiente del método de investigación y sugiriendo que lo observado es un constructo de la herramienta usada y no una realidad independiente de ella, incluyendo la condiciones de aplicación experimental, dado que algunas herramientas emplean exposiciones musicales de media hora, mientras que otras realizan mediciones de exposición a estímulos de segundos.

Un segundo factor significativo en el estudio de la relación entre sonidos y reacción emocional son los rasgos psicológicos de los individuos, que establece una variable de control sobre dicha relación. En este nivel, se observa una dificultad evidente para la investigación sobre música y sociedad en la falta de consenso en el área psicológica sobre una teoría o modelo sobre los rasgos de personalidad. En términos más operativos, una segunda cuestión teórica, que es más tangencial a los intereses de esta investigación, son los posibles mecanismos psicológicos que se activan para conectar sonido y emoción. En esta dirección se orientan los enfoques cognitivos en los que se considera que las emociones y el pensamiento constituyen un proceso inseparable de tal forma que las respuestas emocionales son las consecuencias de procesos cognitivos. Así, por ejemplo, en la teoría emocional de dos factores, se considera que la emoción surge de la combinación entre una activación psicológica y una interpretación cognitiva. Según Arnold (1960), estos procesos cognitivos asociados a las respuestas emocionales han recibido el nombre genérico de evaluación (appraisal). Las teorías evaluativas comprendidas dentro de la perspectiva cognitiva mantienen un debate con respecto a la importancia que poseen en dicho proceso las respuestas automáticas o inconscientes, junto con los mecanismos racionales bajo control del individuo, respecto a aquellos otros procesos que puedan intervenir en el número de emociones experimentadas, así como su intensidad (Roseman y Smith, 2001; K. R. Scherer, 2001). Ortony y Turner (1990) propone que otros elementos, además de la evaluación y la activación psicológica, pueden

intervenir en las emociones, como es el caso de los sentimientos y los deseos o las tendencias a determinados tipos de acción.

Por último, un tercer elemento significativo refiere al contexto social y cultural en el que se interacciona con la música en la vida cotidiana. Así, la perspectiva del constructivismo social se opone a la concepción rígida en los procesos generadores de emociones (propia de los enfoques anteriores) y propone que los mecanismos emocionales son aprendidos durante el período de socialización de los individuos. Las emociones no vendrían condicionadas biológicamente o por mecanismos psicológicos inconscientes, sino que es la educación la que conforma las emociones que experimentan los individuos (Armon-Jones, 1986). En ese sentido las emociones, así como su forma de expresarlas, deberían de experimentar una variabilidad cultural (Levy, 1984; Lutz, 1988; Rosaldo, 1980; Russell, 1991; Shweder, 1985). Desde el constructivismo social se propone que las reacciones fisiológicas, así como las evaluaciones que los individuos efectúen de ellas, son consecuencia realmente de lo aprendido en un entorno cultural concreto, que educa a experimentar determinadas reacciones emocionales psicológicas (Hardcastle, 2000). En ese sentido, no existe acuerdo sobre el número de emociones que puedan considerarse básicas. Para algunos investigadores, pueden existir cientos de emociones (Kemper, 1987), planteándose, además, según Averill (1992), que el carácter social de las emociones actúa haciendo borrosa la distinción entre emociones primarias y secundarias.

Así, desde la perspectiva teórica del constructivismo social se propone que las emociones posibles son ilimitadas, en la medida en que las emociones secundarias son aprendidas socialmente. La propia dinámica social hace surgir nuevas emociones conforme se generan nuevas situaciones sociales. En cierto sentido el catálogo de emociones es dependiente de la capacidad de los humanos para discriminar entre las diferentes reacciones psicológicas que experimenta ante situaciones del entorno. Especialmente cuando es codificada socialmente y se incorpora al repertorio de emociones visibles y socializadas culturalmente. Una emoción requiere una palabra que la identifique y esa es sin duda una labor social propia de cada cultura. Y aunque la investigación teórica simplifica la diversidad cultural, proponiendo estructuras o catálogos básicos que generen y expliquen la diversidad, su propia terminología no escapa a la influencia cultural. Esto queda evidente, y se aprecia en los modelos propuestos, al observar cómo diferentes investigadores etiquetan con distinto nombre las mismas

categorías emocionales (por ejemplo “joy” y “happiness”). El efecto de la cultura es evidente en múltiples aspectos. Así, por ejemplo, la socialización ha demostrado una elevada importancia en la percepción de las emociones que se expresa mediante la música (Terwogt y Grinsven, 1991; Gerardi y Gerken, 1995; Adachi y Trehub, 2000). Una evidencia de ello es la armonía, que se caracteriza por una combinación específica de notas con anclaje cultural.

Otro elemento sustantivo desde el enfoque constructivista es el contexto en el cual se produce la audición de la música (Gabrielsson, 2001; Alaminos-Fernández, 2021). Es evidente que determinados contextos pueden asociar propiedades emocionales a la música, así como lo contrario. Una música cargada de contenidos emocionales percibidos por el individuo, por ejemplo, románticos, añade una cualidad al contexto en el cual se reproduce. Es decir, que la música y sus contenidos emocionales percibidos aporta una cualidad al contexto y en espacio de las interacciones sociales. Lo impregna con un nuevo significado que puede, inicialmente, ser completamente discrepante con lo observado. Y viceversa. Una situación romántica puede cargar de emociones positivas la música que se escucha, de tal modo que una canción que no contiene ese contenido emocional adquiere para los participantes un nuevo significado que les es particular. Es la música, la canción, la que se impregna para los participantes del significado emocional del contexto. Nos encontramos, por lo tanto, en el plano de la significación que la música pueda tener para el individuo y que sin duda adquiere contenidos diferenciados según las experiencias vitales de estos.

Cabe en ese sentido diferenciar entre la atribución de contenidos emocionales desde el nivel individual y la que se produce desde el plano cultural, donde la música puede adquirir significados emocionales colectivos. Ejemplos de atribuciones de significado colectivo la encontramos en algunas expresiones de música identitaria o de pertenencia, (es el caso de los himnos nacionales) o transgresoras como son determinados estilos musicales (por ejemplo, el punk). Este enfoque constructivista es el que nos introduce en el concepto de sentimiento. Si en el caso de las emociones el carácter cultural puede ser puesto en duda, en el caso del sentimiento es un elemento imprescindible.

5.3. La interacción entre música y letra

Tal y como se ha considerado, la música no es únicamente sonidos, sino que, y especialmente la canción popular, contienen letras. Las letras de las canciones aportan

una información complementaria que interacciona con los elementos musicales. Vázquez-Montalbán (1972) concede una importancia fundamental a la música, por encima de las letras “En primer lugar es difícil reñir esta batalla sin el acompañamiento de la música, modificadora cualitativa de la expresividad literaria que aquí puedo suministrar. La unidad letra-música no es tal. En general, la música es la definitiva expresividad de la canción, la más determinante y en ocasiones autosuficiente”. (Vázquez-Montalbán 1972, 13). Sin embargo, desde una aproximación más interdisciplinar, otros autores como Juslin (2005), Mori y Iwanaga (2014) o Stratton y Zalanowski (1994) han explorado en qué forma las letras contribuyen a reforzar la función emocional de la música.

En el estudio de las relaciones establecidas entre la música y las letras de las canciones surgen resultados contradictorios. Algunos autores como Stratton y Zalanowski (1994) al comparar las respuestas emocionales que producía la música por sí sola con las respuestas emocionales que producía la misma canción incorporando letra, observaron que se reforzaba el efecto que causaba en los estados de ánimo. No obstante, otros autores como Sousou (1997) no han logrado replicar los mismos resultados, de tal forma que posiblemente los efectos sobre el estado emocional dependan de los inputs musicales seleccionados (canciones).

En todo caso, tal y como sucedía con la música, la percepción del significado de las letras también está condicionada por las opiniones, las actitudes y las experiencias personales de los individuos. Una misma letra puede generar, según Schlegel (1999), emociones muy diferentes tanto en el caso de jóvenes como de adultos.

Otro elemento significativo es en qué forma se combinan letras y músicas, lo que para Rothbaum y Tsang (1998) claramente expresa preferencias culturales. La investigación sobre la relación entre las letras de las canciones, el valor cultural de los géneros musicales, su capacidad para despertar emociones y el posible mecanismo que vincula las tres es aún objeto de investigación que no ha alcanzado conclusiones consensuadas.

Los contenidos de las canciones hacen referencia en mayor o menor grado a diferentes temáticas. Considerando el concepto de género musical, diversos autores han planteado una cierta especialización o sobrerrepresentación de determinados temas según

el género musical. Así por ejemplo son varios los estudios (Diamond, Bermudez y Schensul, 2006; Gruber, Thau, Hill, Fisher y Grube, 2005; Miranda y Claes, 2004; Roberts, Christenson, Henriksen y Bandy, 2002; Roberts, Henriksen y Christenson, 1999) que muestran como las canciones del género hip hop contienen una mayor referencia a drogas y otras sustancias en relación con otros géneros.

En ese sentido el estudio de contenidos tanto de canciones como de vídeos muestra una sobreexposición de contenidos de carácter violento o sexual en determinados tipos de música (Johnson, Adams y Ashburn, 1995; Johnson, Jackson y Gatto, 1995; Tapper, Thorson y Black, 1994; Wingood et al., 2003). Han sido varios los autores (Hansen, 1989, 1995; Hansen y Hansen, 1990a, 1990b, 1991) que han buscado establecer una asociación entre los contenidos de las canciones de los géneros musicales preferidos por los individuos y determinados comportamientos de riesgos especialmente los jóvenes.

En todo caso, la situación no es sencilla, al considerar la interacción del contenido de las letras y la música en la generación de emociones en los oyentes. Este problema de investigación claramente debe enfocarse mediante diseños cualitativos que permitan una aproximación heurística a dicha relación. Esta necesidad de considerar las canciones de una forma integral que incluya tanto las letras como los diferentes elementos musicales que la acompaña ya se han destacado por otros autores como Hall y Whamiel (1964) al introducir rasgos significativos que intervienen sobre el contenido.

“Though there is much to be learned from the lyrics of pop songs, there is more in the *beat* (loud, simple, insistent), the *backing* (strong, guitar dominated), the *presentation* (larger than life, mechanically etherealized), the *inflections of voice* (sometimes the self-pitying, plaintive cry, and later the yeah-saying, affirmative shouting), or the *intonations* (at one stage mid-Atlantic in speech and pronunciation, but more recently northern and provincial)” (Hall y Whamiel 1964, 32).

Otro autor que presta una atención destacada a los elementos musicales en la música popular es Willis (1978). Este autor investiga la música en su significado para las clases populares, así como para los que podrían denominarse movimiento hippie, en función a su contraste con su situación social. Afirma como para los jóvenes de procedencia obrera, los arreglos musicales del rock and roll (con "strong beat") eran especialmente útiles para bailar, formando parte de la necesidad de combatir el aburrimiento. Esa labor de conectar los estilos musicales con movimientos sociales y subculturas propone que la preferencia

del movimiento hippie por las músicas más melódicas y complejas rítmicamente del rock progresivo expresan su necesidad de una música que exija una mayor atención en la escucha. Como parte de esto considera que las preferencias por el denominado como rock progresivo tiene asimismo que ver con el objetivo de reestructurar y dar nuevos enfoques a lo que podría considerarse como percepción normal del tiempo. De ahí las preferencias por los efectos electrónicos de sonido como son el eco, sonoridad, sonido estéreo, reverberación y todos aquellos efectos de sonido que puedan dar la impresión de espacio y de expansión.

Aquí adoptaremos el enfoque que de forma práctica se va consolidando mediante la investigación empírica: la música presenta las características de un hecho social. Los hechos sociales implican formas de pensar, sentir de actuar que son exteriores a los individuos y se imponen a ellos. La música en la vida cotidiana, como vector de socialización, define una realidad externa a los individuos que, por ejemplo, les muestra y define un sistema axiológico. Como también las formas de sentir o los comportamientos (sexuales o románticos) que se deben esperar de cada rol de género.

Es esa capacidad, en tanto que hecho social, de crear y aportar soporte a la realidad social cotidiana la que ha otorgado a la música una importancia especial. En tanto que hecho social adopta formas institucionalizadas en los sistemas educativos, artísticos, de representación de poder (pensemos por ejemplo en el concierto de año nuevo), etc.

Y dentro de sus capacidades, una a la que se le presta en la actualidad una elevada atención es a la de generar o activar emociones en los individuos. En cierto sentido, esta atención a dicha funcionalidad implica un cambio de eje en las investigaciones sobre la música y las emociones. Durante mucho tiempo, el objeto principal era el estudio de hasta qué punto los individuos eran capaces de percibir las emociones que expresaban las músicas. Una evaluación de la eficacia comunicacional de la música para comunicar emociones. Desde esta perspectiva casi denotativa de análisis de los significados emocionales, el interés se gira hacia el estudio de la función pragmática de la música.

En lo que se refiere a las características musicales de cada género musical, Juslin y Laukka (2004) en su investigación concluyen como un hallazgo significativo que no existe ningún género de música específico que despierte o exprese un número mayor o menor de emociones que los otros. Tanto la música clásica como la popular, la música

relajante o muy animada muestran la misma capacidad para producir estados emocionales en las audiencias.

6. De las emociones a los sentimientos

Una definición preliminar de sentimiento es la de Clore et al. (1987) según la cual un sentimiento es una reacción humana detectable, esto es, rastreable e identificable con una valencia concreta. En esta definición se superponen, no obstante, dos conceptos diferentes: emoción y sentimiento centrales para el análisis correcto desde el contexto social del efecto de la música. Los sentimientos son una codificación cultural de las emociones. La reflexión sobre la emoción produce un sentimiento, de tal modo que los sentimientos son las interpretaciones que se les da a las emociones. En ese sentido, esta tesis es una investigación sobre la relación y efectos de la música sobre los sentimientos (referenciados sobre las emociones) tomando en consideración que las emociones y los sentimientos tal y como los experimenta el sujeto suelen ser difíciles de separar en la medida que allí donde hay un sentimiento también están presentes las emociones.

Como se ha considerado en el apartado anterior las emociones son estados físicos que surgen como respuesta a estímulos externos, que por lo general son fácilmente observables. Las demás personas pueden interpretar los contenidos de las emociones a partir de las expresiones como la risa o el llanto, etc. Produce una reacción de valencia afectiva de carácter intenso pero breve ante determinados estímulos, que pueden ser externos (algo que vemos o vivimos), o internos (como un pensamiento o un recuerdo). Las emociones desatan un conjunto de procesos biológicos espontáneos (respuestas hormonales y neuroquímicas) que producen un estado de activación, impulsándonos a la acción inmediata. Estos procesos biológicos están fuera del control del sujeto al generarse en el sistema límbico. Para algunos autores, nuestro cerebro no se limita a memorizar información, sino que aprende a cómo reaccionar a ciertas experiencias.

Los sentimientos generan las mismas respuestas fisiológicas y psicológicas que las emociones, pero tienen incorporada una evaluación consciente de lo que se siente. El sentimiento implica una asociación mental que se produce como reacción a las emociones, siendo por ello posteriores a ellas.

El sentimiento exige la toma de conciencia y valoración de la emoción y la experiencia afectiva que se está experimentando, adoptando una intensidad moderada pero duradera y no siendo fácilmente observable. Por lo general, no es posible determinar

cuáles son los sentimientos de una persona simplemente observando su conducta. Dado que los individuos son conscientes de los sentimientos que experimentan, pueden tomar decisiones respecto a cómo gestionarlos. Los sentimientos se generan en el cerebro racional (neocórtex) por lo que el individuo puede decidir qué hacer o cómo actuar en relación con ellos. La música intervendría en este caso de forma instrumental, como un recurso para gestionar los sentimientos. Un elemento de control (De Nora, 2000) donde la música ayudaría a regular los sentimientos según las decisiones del individuo. Como se ha considerado en páginas anteriores, la música es un vehículo que transporta emociones y también es capaz de generarlas. El reconocimiento de emociones básicas como la felicidad o la tristeza es relativamente fácil y se mide una forma muy consistente especialmente entre los adultos (Peretz et al., 1998). En la práctica unos rasgos musicales como son el tiempo y el modo ya facilitan suficientes elementos para determinar si una música se va a percibir como triste o feliz. En términos genéricos el modo menor y un tempo lento se asocia con la tristeza mientras que por el contrario la música tocada en un tempo rápido y compuesta en modo mayor tiende a ser percibida como feliz (Juslin y Laukka, 2003).

A efectos de caracterizar y diferenciar entre emociones y sentimientos, cabe destacar como algunas de las más significativas su aparición, el orden de aparición, el nivel de procesamiento cognitivo, la capacidad para regularlas conscientemente, su duración e intensidad, así como sus efectos fisiológicos.

En lo que se refiere a su aparición, las emociones necesitan de un estímulo para aparecer, mientras que los sentimientos no lo necesitan. Los sentimientos, al ser una elaboración racional de una emoción, por lo que estas suelen antecederlos. En sus consecuencias, la emoción está orientada a la acción, mientras que el sentimiento es el resultado de una acción. La alegría, por ejemplo, puede transformarse en felicidad y la atracción en amor.

También difieren las emociones y los sentimientos en el nivel de procesamiento. Las emociones se dan de forma inconsciente, generando una respuesta casi inmediata, mientras que los sentimientos, al demandar más tiempo para su formación, se procesan de manera consciente. Ese nivel diferente de procesamiento tiene como consecuencia la capacidad de intervención y control por parte del sujeto. En lo que se refiere al grado de regulación, las emociones son estados afectivos difíciles de controlar ya que generan reacciones psicofisiológicas automáticas. Es difícil controlar emociones

como el miedo o la alegría, por ejemplo, ya que apenas las experimentemos tenderán a mostrarse a través de micro expresiones. Los sentimientos, por el contrario, se pueden gestionar mejor buscando estrategias para expresarlos de manera más asertiva e incluso ocultarlos. Asimismo, las emociones tienden a desaparecer rápidamente si no hay estímulo, configurando estados transitorios que vienen y van con relativa rapidez. Los sentimientos, en cambio, son estados afectivos más estables a lo largo del tiempo, y de hecho pueden acompañar a una persona a lo largo de toda su vida. En ese sentido, la alegría, por ejemplo, es una emoción, mientras que el amor es un sentimiento. En lo que se refiere a su intensidad, las emociones aparecen bruscamente y suelen ser más intensas que los sentimientos ya que su principal objetivo es predisponer a la acción. Los procesos de valoración mucho más complejos que suelen intervenir en los sentimientos les caracteriza habitualmente de una intensidad mucho más moderada. En sus efectos fisiológicos, las emociones generan cambios orgánicos y problemas físicos, mientras que los sentimientos no producen cambios fisiológicos u orgánicos tan significativos.

En resumen, las emociones son reacciones psicofisiológicas ante estímulos exteriores mientras que los sentimientos son evaluaciones conscientes de nuestras emociones. El sentimiento es el resultado de la toma de conciencia de las emociones o, expresado de otro modo, la consecuencia de un conjunto de emociones es el nacimiento de un sentimiento. Para ello, los sentimientos parten de ideas abstractas, utilizando el pensamiento de forma consciente. En términos de esta tesis consideramos especialmente significativo el hecho de que los sentimientos exigen la vinculación entre ideas abstractas (de naturaleza social o cultural) y las emociones.

Para diversos autores los conceptos de estado de ánimo y sentimiento refieren a situaciones muy parecidas. Una vez que se es consciente de una emoción, su procesamiento cognitivo genera un estado de ánimo coincidente con un sentimiento. Las emociones definidas y valoradas racionalmente determinarán nuestro estado de ánimo (sentimiento). Para Damasio (1994) “Cuando experimentas una emoción, por ejemplo, la emoción de miedo, hay un estímulo que tiene la capacidad de desencadenar una reacción automática. Y esta reacción, por supuesto, empieza en el cerebro, pero luego pasa a reflejarse en el cuerpo, ya sea en el cuerpo real o en nuestra simulación interna del cuerpo. Y entonces tenemos la posibilidad de proyectar esa reacción concreta con varias ideas que se relacionan con esas reacciones y con el objeto de que ha causado la reacción. Cuando percibimos todo eso es cuando tenemos un sentimiento” (Damasio 1994, 195).

El hecho de que medie una valoración cognitiva no suprime la irracionalidad de los sentimientos. Tanto las emociones como los sentimientos son el resultado de un proceso irracional ante la forma subjetiva de percibir un input externo.

Recordemos que el sentimiento implica la toma de consciencia y la reflexión sobre lo que se siente. Por ello el sentimiento refiere tanto a un “estado de ánimo” como a la emoción conceptualizada que determina el estado de ánimo. Atendiendo a esto Castilla del Pino (2000) define sentimiento como “el estado del sujeto caracterizado por la impresión afectiva que le causa determinada persona, animal, cosa, recuerdo o situación en general” (Castilla del Pino 2000, 346). No obstante, es evidente que ambos conceptos se encuentran muy interrelacionados, de forma que algunos autores como Lazarus R.S. proponen que el sentimiento forma parte de la emoción añadiendo un componente subjetivo (cognitivo), y otros como Carlson y Hatfield definen el sentimiento como la experiencia subjetiva de la emoción.

En la práctica, como es habitual, existe una importante diversidad terminológica, tanto según las escuelas psicológicas como las particulares de cada autor. Así, cuando los sentimientos son denominados en función de las emociones dan lugar a una multitud de clasificación. Por ejemplo, emociones-sentimientos, primarias-secundarias, básicas-emociones sociales, ambiguas, emociones estéticas, y así sucesivamente.

Sin embargo, en determinadas clasificaciones, si atendemos a los contenidos, resulta evidente que las emociones primarias coinciden con la noción de emoción, y las denominadas emociones secundarias con los sentimientos. Según Fernández-Abascal et al. (2010) en "Psicología de la emoción" los dos tipos de emociones primarias y secundarias se caracterizarían del modo siguiente.

En las emociones básicas no se produce una mediación sociocultural. Correspondería con lo que sentimos las personas por motivos intrínsecos y propios de la condición humana. Son emociones primarias y en ellas se incluyen las que se asocian a ellas como son la felicidad, ira, ansiedad. Estas emociones se inician de forma interna y pueden aparecer espontáneamente incluso por factores fisiológicos como pueden ser las hormonas.

Los sentimientos son también denominados emociones secundarias. Estas emociones se producen como consecuencia de la relación del individuo con su entorno social. Por ello para producirse se necesita el contacto con otras personas. Las emociones

secundarias están refiriéndose a los sentimientos que provocan así mismo las emociones primarias. En la medida que requieren de la vida social, los sentimientos son el resultado de un proceso de socialización y exigen el desarrollo de capacidades cognitivas. Algunos autores sitúan alrededor de los 2 años y medio y los 3 años la aparición de sentimientos. Esto vendría expresado por el hecho de sentir vergüenza al caerse, por ejemplo, o sonrojarse. (Dunn, 2003). Ejemplos de sentimientos son la culpa, vergüenza, orgullo, celos, bochorno, aburrimiento, envidia, amor, etc. Este enfoque, diferenciando entre emociones primarias (básicas) y secundarias hace que para determinados autores coincidan con el mismo nombre las emociones y los sentimientos. En definitiva, que el nombre de una emoción puede coincidir con el del sentimiento que produce.

La combinación de emociones generaría, en ese sentido, determinados sentimientos. Así, en el modelo tridimensional de Plutchik (1962, 2003) se compone de ocho sectores, identificando cada sector una de las emociones primarias, y donde cada emoción es adyacente a la que se encuentra más relacionada con ella. Y en el eje vertical se expresa el grado de intensidad de la emoción. En su modelo, por ejemplo, puede apreciarse como la alegría y la aceptación (emociones adyacentes) pueden fusionarse en la emoción secundaria amor.

Una cuestión relevante son los efectos que los sentimientos producen en los individuos y que permite una clasificación operativa. En cierto sentido, clasificar sentimientos implica, indirectamente, clasificar estados de ánimo. Con carácter global se ha establecido una clasificación basada en la polaridad de los sentimientos, entendiendo estos como positivos o negativos según los efectos que causan en los individuos. Los sentimientos positivos están asociados a sensaciones agradables y de bienestar, tienden a reducir el estrés y preservar la salud física y psíquica. En un sentido opuesto, los sentimientos negativos producen desagrado y sensación de malestar, pudiendo producir ansiedad y afectar a la salud. Así, como ejemplos de sentimientos positivos o negativos podemos considerar los siguientes.

Sentimientos positivos: amor, admiración, afecto, agrado, bienestar, confianza, diversión, entusiasmos, euforia, felicidad, gratitud, optimismo, pasión, satisfacción.

Sentimientos negativos: celos, culpa, enfado, envidia, frustración, indignación, insatisfacción, impaciencia, miedo, odio, preocupación, temor, tristeza, venganza, vergüenza, vulnerabilidad.

Todos estos sentimientos expresan una traducción cultural de las emociones, incorporando elementos e ideas procedentes de la socialización y las propias experiencias de los individuos. Es importante considerar como en la mayoría de los modelos se considera el amor como una emoción secundaria, algo que en otros enfoques consideran como sentimiento.

6.1. La canción popular y los sentimientos

La canción popular es un vehículo privilegiado de transmisión emocional y sentimental. Así, Berástegui, hablando sobre sí mismo comenta como “Arrullado, pues, por canciones tristes me daba por imaginar desgracias familiares que me dejaban solito en el mundo. La música es el lugar idóneo para experimentar emociones y sentimientos que a menudo están reprimidos en la vida cotidiana. Yo mismo, como cualquier persona, me veo asaltado por infinidad de pensamientos casuales que dejo pasar; algunos de ellos me arrastran y otros, en cambio, hasta me produce escándalo pensarlos. La música, con su seductor estímulo, narcotiza las defensas y sus pequeñísimos represores, de forma que nos abandonamos a una introspección seminconsciente, aún pesar intensamente sentido gracias a esa “influencia secreta”. La música es una máquina de reflexión sentimental; nos permite ensayar, definir y recrear el orden sentimental que nos conforma como personas” (Berástegui, 2018, 55). Esta idea ya fue defendida por Vázquez-Montalbán (1972), afirmando que “La canción sentimental cumplió su papel evasivo, bailable, en los noviazgos de las clases populares, y en algunos casos alcanzó ciertos niveles de belleza expresiva (Noche triste, Amar y vivir, Yo te diré). Sin embargo, hay que insistir en el valor del comunicado. Las letras se escuchaban, los ritmos permitían su audición, se cantaban siempre en castellano. Estas letras, pues, tenían un sentido, una significación que repercutía en la conducta de sus usuarios” (Vázquez-Montalbán 1972, 12).

6.2. La construcción cultural del sentimiento afectivo en las relaciones de pareja

La sociedad ofrece patrones de conducta y axiologías que se transmiten socialmente. Ya hemos considerado el carácter histórico de estos modelos. Desde el punto de vista de los sentimientos, la sociedad también ofrece un repertorio de modelos sobre qué y cómo

sentir. En este caso, nos centramos en los modelos sentimentales, en la educación sentimental, que se ofrece para experimentar las relaciones interpersonales. En particular, las que se definen como amorosas. El amor es un concepto que refiere a un sentimiento, y cuya definición, como tantas otras no está exenta de debate en la psicología. Según la Asociación Americana de Psicología, el amor es:

“Una emoción compleja que involucra fuertes sentimientos de afecto y ternura por el objeto de amor, sensaciones placenteras en su presencia, devoción a su bienestar y sensibilidad a sus reacciones hacia uno mismo. Aunque el amor adopta muchas formas, incluida la preocupación por los seres humanos (amor fraternal), el amor parental, el amor erótico, el amor propio y la identificación con la totalidad del ser (amor de Dios). La teoría triangular del amor propone tres componentes esenciales: pasión, intimidad y compromiso” (Asociación Americana de Psicología)

cabiendo añadir a dichas tipologías otras categorías como el amor a la patria. Puede observarse que el termino amor refiere a múltiples tipologías, según su contenido (generalmente definido por hacia quien está dirigido). En ese sentido, el amor propio viene a representar una formulación de la autoestima. En la medida que nuestro interés aquí se dirige hacia la relación de pareja, uno de los modelos más difundidos es la teoría triangular de Sternberg (1988). Según este modelo, el sentimiento amor contendría tres dimensiones: pasión, intimidad y compromiso. En definitiva, el constructo “amor” (sentimiento) vendría a ser un factor de segundo orden, definido a partir de otros tres factores de primer orden (sentimientos). Estos tres componentes y sus combinaciones son los que darían a las relaciones de pareja un carácter diferenciado a otro tipo de interacciones. Las combinaciones de las tres dimensiones ofrecerían siete tipos de sentimientos “amorosos”, en la medida que su composición sentimental (sentimientos de pasión, compromiso e intimidad sea de un tipo u otro). La subdimensión “pasión” o “deseo” se define operativamente por la orientación a disfrutar del otro en términos eróticos, siendo sus variables indicadoras la atracción, el interés, la búsqueda de placer o el deseo sexual. La subdimensión “intimidad” refiere a la intensidad del vínculo emocional. En qué modo la relación expresa una voluntad de apoyo al otro. Sus variables indicadoras se refieren a la preocupación por el bienestar de la pareja, la existencia de comunicación íntima y personal, el conocimiento mutuo o el respeto. Por último, la subdimensión “compromiso” refiere operativamente a la voluntad de permanencia y de mantener la relación. Como indicadoras habitualmente se mencionan la confianza, asunción de responsabilidades o la aceptación de obligaciones.

Tabla 4. Tipos de amor

<i>Tipos de amor</i>	Dimensión “ <i>Amor: relación de pareja</i> ”		
	Subdimensión “ <i>Pasión</i> ”	Subdimensión “ <i>Intimidad</i> ”	Subdimensión “ <i>Compromiso</i> ”
Amor consumado	x	X	x
Amor fatuo	x		x
Amor romántico	x	X	
Amor sociable (compañero)		X	x
Amor vacío			x
Cariño (gustar)		X	
Encaprichamiento	x		

Fuente: Elaboración propia a partir del modelo Sternberg (1988).

Las relaciones sentimentales vendrían definidas por las combinaciones de rasgos, definiendo una tipología. La relación basada en el cariño es prácticamente una amistad en la que se experimenta cercanía y vínculo, pero no existe una atracción física ni intención de permanencia en el tiempo. El encaprichamiento puede entenderse tanto como amor a primera vista, o también en términos de atracción sexual. Aparece la pasión y el deseo, sin aspiración a compartir ningún pensamiento íntimo o compromiso. Es una expresión amorosa del deseo. En el amor vacío existe el compromiso con la pareja, pero el deseo o compartir pensamientos no forma parte de la relación. Indica una relación formal que se mantiene por razones o motivos fuera de la pareja (hijos, razones económicas, etc.). El amor romántico se caracteriza por la intensidad, dándose la pasión y la intimidad. En definitiva, la combinación entre una fuerte atracción sexual y la sensación de conexión emocional. El amor sociable expresa una relación donde prima el afecto, la intimidad y la voluntad de mantener la relación en el tiempo. El amor fatuo es un tipo de relación donde la fuerte atracción sexual da estabilidad. El deseo sexual mantiene el compromiso en el tiempo, si bien los individuos se sienten íntimamente solos y sin vínculo emocional. El amor consumado es aquella relación donde están presentes las tres subdimensiones: pasión (deseo), intimidad (confidencia) y compromiso (fidelidad) e identifica las parejas más sólidas y estables.

Para autoras como Jónasdóttir (1994) el amor sexual, refiriéndose a la relación sentimental entre hombre y mujer, define por sí mismo otros tipos de relaciones afectivas más allá de la pareja.

“hablar del amor sexual —en el sentido de prácticas interactivas que hacen que las personas se relacionen real y potencialmente como sexos— “implica que la manera en la que se practica el amor sexual influye significativamente tanto en la forma en que se manejan otras relaciones amorosas (por ejemplo, aquellas entre padres e hijos), como también en la [manera en] que las personas llevan a cabo sus relaciones interpersonales en otros contextos sociales” (Jónasdóttir, 1994: 219-221).

Una cuestión relevante es el hecho de que la relación de pareja no se vive o experimenta necesariamente en términos de simetría. En otras palabras, cada miembro de la relación puede estar experimentando un tipo de amor diferente. Al igual que los individuos pueden establecer diferentes tipos de relaciones con diferentes personas. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la canción “*Corazón loco*” de Richard Dannenberg y popularizada por el intérprete Antonio Machín.

“Merezco una explicación porque es imposible seguir con las dos/Aquí va mi explicación/A mí me llaman sin razón corazón loco/Una es el amor sagrado/Compañera de mi vida y esposa y madre a la vez/Y la otra es el amor prohibido/Complemento de mi alma al que no renunciaré/Y ahora ya puede saber/Como se pueden querer dos mujeres a la vez/Y no estar loco” (*Corazón loco* de Richard Dannenberg)

La canción describe un individuo que experimenta dos tipos diferenciados de sentimiento (amor) según la relación sentimental. Un “amor vacío” por una mujer (en rol formal de “esposa y madre”) y un “amor fatuo” donde confluyen el deseo (“ansias”) y el compromiso (“a quien no renunciare”). Este ejemplo anterior nos muestra varias cosas. En primer lugar, la viabilidad de codificar las canciones según el tipo de relación que expresan. Segundo, la operativización en respuesta múltiple, dado que en una canción pueden darse varias relaciones. Y tercero, la conveniencia de identificar el género del “hablante” en la canción. Las canciones y las relaciones de pareja que expresan, tanto desde las convenciones sociales como de los sistemas de valores, actúan como una telaraña en la que atrapar sentimentalmente a los individuos. Esto se expresa en la necesidad de dependencia. Como refleja Alcañiz (2015) “Expósito (2011) denomina «mujeres atrapadas» a aquellas mujeres que tienen una dependencia emocional o económica hacia sus agresores, hecho que les supone un obstáculo para tomar decisiones encaminadas al abandono de la relación.” (Alcañiz 2015, 38). En ese sentido, desarrolla Alcañiz (2015) como la respuesta “Para que su pareja no la dejara/estaba enamorada”, asevera lo afirmado por Anna Jónasdóttir (1993) respecto a que el amor continúa formando parte de un discurso de poder que se utiliza como recurso de explotación y de violencia contra las mujeres en la vida privada. (Alcañiz 2015, 38)

En ese sentido, las canciones reproducen esquemas de posesión y dependencia que, en el caso de la violencia de género en la vida cotidiana, queda claramente reflejado como argumento para no abandonar al agresor. Ya sea como rol de la mujer- madre o de mujer enamorada. Afirma Alcañiz (2015),

“Las dos primeras respuestas, es decir, casi el 60%, manifiestan una expectativa optimista creyendo que la violencia va a parar. Los motivos «Sentía pena por su pareja» y «Estaba enamorada/le quería», muestran emociones si bien de contenido distinto: en el primer caso se trata de un sentimiento casi maternal, de cuidado y protección, pero siendo consciente de su comportamiento y en el segundo, refleja la existencia de un vínculo emocional dependiente fuerte respecto del agresor (Jónasdóttir, 1993; Levinton, 2007; Cabrera, 2010)” (Alcañiz 2015, 39).

En resumen, la construcción de roles y relaciones sentimentales son un elemento sustantivo en las reacciones de las mujeres frente a la violencia de género. Sintetiza Alcañiz (2015) que

“Las respuestas de estas mujeres enumeran una serie de motivos para justificar su pasividad: motivos que se relacionan con las identidades y los roles de género construidos a través del proceso de socialización, en alusión a carecer de medios económicos y a una dependencia psicológica-emocional de la pareja, así como respecto de las expectativas del rol masculino, construido también en dicho proceso de socialización y un temor, miedo, a las represalias, originado en la debilidad física” (Alcañiz 2015, 47).

Un elemento no siempre visible, pero si permanente de socialización son las canciones en la música popular. Ellas contribuyen a mantener un clima emocional que puede llegar a ser tóxico por los sistemas de valores y relacionales que sostienen y reproducen. Vamos a continuación a introducir más en detalle la asociación existente entre las canciones, emociones y sentimientos.

No obstante, debe recordarse como tras la capa sentimental y de los afectos se oculta una relación de poder. Una relación sentimental que implica tanto una imagen y expectativas de la otra persona como una relación de poder. En páginas anteriores se ha considerado algunos de los conceptos teóricos y escalamientos referidos a los dos aspectos anteriores. Así, la cosificación (propuesta sexual, atributos sexuales - metonimia), el sexismo ambivalente (benévolo u hostil), el estado de la autoestima del individuo según la expresión de dependencia (con autoestima y sin autoestima) o el poder en dos subdimensiones (posesión y pertenencia), así como la opción de disfrute del sexo, como una medición reciente.

La investigación que aquí se presenta indaga en la narrativa sentimental de las canciones populares en España. Tal y como se ha observado en páginas anteriores, la

canción popular es una fuente muy significativa de socialización, en la medida que tanto por los contextos de audición como por los contenidos de las letras transmiten unos valores y códigos culturales para la interpretación de los sentimientos que se experimentan. Su relevancia es tal que en su empleo como música participativa, los individuos aprenden y memorizan sus letras y estribillos, cantándolas o coreándolas según las circunstancias o estados emocionales. Vamos seguidamente a detallar tanto las metodologías aplicadas como el diseño de la investigación y los escalamientos empleados para la codificación.

7. Objetivos y metodología

La investigación toma como objeto de estudio las relaciones sentimentales tal y como son expresadas mediante las letras de las canciones populares en España, considerando el contexto social, económico, político y musical, en un periodo temporal que va desde la finalización de la guerra civil española en 1939 hasta la actualidad. En ese sentido, metodológicamente el diseño de la investigación implica tanto la aproximación cualitativa (análisis de discurso), como la estadística analizando las distribuciones temáticas de las canciones. Asimismo, los datos son textuales (letras de las canciones), entrevistas mediante encuesta, entrevista en profundidad, comentarios a listas de canciones en *youtube*, análisis de los rasgos musicales y diversas fuentes y documentación del cambio social. Vamos seguidamente a exponer en detalle todos los aspectos metodológicos y decisiones de diseño adoptadas para esta investigación.

Tal y como se afirmaba inicialmente los estudios sobre música y sociedad en España arrastran varias carencias que le han hecho permanecer alejados de las metodologías y corrientes principales que internacionalmente se dedican al estudio del fenómeno. Una carencia presente en los estudios anteriores es la falta de perspectiva. Al considerar el objeto de estudio en función a los géneros musicales o momentos históricos, se pierde de vista las posibles continuidades estructurales insertas en las dinámicas. Un enfoque complementario es considerar un fenómeno social de forma monográfica, pero no vinculados a un género musical u otro, sino estudiando como ese tema es tratado por ellos. Una segunda carencia es el solipsismo analítico sobre las letras. Analizar las canciones fundamentalmente por lo que dicen las letras es prescindir del otro lado de la ecuación: la sociedad que las escucha. Un elemento que algunos autores consideran cubierto mediante el análisis de la época y sus condiciones sociales. Son análisis de naturaleza introspectiva, etnográfica o documental que ilustran los contenidos de las

letras. Es muy raro que se recurra a la sociedad misma para que se exprese. En ocasiones, se encuentran referencias a la imagen social de los géneros o su conexión con tribus urbanas y otros esquemas identitarios. La música es frecuentemente tratada como una característica más de su vestimenta y estética personal. Finalmente, el elemento musical que acompaña a las letras es tratado de forma muy superficial. Prácticamente no existen análisis de los rasgos musicales y su conexión empírica con modelos psicológicos que estudian las emociones y los sentimientos. Es habitual encontrar llamadas a la importancia de dichos análisis, pero que estos no encuentren posteriormente un desarrollo o concreción en dichos textos.

Esta tesis da respuesta a las carencias anteriores, adoptando un enfoque longitudinal (los últimos 81 años) centrado sobre un fenómeno social (los sentimientos en las relaciones amorosas) y cómo es tratado en diferentes géneros musicales. En el proceso de análisis, se utilizan datos documentales (por ejemplo, leyes de censura), análisis de discurso de letras de canciones molde, análisis de contenido de más de 3000 canciones, análisis de entrevistas en profundidad, de comentarios a las canciones (Youtube), de una encuesta de opinión sobre la música a jóvenes entre 16 y 30 años. Este esfuerzo de análisis empírico se afrontó tras una revisión exhaustiva de la bibliografía y trabajos afines al objeto de esta investigación. En ese sentido, cabe destacar que una parte significativa de esta bibliografía es internacional, como consecuencia de las limitaciones anteriormente advertidas.

7.1. Objetivos

El objetivo central de esta tesis es estudiar cómo ha tratado la canción popular en España las relaciones sentimentales en los últimos 80 años. Para ello, se ha estudiado tanto los contenidos de las canciones y los modelos sentimentales que proponen, como el periodo histórico que vivía la sociedad española. En el caso que nos ocupa, se parte de un objetivo muy concreto que genera un conjunto de preguntas muy específicas. Así, considerando las canciones más reproducidas en la vida cotidiana, y atendiendo a las letras, ¿se transmiten y proponen valores y formas de “sentir”? Y de ser así, ¿qué valores sentimentales transmite en lo que se refiere a las relaciones de pareja? ¿cuáles son los sentimientos que se asocian a los estilos musicales? La relevancia de las preguntas se evidencia en su conexión con múltiples dimensiones, como son la socialización en valores, emociones o los sentimientos que se proponen como socialmente deseables y

adecuados para ese momento histórico y social, la definición de las expectativas en la relación de parejas, los roles sociales o sexuales, etc.

Las formas de experimentar los sentimientos en las relaciones de pareja vienen codificadas culturalmente, y las canciones populares expresan y transmiten unas formas relacionales y sentimentales específicas, socialmente deseables, que prescriben aquello que correcto (valencia positiva) de lo que es incorrecto (valencia negativa). En forma detallada los objetivos se formulan en las preguntas que organizan esta investigación:

¿Cuáles son los temas que ocupan la agenda de las canciones populares en España durante 80 años?

¿Qué modelos de relación sentimental proponen las canciones a lo largo del tiempo?

¿Existe una relación entre los modelos propuestos y el cambio social que experimenta la sociedad española?

¿Qué mecanismos permiten a las canciones sobrevivir en el tiempo, llevando fuera de contexto sus mensajes?

¿Qué marcos de referencia sentimental se utilizan en el discurso de las canciones?

¿Cómo se articulan entre sí los marcos de referencia y que relación tienen con el cambio social?

¿Qué formas adoptan los cambios en dichos modelos de referencia?

¿Qué tipo de relaciones sentimentales se promueven como “normales” y socialmente deseables?

¿Qué relación se observa entre agenda, marcos y géneros musicales?

En términos de elementos musicales,

¿Cómo se caracterizan en su valencia y activación la transmisión de contenidos emocionales?

¿Existe una relación entre estilos musicales y modelos sentimentales?

En relación con dichos objetivos, se parte de una hipótesis fundamental: la existencia de un paradigma emocional de referencia (en el sentido del análisis estructural) con aspiración a convertirse en fundacional y permanente, y en el que las modificaciones experimentadas en el transcurso del tiempo se encuentran relacionadas con el contexto social. En definitiva, que el cambio social interactúa con un paradigma amoroso fundacional, enmarcándolo sucesivamente en un sistema de valencias (sintagma) que postula aquello que es socialmente deseable. Unas modificaciones que implican variantes

circunstanciales y coyunturales sobre una pauta general principal, que permea y permanece durante muchas generaciones como patrón dominante.

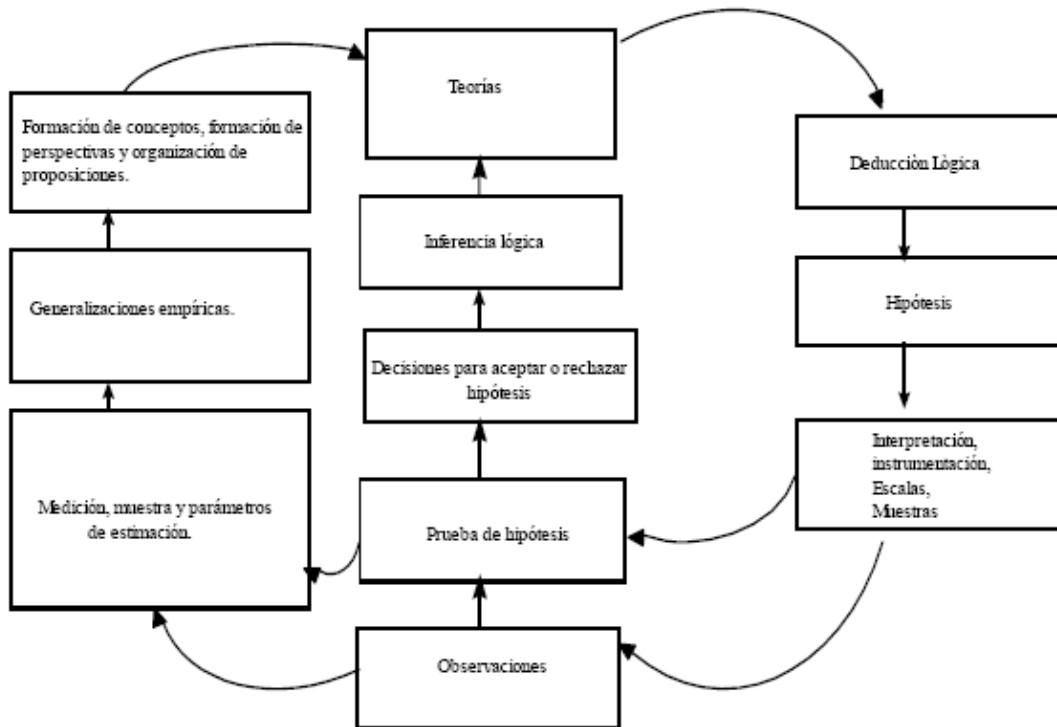
Esta dinámica de cambio alcanza también a los estilos musicales. En ese sentido otra de las hipótesis considera que los estilos musicales ofrecen un marco (*frame*) musical caracterizado por valencias y activaciones específicas asociables a los mensajes que transmiten. El diseño apropiado para dar respuesta a las preguntas anteriores utiliza, precisamente una complementariedad metodológica que se expone seguidamente. La diversidad metodológica implica, evidentemente una pluralidad de fuentes de datos e información, así como de técnicas de análisis.

7.2. Metodología

La investigación científica refiere a un planteamiento epistemológico muy concreto, en el que tanto en las Ciencias Naturales como las Ciencias Sociales emplea una visión positivista, desde la que se propone que el mundo puede ser observado, codificado y analizado en búsqueda de las estructuras y procesos que le dan forma. En dicho marco epistemológico, predomina con un cierto estatus la investigación cuantitativa dado que permite realizar un conjunto de operaciones que, apoyadas sobre disciplinas matemáticas y estadísticas, permiten asociar unas mediciones de validez o fiabilidad.

Un modelo que refleja de forma sintética el proceso de investigación desde el enfoque positivista es el denominado círculo de Wallace. En él, la aplicación de la lógica deductiva desde la teoría permite plantear hipótesis que conducen a la operativización de conceptos que puedan ser medidos. Se plantea en ese momento el diseño de la recolección de datos, que pasarían a ser analizados. De su análisis (confirmatorio en el caso de partir de unas hipótesis) se operaría mediante inferencia (lógica inductiva) para validar en la información validando o refutando lo propuesto desde la teoría.

Figura 6. El círculo de Wallace



Fuente: (Baker 1997, 54).

El modelo propuesto por Wallace (1975) operaría partiendo de una posición diferente en el caso de la investigación cualitativa. De la observación de datos (no estructurados) se efectuaría un análisis (cualitativo) que de forma inductiva propondría patrones, dando ocasión a la denominada como “grounded theory” o teoría fundamentada. En dicho proceso ascendente desde los datos, intervendría el enfoque interpretativo.

Este es un enfoque alternativo al positivismo en la medida que será la observación, reflexión y análisis la apreciará las posibles regularidades presentes en los datos. Aun cuando estas estructuras no se encuentren totalmente explícitas y sean consecuencia de una labor de sistematización de información. Precisamente desde el enfoque aproximativo toma una importancia elevada el conjunto de datos o información que conforme el discurso.

Ambos enfoques se encuentran presentes en Wallace, quien propone que en la investigación científica se puede operar desde la deducción y testado de hipótesis, o desde el análisis de los datos en búsqueda de patrones de forma que se generen hipótesis comprobables posteriormente. En definitiva, plantea desde la lógica de la ciencia la pertinencia de emplear múltiples métodos y enfoques, especialmente cuando estén abiertos a la integración disciplinar.

Precisamente desde el punto de vista disciplinar, la interdisciplinariedad es una característica significativa de los estudios del fenómeno musical. Ya desde su origen, las investigaciones sobre música y emociones destacan por su multidisciplinariedad. Entre ellas, el enfoque neurofisiológico (Koernst y Siebel, 2005; Zatorre, Chen y Penhune, 2007), los procesos psicológicos y cognitivos (Konecni, 2013), complementados con la antropología (Hannon y Trainor, 2007), o la sociología (Alaminos-Fernández A. F. 2014; Santacreu, 2002). La música y las emociones se encuentran conectadas en la medida que la música afecta a partes del cerebro que reciben estímulos de carácter emocional, (Alaminos-Fernández, 2016; Juslin y Sloboda, 2010; Menon y Levitin, 2005; Krumhansl, 1997; Blood, Zatorre, Bermúdez y Evans, 1999; Brown, Martínez y Parsons, 2004; Blood, y Zatorre, 2001). Son además varios los estudios e investigaciones que muestran que no es necesario que intervengan de forma explícita las capacidades reflexivas del individuo para experimentar y sentir las consecuencias de la música (Koelsch, Gunter, Friederici y Schröger, 2000) especialmente en contextos lúdicos o ambientes musicales (Alaminos-Fernández, 2014, 2017, 2018)⁷.

Precisamente, una de las consecuencias de la elevada interdisciplinariedad son la multiplicidad de teorías e investigaciones, especialmente dado que los mecanismos involucrados en la escucha son complejíssimos y con múltiples variables (Juslin y Västfäll, 2008; Huron, 2006; Juslin y cols. 2010; Juslin y Sloboda, 2013). Como consecuencia de esto anterior, en los diseños de investigación podemos encontrar desde los más “psicológicos” a los más “neurológicos” o “físicos”, apreciándose una mayor escasez de diseños de naturaleza sociológica.

En la medida que esta investigación considera tanto las letras de las canciones como los efectos emocionales de la música, para este segundo caso se utilizan mediciones de los rasgos psico acústicos de mayor consenso en la investigación musical. Estas mediciones de rasgos musicales se han empleado para estudiar la relación entre los estilos musicales de la canción popular y los modelos sentimentales propuestos en sus letras.

7.2.1. La teoría fundamentada y el análisis del discurso

⁷ Así mismo, se encuentra una diferencia clara en lo referente a la duración entre emoción y estado de ánimo. Siendo la emoción de corta duración, entre segundos y pocos minutos y el estado de ánimo de larga duración, varias horas (Reeve, 2003)

Para el enfoque cuantitativo es bien conocida su legitimación (y críticas) en la epistemología positivista. Más abierto al debate es el enfoque interpretacionista (también denominado cualitativo). Desde este enfoque, la realidad es esencialmente una interpretación a la que se puede llegar mediante el consenso, y no necesariamente un hecho objetivable. Así, desde la investigación solo cabe acceder a un plano de la realidad subjetiva que vendrá constituida por el acuerdo entre los observadores, siendo esta premisa la base de varios de los métodos cualitativos.

Desde la óptica positivista, el enfoque interpretacionista carece de elementos clave como pueden ser los controles de fiabilidad o validez respecto a lo observado, y con ello abriendo a interpretaciones las conclusiones alcanzadas. Esencialmente son estos parámetros de validación, es decir de comprobación de la relación entre lo que se dice del mundo y lo que se puede observar en él, lo que ha marcado las diferencias esenciales entre ambos enfoques. Define para muchos autores la diferencia epistemológica clave que articula el conflicto entre muchas de las metodologías cualitativas y la cuantitativas (Bryman, 2004).

Entre los diferentes enfoques considerados como cualitativos se encuentra el denominado análisis crítico del discurso. Este método se concentra en el papel del discurso, su producción y el poder que ejerce en la construcción de la realidad social y política (Van Dijk, 2003). Esta teoría aspira conectar el discurso con los estudios relacionados con el análisis de la estructura social. Así los aspectos lingüísticos y de contenido de los discursos permite conocer los procesos de transformación y conformación de la vida social (Fairclough, 2001). En ese sentido el análisis crítico del discurso ofrece un marco interpretativo para analizar los fenómenos sociales. Son múltiples los autores que han investigado y trabajado en la fundamentación metodológica de este enfoque (Machin y Mayr 2012; Soler, 2008, 2011; Pini y Gorostiaga, 2008, 2009; Fairclough, y Wodak, 2009; Van Dijk 2008, 2003, 1993; van Leeuwen, 2005, 2008; Wodak y Meyer, 2008; Wodak y Chilton, 2005; Locke, 2004; Young y Harrison, 2004; Temple, S. 2001; Fairclough y Wodak, 1997; Caldas-Coulthard y Coulthard, 1996; Fairclough, 1995a, 1992a, 1992b; Fowler et al. 1979; Lozano, Peñamarín, y Abril, 1997; Alaminos, 1999 ; Bericat, 1998; Conde, 2009; Penalva et al., 2015).

Para el caso español posiblemente el autor más citado con relación al análisis crítico del discurso es Van Dijk. Según este autor (Van Dijk, 1995) el análisis crítico del discurso

se interesa por el modo como el poder y la desigualdad social son representados, reproducidos y legitimados en el discurso social y político. En este caso, las letras son para el análisis de las canciones un elemento diferenciador. Consideraremos las letras como un discurso en sentido pleno, aplicando como método de análisis las propuestas de van Dijk (1980). Tal y como desarrolla Alaminos-Fernández (2016) el componente estructural de los signos es vital en la interpretación del sentido de un discurso.

Se plantea, en ese sentido relacional, la distinción entre estructura y proceso. Esta es, en parte, otra herencia de Saussure. Cuando empleaba la noción “sincrónico” quería decir analítico mientras que “diacrítico” implicaba la historia. Un análisis sincrónico estudia un discurso por la relación entre sus elementos (paradigma) mientras que el análisis diacrónico estudia cadenas de eventos que forma la narrativa (sintagma). Referentes claves en ambos tipo de análisis son Propp para el análisis sintagmático y Leví-Strauss para el análisis paradigmático. Para C. Leví-Strauss existe una diferencia importante en ambos tipos de análisis en lo que se refiere al sentido o significado de un discurso. Según ello, el análisis sintagmático ofrece el sentido manifiesto del discurso, su estructura explícita. El análisis paradigmático explora en el sentido latente del discurso, su estructura implícita. En definitiva, el análisis sintagmático se preocupa de lo que sucede, de lo que se hace, mientras que el análisis paradigmático se ocupa de su significado. El cuadro siguiente resume algunas de las características principales de ambos tipos de análisis.

Tabla 5. Análisis paradigmático y sintagmático

<i>Paradigmático</i>	<i>Sintagmático</i>
Sentido latente	Sentido manifiesto
Sincrónico-atemporal	Diacrónico
Simultaneidad	Sucesión
Aspiración a estático	Muestra evolución
Relaciones en un sistema	Relaciones en el tiempo
Posición	Función
C. Lévi-Strauss (1967) <i>Antropología estructural</i>	V. Propp: (1928) <i>Morfología del cuento popular</i>
Fuente: Alaminos. A. (1999) <i>Análisis de discurso: grupos de discusión y entrevistas en profundidad</i> . Alicante: editorial Club Universitario	

Según Alaminos (1999) un sintagma es una cadena, y un análisis sintagmático considera el discurso como una secuencia de eventos que dan forma a algún tipo de narrativa. En ese sentido, un análisis sintagmático se caracteriza por contener el componente tiempo como factor explicativo. Debe destacarse, asimismo, el concepto de

“función”. En la definición de V. Propp una función debe entenderse como el acto realizado por un personaje, definido desde el punto de vista de su importancia para el curso de la acción. En ese sentido, no toda acción puede ser definida como función, dado que su pertinencia dependerá de su contribución al sentido del curso de la acción desde una perspectiva global. La forma que adopta el proceso sintagmático puede ser lineal (cuando los elementos del relato se suceden en una progresión continua), circular (cuando el final vuelve sobre el comienzo de este), concéntrica (cuando los diversos elementos giran en torno a un núcleo central), en espiral (cuando a lo largo del discurso se vuelve sobre ciertos elementos, considerados desde una perspectiva más elevada).

Así mismo otra distinción útil es entre proceso/estructura abierta (cuando una proceso es susceptible de ser continuado) y cerrado (cuando no es susceptible de cambios, o porque desde el principio del relato se conoce y establece el final de este). Los discursos emancipadores o revolucionarios acostumbran a ser abiertos, mientras que los discursos legitimadores lo son cerrados.

El análisis paradigmático intenta buscar pautas de oposiciones que generan un sentido en el discurso. Con frecuencia, la determinación de la estructura aporta contenidos no explícitos en el discurso. Esto es especialmente cierto en el caso de discursos fabricados como son los anuncios publicitarios. En cualquier caso, la explicitación de dichas estructuras requiere una lectura no trivial del discurso, así como de criterios objetivables de interpretación o de significación.

Un ejemplo de análisis paradigmático podemos apreciarlo, en los procedimientos diagnosticados para la producción de verosimilitud en un discurso. En su análisis de los procedimientos para construir una verosimilitud tópica basados en el consenso Fages (1968) propone un repertorio de formas producción de verdad:

a) Razones/autoridades que reflejan las razones manifiestas (que se despliegan a través de lo verosímil lógico) y ocultan relaciones latentes (dominante/dominado).

b) Verdades y hechos mediante los cuales se admite como verdad lo que descansa en un consenso generalizado.

c) Al rem/ad hominem con criterios objetivos y subjetivos (coherencia del discurso y evidencia del interlocutor); se pueden producir desplazamientos hacia los argumentos “ad-rem” (eliminación de la subjetividad).

d) Cantidad/cualidad: apelación, respectivamente, al sentido común, a la conformidad y a la mayoría, cual la libertad, a la autenticidad, a lo insólito, y a las vanguardias; desplazamiento hacia la cantidad (aplastamiento de las minorías, de la innovación).

e) Lo necesario para lo ejemplar: "certeza" científica versus "certeza" moral; desplazamiento a la "certeza" moral -ejemplaridad- a la identificación con autoridades reconocidas".

En opinión de J. Ibáñez (1979) resta por incluir lo viejo y lo nuevo: "cualquier tiempo pasado fue mejor", frente a "el último grito de..." (el desplazamiento al segundo término genera la presunción -tan anclada en el capitalismo de consumo- de los últimos modelos superan a los anteriores). Es posible plantear un tercer tipo de relaciones, producto de la combinación entre paradigma y sintagma, como plantea Perelman. J. Ibáñez (1979) los comenta e ilustra de la siguiente manera:

1) Argumentos paradigmáticos: relaciones de confrontación entre términos. La suspensión (en forma de disyunción donde sólo es posible una de dos conclusiones. Esto genera el dilema dado que cualquiera de dos alternativas produce la misma conclusión-); la amalgama (identidad de los contrarios, colocar a varios adversarios bajo la misma denominación, etcétera); la relación ni... ni... (Acoplar dos hipótesis sin que se pueda salir de su espacio) como en la letra "ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio"; la tercera solución (que reenvía a connotaciones de equilibrio moderación); la tautología (a planear todos los predicados sobre el sujeto); la reciprocidad (invertir la relación antecedente-consecuente); la inversión (reciprocidad negativa).

2) Argumentos sintagmáticos: reacciones de consecución entre términos; Así la compatibilidad/incompatibilidad; inclusión de la parte en el todo (construcción de la totalidad por medio de indicios o indicadores); causalidad (post hoc, ergo propter hoc); finalidad (inversa a la anterior: el efecto domina a la causa, procesos con intención); dirección (escala: ir con pasos contados); propasamiento (y hasta el límite).

3) Argumentos que implican una operación del paradigma sobre las combinaciones sintagmáticas: relaciones de consecución que generan, transitivamente, relaciones de confrontación, como es el establecimiento en las letras de estilo musical pasodoble de un ideal insuperable. La analogía y la implicación (encadenamiento de sintagmas) son, en opinión de Ibáñez otros procedimientos operativos.

En esta tesis se aplicará este enfoque discursivo para explorar en qué forma las desigualdades y las relaciones de género se plasman y reproducen en el plano sentimental a través de las canciones populares. Para ello se recurrirá al análisis de las letras de las canciones. Las letras, si bien pueden contener una evidente parte específica de cada canción, en conjunto construyen un discurso con una estructura propia. El conjunto de las canciones ofrece un mapa mental, así como modelos de relación y expectativas. Aquello que es socialmente deseable se mostrara tanto en términos y ejemplos positivos como negativos. En ese sentido es importante tomar cada canción como parte de un todo más completo y con ello considerar que relaciones, redes de contenido y sistemas de significación se establecen entre ellas. Fairclough y Wodak (1997) Ofrece un resumen sintético de las principales características del análisis crítico del discurso:

- El análisis crítico del discurso se interesa por los problemas sociales
- Considera que las relaciones de poder se expresan y ejercen en el plano discursivo
- El discurso es un elemento constitutivo de la sociedad y la cultura
- Los discursos tienen implicaciones ideológicas al formar parte de ellas
- El discurso es siempre histórico y referido a un contexto y coyuntura
- La relación entre los textos que expresan los discursos y la sociedad se encuentra mediada
- El análisis de discurso es de naturaleza interpretativa y explicativa
- El discurso es una forma de acción social

De este modo, el análisis de discurso se ocupa de las condiciones discursivas (composición y consecuencias) de la legitimación del poder de los grupos o instituciones dominantes. De un modo equivalente al conjunto discursivo que forman las letras de canciones, Van Dijk (1988), destaca como los titulares de las noticias definen realmente una unidad de discurso semánticamente coherente aportando una información que los lectores tienden a conservar en la memoria en un grado mayor que el resto de la noticia. Como decimos, un fenómeno semejante podemos considerar para el caso de las canciones, si bien el lugar de los titulares vendrá ocupado por la figura del estribillo de la canción. Los estribillos tienden a ser memorizados con más facilidad y contienen significados que se reproducen por los oyentes.

Los discursos sirven para formular, conservar, mantener y reproducir las formas de ser de los actores sociales. Ejercen ese sentido como elemento de conservación y

equilibrio, transmitiendo e imprimiendo configuraciones específicas de relaciones sociales. En cierto sentido, dada la significación de las funciones sociales y culturales que ejerce el discurso, su acción puede estar dirigida tanto a la conservación como a la transformación del sistema social.

Los discursos son concreciones y formas de materializarse de los sistemas ideológicos ideologías que se encuentra actuando en la cultura. Por ello los discursos son una documentación privilegiada para estudiar tanto las ideologías y sus conflictos como la dominación social. Las ideologías construyen discursos a través de los cuales expresan y reproduce las relaciones de poder presentes en la sociedad. Una parte significativa de dichos discursos se generan por aquellos segmentos de población que tienen un acceso privilegiado tanto material como simbólico a los recursos discursivos, ya sea por razones históricas, políticas o económicas.

Las letras de las canciones expresan en ese sentido, tanto por sus contenidos, como por los recursos disponibles para su producción, la desigualdad existente en las sociedades. Dado que los discursos son realmente formas de discriminación y exclusión social, se fundamenta en gran medida en la representación de eventos, objetos o actores sociales que ocupan posiciones de poder en momentos históricos determinados (Fairclough y Wodak, 1997).

En esta investigación se adopta como significado del término discurso el enfoque propuesto desde el área de la lingüística (Stubbs, 1983, van Dijk, 1987) y de los teóricos y analistas sociales (Foucault 1972, Fraser, 1989). Así, el termino discurso se refiere sobre todo al ámbito de lo hablado y lo escrito, aunque la semiótica también se ha aplicado de forma extensiva a la fotografía, la comunicación multimedia, así como a formas no verbales de comunicación (Barthes, 1987). Recordemos, en ese sentido, que como afirma van Dijk (1988) "Discourse is not simply an isolated textual or dialogic structure. Rather it is a complex communicative event that also embodies a social context, featuring participants (and their properties) as well as production and reception processes". (van Dijk 1988, 2).

Como es bien conocido Van Dijk (1995) concibe los discursos como un sistema integrado que se muestra públicamente de forma fragmentada, si bien refieren a unidad ideológica "ideologies are typically, though not exclusively, expressed and reproduced in

discourse and communication, including nonverbal semiotic messages, such as pictures, photographs and movies" (van Dijk, 1995, 248). No obstante, en esta tesis se utiliza esencialmente el discurso verbal tal y como se recoge en las letras de las canciones, en tanto que datos e información para recuperar los modelos relacionales que se prescriben ideológicamente.

Es lo que se refiere al enfoque cuantitativo o cualitativo, la distinción que en sus raíces epistemológicas es bastante evidente, no es tan tajante en su aplicación práctica a la investigación de tal forma que los datos cuantitativos pueden llegar a ser interpretados en un marco cognitivo interpretacionista, al igual que la investigación cualitativa puede adquirir un tratamiento de análisis basado en la estadística y las distribuciones, como sucede en el análisis de contenido o de redes.

Es evidente que asociar de forma estricta y única la metodología cualitativa y la metodología cuantitativa a marcos epistemológicos únicos y diferenciados es un planteamiento excesivamente simplificado y que no se compadece de la práctica investigadora (Alaminos, A. 1994; García-Ferrando, 1989). Especialmente, en la medida en que en la investigación tiene una importancia semejante tanto la práctica inductiva como la práctica deductiva, y resulta evidente que el peso de la interpretación o el análisis estadístico es diferente según los procesos lógicos que se estén aplicando. Mientras que por lo general el testado de hipótesis corresponde con el estudio de la relación que se establece entre una teoría y unos datos, propio de la investigación cuantitativa, lo habitual en la investigación cualitativa es precisamente la generación de hipótesis a partir de datos no estructurados previamente. Aparece con ello una evidente complementariedad entre los procesos de generación y testado de hipótesis. Mientras que la investigación inductiva puede ser el germen para la generación de modelos y teoría, la investigación cuantitativa actúa en el sentido inverso buscando la corroboración de aquello que la teoría propone, adquiriendo con ello las propiedades de generalización que por lo general la investigación cualitativa no posee.

Algunos autores aspiran a superar esta presunta dicotomía entre los métodos cuantitativos y cualitativos mediante un enfoque que consideran dialéctico. Este enfoque se caracterizaría por la no aplicación estricta de una lógica inductiva o deductiva. El método dialéctico se compondría por al menos los principios básicos siguientes: a) todo objeto o proceso viene definido por el conflicto entre fuerzas opuestas; b) cambios

graduales pueden conducir a puntos de ruptura en los cuales una de las fuerzas supera la otra; c) por último, que los cambios se producen en espiral y no en círculos de tal modo que el punto de llegada es muy diferente al de partida.

Ese tercer principio vendría a contradecir el modelo teórico propuesto por Wallace, en el que como hemos visto, en su propuesta sobre el proceso de investigación se mueve desde la teoría hasta los datos y de ahí a la teoría en un proceso exploratorio o confirmatorio, orientado a la validación de los modelos teóricos propuestos. Los autores que proponen el método dialéctico consideran que puede ser aplicado en cualquier tipo de investigación sin necesidad de decidir si ésta es inductiva o deductiva, o se aplica una epistemología positivista o interpretativa. En la metodología dialéctica se parte de una oposición necesaria entre los enfoques metodológicos y epistemológicos, en el que no es preciso elegir uno sobre el otro. Esas propuestas han sido debatidas tanto para el caso de la sociología (Friedrichs 1972, Ball 1979, Jessop 1996) o la psicología social (Brewster Smith 1977, Cvetkavich 1977, Marianthi 1983). En ese sentido Cvetkavich (1977) destaca como el método dialéctico

“It does not seem that there are any fundamental methodological innovations that are categorically demanded by a dialectical approach to research. We can expect that the idea of treating people as active agents would produce a greater acceptance of self-report information. The dialectal emphasis on processes and interaction over more ‘static’ concepts of ‘state and trait’ would likely change the current ratio of attitude and personality questionnaire studies and observational studies. Very likely there would also be a greater use of sophisticated historical longitudinal designs allowing the disentanglement of generational and developmental trends. (Cvetkavich, 1977, 689)

Destaca el reconocimiento de que los procesos sociales son de carácter dinámico de tal forma que los sujetos y los fenómenos sociales varía con el transcurso del tiempo. Esta aproximación dinámica transforma la forma de ver a los actores individuales, así como de su percepción del mundo. El desafío de la investigación no es descubrir un mundo social fijo y estable sino las múltiples perspectivas y formas de vivir que se dan dentro de él. La consecuencia de esto es que el mismo conocimiento sobre la sociedad no puede ser estático, en la medida que la forma como las personas comprenden el mundo está sujeto a cambios. El conocimiento es un objeto proceso de construcción y por lo tanto de cambio (Kuhn, 1970). En términos aplicados la propuesta del método dialéctico rompe con epistemologías supuestamente opuestas y en competencia, buscando la integración de ambas en la respuesta a un mismo problema.

Desde un punto de vista epistemológico, esta investigación toma como una de sus referencias teóricas la Teoría Crítica originada en la escuela de Frankfurt. La teoría crítica se fundamenta en la idea de que la investigación social debe adoptar un carácter reflexivo, asumiendo la necesidad de desafiar las formas establecidas y aceptadas de conocimiento y pensamiento. Para ello se debe indagar tanto en las estructuras y procesos a nivel micro y macro, buscando e interpretando el significado que los individuos dan a los fenómenos sociales y la vida que experimentan (Adorno, 2000). Este planteamiento crítico convive con el enfoque positivista en la medida que la investigación es a su vez un proceso de adquisición de conocimiento. No obstante, ese elemento sustantivo de adquisición de conocimiento no debe estar sometido a una codificación estricta de las metodologías como es el caso de la diferenciación entre métodos cualitativos y métodos cuantitativos.

Otra contribución significativa procede del construccionismo social (Berger y Luckmann, 1966). El construccionismo social mantiene que la percepción de la realidad es creada y renovada mediante la interacción y el consenso social. En ese sentido los fenómenos sociales adquieren significado mediante su interacción con el sujeto (vivencia) y qué dicho significado es intersubjetivamente compartido (objetividad intersubjetiva). La realidad, tal y como se la comprende y percibe, se construye mediante la interpretación subjetiva. Y en esa realidad se incluye la percepción de nosotros mismos (Burr, 1995). En ese sentido lo que se considera real en términos sociales viene definido por una creencia compartida de los individuos.

Hammersley (1996) describe como la integración metodológica entre enfoques como el cualitativo y cuantitativo se ha intentado a través de varias estrategias: la triangulación (en la que un método corrobora los hallazgos del otro), la complementariedad (en la que uno de los métodos está orientado a encontrar hallazgos diferentes que incrementa los hallazgos) y la facilitación, en la que uno de los métodos ayuda a la aplicación del otro (como el caso en el que una entrevista en profundidad contribuyen a la construcción de un cuestionario). En este caso, se utilizan las tres estrategias, triangulando sobre los significados sentimentales, complementando entre el análisis de discurso, de contenido y estadístico, así como las valencias psicológicas de los elementos musicales.

7.2.2. Los modelos de medición emocional en la música

Una labor esencial para considerar el efecto emocional de las composiciones musicales son las propuestas de medición. Respecto a los modelos psicológicos cabe señalar que la música como inductora de emociones (Gilet, 2008) ha sido objeto de estudio empírico, ya desde las investigaciones de Sutherland, Newman y Rachman (1982), quienes iniciaron una línea de investigación experimental (*Mood Induction Procedures*) continuada posteriormente por múltiples autores (Mayer et al., 1990; Gerrards-Hesse, Spies y Hesse, 1994; Niedenthal, Halberstadt y Setterlund, 1997; Adrián, Páez y Álvarez⁸, 1996; Västfjäll, 2002; Hernandez, Vander Wal y Spring, 2003; Marzillier y Davey, 2005; Bachorik et al., 2009; Jallais y Gilet, 2010; Nederlof, Muris y Hovens, 2013).

Han sido varios los modelos surgidos a lo largo del tiempo y según los estudios de Eerola and Vuoskoski (2013), en la investigación sobre música y emociones se han utilizado cuatro tipos diferentes de modelos para tratar lo emocional. Los de tipo discreto, los dimensionales, los que usan misceláneas de modelos y los específicos de cada estudio musical. Atendiendo a su frecuencia de uso en la investigación, los dos que se han impuesto de forma mayoritaria son los modelos de carácter discreto y los de carácter dimensional.

Los modelos discretos se basan en las teorías que consideran las emociones como un estado discreto. Así, existiría un conjunto limitado de emociones básicas que pueden ser utilizadas para derivar todas las demás (Ekman, 1971, 1992; Ekman y Cordaro, 2011; Ekman y Davidson, 1994; Izard, Ackerman, Schoff, y Fine, 2000). En este enfoque se consideran las emociones como un conjunto de categorías o estados, que son combinables entre sí. No obstante, las emociones, en términos de medición, corresponderían con categorías cerradas dentro de una posible clasificación de emociones. En definitiva, los modelos discretos consisten en un listado con varias categorías de emociones, como puedan ser la rabia, el disgusto, el miedo, la felicidad, la tristeza o la sorpresa (Izard, 1977; Ekman, 1992). En la actualidad en los modelos discretos se emplean principalmente tres categorías de emoción: la felicidad, la tristeza y la ira. La investigación de las emociones consistiría, en esencia, en determinar estados y categorizarlos. Es pues, una labor de etiquetado y categorización, donde las categorías elementales (emociones)

⁸ Su investigación se centra en las reacciones emocionales y cognitivas a la música romántica.

pueden llegar a combinarse creando emociones más complejas como es el caso, por ejemplo, de la nostalgia (Plutchik, 1994).

Este enfoque de categorización y su desarrollo mediante el empleo de un número de categorías distintas entre los diversos estudios dificulta la comparabilidad de sus resultados, rompiendo con la continuidad en las investigaciones empíricas y fragmentando los resultados de tal forma que dificulta cualquier metanálisis posterior. Ya sea la comparación intercultural o las pruebas de asociación entre emociones y sonidos que desarrollándose en programas de investigación paralelos limitan las validaciones cruzadas o la sistematización de conclusiones. Asimismo, otra de las limitaciones de los modelos discretos para medir las emociones, según Eerola y Vuoskoski (2013), es el número limitado de categorías empleado para etiquetar. Por lo general se tiende a utilizar principalmente tres categorías, lo que reduce la cantidad de varianza existente entre estados emocionales.

El segundo enfoque utiliza una aproximación dimensional para conceptualizar las emociones, para lo que se identifican y construyen continuos dimensionales en los que se insertan las emociones. Los modelos dimensionales permiten hacer un mapeo en un espacio continuo (Schlosberg, 1954; Wundt, 1907), midiendo el impacto emocional en los individuos a partir de su valor en varias dimensiones. En el origen de este planteamiento se acostumbra a ubicar la propuesta de Wundt (1896), quien especificaba un modelo multidimensional mediante el que clasificar las experiencias y las expresiones emocionales, consistente en tres dimensiones definidas por las oposiciones entre excitación *versus* sedación, tensión *versus* relajación y placer *versus* malestar. Al igual que sucedía con el análisis de las emociones desde un enfoque discreto no existe un acuerdo realizado con respecto al número de dimensiones o su naturaleza, si bien en este caso la mayoría de los modelos varían entre dos y tres dimensiones. Además, dos de las dimensiones aparecen repetidas en la mayoría de los modelos, dándose una elevada variabilidad en el caso de la tercera dimensión.

Los modelos bidimensionales, aun procediendo de diferentes autores, tienden a proponer dos dimensiones muy semejantes: Valencia y Activación. Es el caso de los modelos de Green y Cliff (1975) empleando “excitación” como sinónimo equivalente de “activación”, Russel (1980), con mayor énfasis en la “activación” el de Thayer (1990), Lang, Bradley y Cuthbert (1998), Madsen (1997), Rickard y Ritossa (2004), Schubert (1999). En términos comparados todos estos autores proponen modelos bidimensionales

con categorías equivalentes entre sí. Incrementando el refinamiento dimensional, en la dimensión de activación, el modelo de Thayer considera dos subdimensiones: la “energía” que indica el grado de activación energética, y la otra expresa el nivel de activación en la “tensión”. Este modelo actúa vertebrando con las propuestas de modelos de tres dimensiones.

Los modelos tridimensionales proponen una tercera dimensión, que por lo general se añade a las dos consideradas en otros modelos. Tridimensionales son los modelos de Wundt (1986) con las dimensiones de “placer”, “excitación” y “tensión”; el modelo de Schlosberg (1954) y que repite las dimensiones de “valencia” y “activación”, agregando la dimensión de “atención”. Uno de los modelos más utilizados es el propuesto por Osgood (1952, 1966) y Osgood y Tannenbaum (1957) con las dimensiones de “actividad” “potencia” y evaluación”, un escalamiento conocido como diferencial semántico. Mehrabian y Russell (1974) proponen tres dimensiones, las de “valencia” (etiquetada “placer”) y “activación”, añadiendo la de “dominación”. Este modelo utilizó el diferencial semántico y para muchos autores es réplica del de Osgood (Bradley y Lang, 1994). Por su parte, Bradley y Lang (1994) diseñan específicamente un escalamiento gráfico basado en la lógica del diferencial semántico para medir tres dimensiones de valencia, activación y dominio.

De todas las propuestas, el modelo de dos dimensiones (valencia y activación) ha sido el que mejor ha superado su aplicación en diferentes contextos. Varios autores, como Russell (1978, 1980) o Watson y Tellegen (1985) han destacado como las dimensiones adicionales no han logrado ser replicadas entre diferentes culturas o diseños alternativos. Actualmente el modelo más empleado en los estudios musicales que consideran las emociones como parte de un continuo es el modelo circunflejo de Russell. Este modelo ubica las emociones a partir de dos dimensiones ortogonales que forman el equivalente a un eje cartesiano. Como hemos comentado anteriormente, una de las dimensiones se denomina “activación” y la otra “valencia”, teniendo ambas una intensidad que varía entre un mínimo y un máximo. A partir de la propuesta anterior, Thayer (1990) elabora una variación que ha tenido una cierta aceptación en la investigación empírica actual. El modelo de Thayer es también de carácter multidimensional y mapea las emociones a partir de dos dimensiones de activación. Una de ellas *Energy Dimension* indica el grado de activación energética (*energetic arousal*) y la otra, *Stress dimension* el nivel de activación en la tensión (*tense arousal*). Estas dos dimensiones forman un eje cartesiano

con cuatro cuadrantes, cada uno de los cuales define cuatro clústeres de emociones: “Ansiedad” (*Anxious*), “Exuberancia” (*Exuberance*), “Depresión” (*Depression*) y “Satisfacción” (*Contentment*). En la práctica empírica, el modelo de Russel y de Thayer pueden superponerse uno con el otro (Eerola y Vuoskoski, 2011), dando lugar a una clasificación más refinada de la estructura dimensional.

Los modelos dimensionales han recibido, así mismo varias críticas señalando a que puede ser insuficiente emplear únicamente la valencia y la activación para explicar la diversidad emocional en la que interviene la música (Bigand, Vieillard, Madurell, Marozeau, y Dacquet, 2005; Collier, 2007; Ilie y Thompson, 2006; Leman, Vermeulen, De Voogdt, Moelants, y Lesaffre, 2005). Así, las emociones que se ubican en la misma posición dentro de la matriz definida por la activación y la valencia pueden, no obstante, ser bastante diferentes entre sí, tal y como plantea Lazarus (1991), el “miedo” y la “rabia” son emociones que comparten características muy similares de acuerdo con los criterios de valencia y activación y que, sin embargo, tanto sus contenidos como sus efectos se expresan de forma muy distinta en términos fisiológicos.

La “activación” (arousal) o nivel general de excitación, refiere a una variedad compleja de procesos que manejan el estado de alerta (Reeve, 2003). Cabe destacar que se ha encontrado relación entre la estimulación sensorial y la activación. Afectando de manera difusa dicha estimulación a la actividad cortical a través del Sistema Activador Reticular Ascendente (SARA) (Eysenck, 1985). Este sistema en concreto parece intervenir directamente en el estado de consciencia del individuo. Por otra parte, la “valencia” se define como la atracción intrínseca del sujeto hacia un objeto, es decir, la felicidad tendría valencia positiva y la tristeza valencia negativa. Análogamente, la “activación” responde al sistema nervioso central. Con ello, el entusiasmo corresponde con la “activación” positiva, mientras que la serenidad produciría una “activación” negativa. Combinando ambos planos tenemos el miedo, (activación positiva y valencia negativa) o el apasionamiento (valencia y activación positivas).

Especialmente significativo, por su relevancia en el estudio de fenómeno musical desde la psicología, es el de activación (*arousal*). Específicamente, en este ámbito se denomina “activación” a la activación del sistema nervioso autónomo, en la medida que la activación de una respuesta fisiológica es propia de la respuesta emocional y puede formar parte del componente afectivo de toda emoción. En esta investigación se tomarán como referencia los modelos de dos factores, definidos por la valencia y la activación, en

lo que se refiere a las propiedades emocionales del componente musical de la canción popular.

Estrechamente vinculada con los rasgos musicales está la noción del género musical. Con carácter general, los géneros tienden a caracterizarse por valencias y activaciones específicas. Este hecho es especialmente importante, dado que los mismos contenidos sentimentales (interpretación de la relación de pareja) pueden implicar un enfoque emocional más dinámico incluidos en géneros musicales diferentes. Así, los contenidos sentimentales del bolero pueden expresarse mediante la música pop, conservando el sentimiento socializado, pero variando (modernizando) la expresión emocional musical.

Desde los diferentes enfoques teóricos, el estudio de la conexión entre sonidos y respuestas emocionales debe avanzar estableciendo elementos comunes en una intención de generalización propia de la investigación científica. Esto implica la necesaria colaboración entre áreas como la psicología, sociología, estudios culturales, etc. Dado que además de la variabilidad individual en las respuestas emocionales a la música debe considerarse en esa dinámica de generalización el efecto de las diferentes culturas en las que se socializan los sujetos (Alaminos-Fernández, 2019). En el caso específico del sentimiento amoroso se han desarrollado modelos más detallados de sus variabilidades emocionales.

La música, y especialmente al considerar una perspectiva histórica y multicultural, es claramente un fenómeno social, no solo en la medida en que forma parte de la sociedad y adquiere sus formas por la cultura en la que se desarrolla, sino que es una herramienta que, desde su participación en los repertorios simbólicos, es capaz de crear y recrear la realidad.

Una capacidad que se aplica de forma práctica a la vida social. La canción popular ofrece una información privilegiada sobre la forma como una sociedad interpreta los sentimientos. En ese sentido, Vázquez-Montalbán (1972) en sus análisis defiende el vínculo de significado que los une:

“Pero, y de vuelta a lo que me ocupa, el hecho subcultural está especialmente cargado de Historia porque está especialmente postrado ante ella o aplastado por ella. Las significaciones históricas referenciales, el hecho subcultural las adquiere por una serie de interrelaciones.

1.º Es un medio de comunicación y por lo tanto el poder del momento tiende a cargarlo de positividad para con las verdades establecidas en cada época y situación.

2.º Es un medio de persuasión y por lo tanto la porción de verdad establecida sufre la manipulación expresa de la propaganda.

3.º Es un medio de expresión de la sentimentalidad y la moralidad populares y por lo tanto está cargado de temporalidad sentimental, moral y lingüística.

4.º Es casi el exclusivo medio de participación artística de las masas; aceptando crean y por lo tanto verifican no sólo las posibilidades de expresión del autor, sino las propias.

De todo esto se deduce que el hecho subcultural está impregnado de tiempo y que puede relacionarse fielmente con los signos que traducen una época, desde el diseño del objeto de moda hasta el diseño del político de moda” (Vázquez-Montalbán 1972, 12).

El estudio de la canción popular, de sus estilos, consejos, ejemplos y mensajes en general permite conocer tanto la malla de valores que enmarca la vida cotidiana como las restricciones culturales a los comportamientos. La canción popular es el lugar de encuentro entre deseables sociales, tal y como sucede con los refranes populares, y por ello un espacio de conflicto cultural.

7.3. Diseño de la investigación

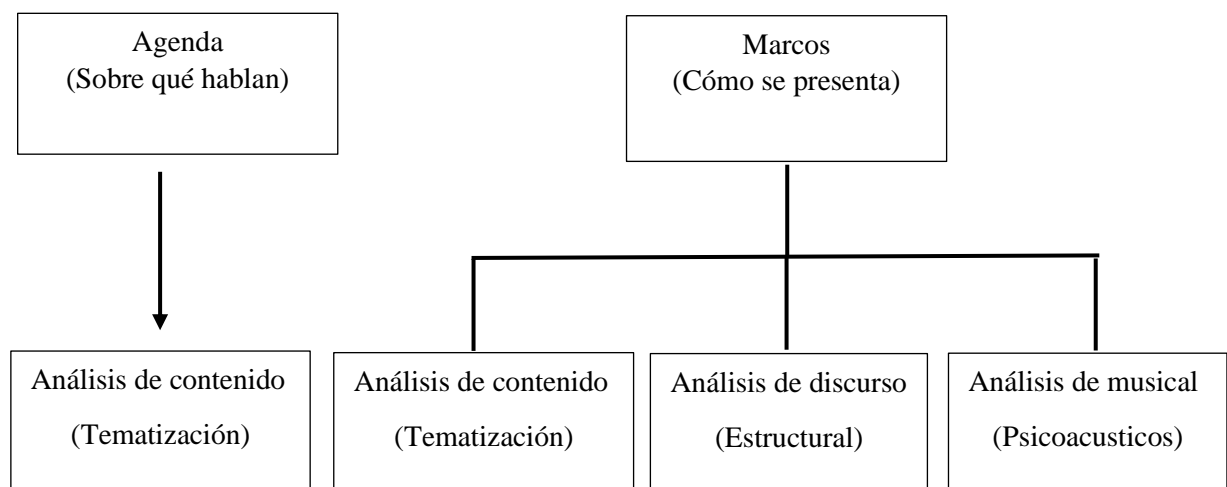
Una revisión de las metodologías más utilizadas en el estudio de la relación entre música y emociones nos muestran los estudios experimentales, estudios cualitativos, escáneres cerebrales, estudios fisiológicos, cuestionarios y diarios, inducción de emociones y estado de ánimo, así como investigación de mercados. En todos estos diseños destacaba la falta de atención a los efectos de la música en contextos cotidianos y el modo en que los individuos se relacionan con ella en el día a día “few studies in the past have actually consulted music listeners regarding questions related to how they use and react to music in real life” (Juslin y Laukka 2004, 26). Tanto las entrevistas cualitativas como el autoinforme mediante cuestionarios es parte de las metodologías en el estudio de la música y emociones, en especial cuando se intenta considerar el efecto de la cotidianidad (fuera del laboratorio). En un intento de vincular al experiencia musical con la vida cotidiana, Juslin y Laukka (2004) diseñaron una encuesta con 141 participantes (edad media de 34 años).

La investigación que aquí se presenta utiliza un diseño articulado en varias metodologías, triangulando, complementando y facilitando el desarrollo de instrumentos. Se efectúa triangulación sobre los datos (entrevistas a individuos, encuestas, letras de canciones, comentarios en internet), complementación de métodos (cualitativo y

cuantitativo), así como triangulación sobre diferentes unidades de análisis (individuo, canción, género musical) y con ello implementando varios métodos analíticos (codificación de contenidos, análisis de discurso, análisis estadístico) desde un enfoque epistemológico mixto al combinar el enfoque positivista (escalamientos) con las estrategias de la “teoría fundamentada” (análisis semiótico y estructural). La investigación se apoya sobre cinco fuentes de datos:

- Letras de las canciones
 - o Que han sido número uno en ventas según SGAE y las listas de éxitos de los 40 principales.
 - o Que se reconocen como “canciones marco” por su pervivencia en el tiempo (selecciones de oro y versiones)
- Encuesta de opinión pública sobre canción popular y vida cotidiana y familiar
- Textos de comentarios efectuados en “YouTube” a selecciones de canciones de varios estilos musicales
- Entrevistas en profundidad
- Base de datos sobre propiedades psico acústicas de las canciones

Las letras de las canciones populares han sido consideradas fragmentos de un discurso global que componen una narración que refiere a un modelo moral. Para ello las canciones (letras y músicas) han sido objeto de cuatro análisis.



Las fases seguidas en el análisis de contenido son las siguientes

- a)
 1. Procesamiento de la información a partir de las fuentes documentales
 2. Preparación del corpus de texto
 3. Preparación del corpus léxico (etiquetas de codificación)
 4. Clasificación manual basada en Ekman (1982), Richins (1997) y Shaver et al. (1987)
- b)
 1. Análisis unidades léxica (temas y sentimientos; cosificación, sexismo, disfrute de la sexualidad, autoestima)
 2. Análisis estadístico

Las fases seguidas en el análisis de discurso han sido son las siguientes. Partiendo del corpus de texto preparado, se han escuchado las versiones originales y leído todas las letras de las canciones. Se han identificado las narraciones tipo, con las acciones y situaciones que enmarcan el contenido. En dichas narrativas se han establecido las valencias de referencia en función a lo socialmente deseable. El análisis longitudinal permite una agrupación en modelos y contrastar la pervivencia y cambio de estos. Para el establecimiento de modelos se han considerado discursos significativos los que aparecen en las letras de las canciones molde (patrón oro las denominaba Adorno).

Precisamente, una cuestión muy significativa en el caso de la selección de canciones es el criterio adoptado. En esta ocasión, el criterio corresponde con la naturaleza de la investigación que se va a efectuar. Por una parte, se consideran datos cuantitativos de la difusión de las canciones (aquellas de mayor éxito en cada momento) y por otro, la permanencia en el tiempo (elementos cualitativos) a partir de lo que pueden considerarse como “canciones molde” (Vázquez-Montalbán, 1972) o “canciones patrón” (Adorno, 1946).

Así, la muestra de canciones para estimar el establecimiento de agenda temática en las canciones populares se obtiene de las listas de cuarenta principales durante el periodo considerado. Es un marco muestral condicionado por los intereses de la industria musical, pero que en las épocas donde los medios de reproducción y audición se encontraban muy concentrados (programas de radio o discografías), reflejaban de forma ajustada que se escuchaba en la sociedad española. La muestra de canciones se ha determinado por la difusión, considerada por el tiempo que suena, su posición en listas, etc.

Las fuentes de documentación son variadas dado que en España no había charts oficiales antes del 65. La información para el periodo de 1940 a 1959 procede de la lista oficial de éxitos musicales en España 1940 – 1959⁹ dado que en “los años 40 no había chart de hits del momento ni número 1 de cada semana, por lo que está lista está confeccionada según las 10 canciones que más derechos de autor recaudaron cada año, a veces en varias versiones diferentes, aunque en la lista incluyo la versión más popular”¹⁰. Para el periodo de 1959 hasta 2005 está disponible la lista de ventas de disco singles en España de 1959 a 2005¹¹, según Fernando Salaverri en “Solo éxitos 1959-2012”¹². Para las canciones desde 1965 en adelante ya se dispone de las listas de grandes éxitos de los 40 principales y otros *hit parade*. Con la llegada de las plataformas musicales y la música en *streaming*, la información se amplía al número de reproducciones o descargas.

Todas las fuentes de información tienen sus limitaciones para reflejar su impacto social. Así, por ejemplo, para los datos de canciones con mayor recaudación según la SGAE existen dudas una vez denunciada la denominada “rueda”: canciones reproducidas en la televisión nocturna, sin audiencia pero que generaban derechos de autor. Esas canciones beneficiadas por dicho procedimiento no eran necesariamente las más populares, produciendo un sesgo evidente. En el caso de las listas de éxitos, como los 40 principales, su composición venía sometida a fuertes presiones desde la industria musical. Un ejemplo de esto anterior es Manolo Escobar, quien a inicios de la década de los 60 era el número 1 en su estilo en los programas de radio de peticiones del oyente (Román, 1994: 367) y que a pesar de no figurar en las listas del *hit-parade* muy orientadas hacia la música moderna de estilo anglosajón, su popularidad puede observarse en las ventas de discos: 31 discos de oro y 18 de platino (Blas Vega, 1996: 157).

En ese sentido cabe advertir de la presencia, por lo demás habitual en la recolección de datos, de una posible discrepancia en los listados de éxitos, así como la exactitud con que reflejen la difusión y aceptación social de dichas canciones populares. En ese sentido, una de las fuentes de información sobre la relevancia de una canción son las listas de los 40 principales. No solamente por ser un indicador indirecto de difusión, sino por serlo

⁹ Recuperado el 18/06/2021 de: <https://nicolasramospintado.wordpress.com/2011/02/03/listas-de-exitos-musicales-en-espana-1940-1949-resumen-del-ano/>

¹⁰ Recuperado el 18/06/2021 de: <https://nicolasramospintado.wordpress.com/2011/02/03/listas-de-exitos-musicales-en-espana-1940-1949-resumen-del-ano/>

¹¹ Artistas con más números 1/more 1s: The Beatles 9 (18 semanas n1), Duo Dinámico 7 (46 semanas), Paul Anka 7 (44), Elvis Presley 6 (18), Los Brincos 5 (14), Los Cinco Latinos 5 (11)

¹² Recuperado el 18/06/2021 de: [Singles 59-05](#)

claramente de promoción. En los 40 principales, al ser canciones seleccionadas por profesionales (no las audiencias) están muy influenciadas por los intereses de la industria musical, promocionando las canciones con mayor respaldo comercial. El posible efecto de la influencia comercial se estudia en el contexto de la censura más adelante.

En lo que se refiere a las fichas técnicas de la población de canciones populares consideradas, la encuesta y los comentarios de “youtube” tienen la siguiente características.

La encuesta ha sido administrada a 120 individuos entre 16 y 30 años, mediante formulario en internet usando la aplicación Qualtrics. La muestra está equilibrada para género y edad según los datos de población del Instituto Nacional de estadística. El análisis se realizó con los programas SPSS y LISREL para los modelos estructurales.

La población de canciones que han sido números 1 en ventas o 40 principales es de 3134 canciones de las que 1619 están en castellano. De todas ellas se han descargado sus letras, de forma que han sido leídas y escuchadas para análisis.

Los comentarios de usuarios de Youtube analizados han sido 58.030, procedentes de diferentes estilos musicales (boleros, copla, pasodoble, tangos, pop, etc.). Asimismo, se han efectuado 14 entrevistas en profundidad a 7 hombres y 7 mujeres con carácter exploratorio, y cuyas citas han sido tratadas con Atlas-ti. Las canciones con indicadores de propiedades psico acústicas obtenidas de la plataforma Spotify han sido 1200. Estas canciones son representativas de todas las épocas y estilos considerados.

Fundamental en el diseño es el carácter multinivel y transversal de la investigación. En ese sentido, se procede en los términos propuestos por Jónasdóttir en su estudio sobre el poder del amor como sistema de dominación

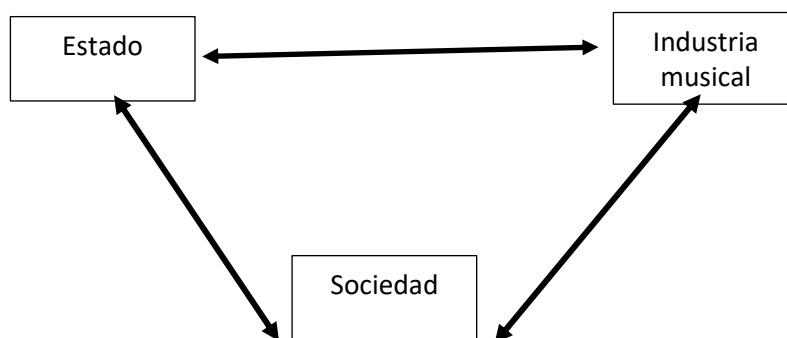
“Mi aproximación presenta la pregunta central como un problema a nivel macro, cuestionando la organización social de la desigualdad de género a un nivel sistémico o contextual, pero busca explicaciones a niveles meso. En estos niveles la actividad relacional (prácticas amorosas), entendida como un proceso de interacciones, transacciones (de poderes) y negociaciones entre partes socialmente significativas (individuos y grupos o colectivos en sus capacidades sociosexuales), se encuentra situada en un escenario social específico (que atraviesa la familia, la vida laboral y demás esferas de la sociedad). Esta aproximación enfoca la actividad relacional con más claridad al percibirla como generadora de mecanismos causales. Dicha actividad no es reducible ni a seres individuales ni a

contextos sistémicos. Más bien, el contexto social (e incluso la persona [self]) es visto como el resultado de la manera en que se desarrollan las actividades relacionales en escenarios distintos y cambiantes. El contexto general (a nivel macro) condiciona, a su vez, varios escenarios interactivos de la vida social, mientras que las interacciones, transacciones y negociaciones presuponen individuos concretos que utilizan sus capacidades humanas.” (Jónasdóttir 2011, 252.)

El estudio de la canción popular en España se enmarca en la dinámica entre tres actores clave, que adoptan diferentes roles en función a los grados de libertad de que disponga la sociedad. Unos grados de libertad que se recogen en la forma de gobierno y las regulaciones que permitan un mayor o menor control social.

En un modelo abierto, los gustos y demandas sociales afectan a las regulaciones que establece el estado y al tipo de producto musical que promociona la industria. Serán los gustos musicales, las preferencias de los consumidores las que determinan qué se canta y quién lo hace, estando condicionada por la oferta, pero también influyendo sobre ella. En principio, el estado debería ser un actor con una escasa presencia, salvo en las situaciones en las que las letras contravengan el orden moral o legal.

Figura 7. Estado, Industria musical y Sociedad



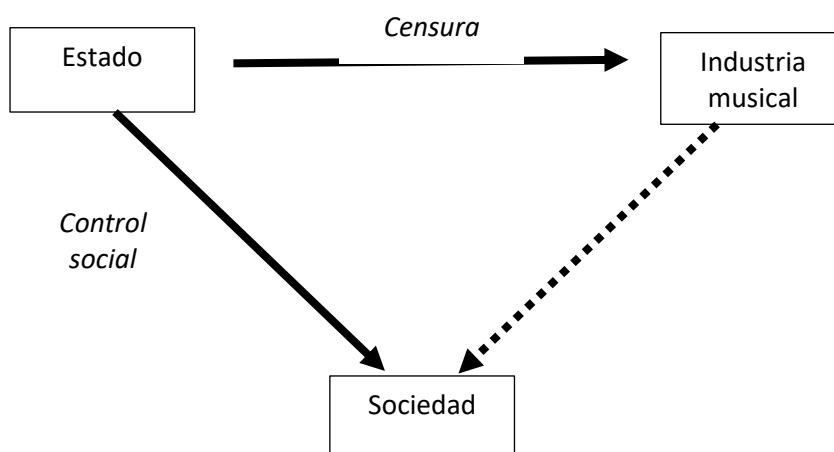
Fuente: Elaboración propia

Si embargo, la historia española muestra que este sistema de interrelación funcionó con fuertes asimetrías. Es el caso de la España tras la guerra civil, el régimen franquista adoptó una política militante de reeducación social. Una vez ganado el conflicto por las armas, era el momento de ganar el conflicto de la ideología. Es algo que aparece

explícitamente en las actuaciones del régimen que siempre tuvo una vocación de transformación social implantando unos valores morales y religiosos muy concretos.

Durante el periodo franquista, y gracias al instrumento de la censura por un lado y de una regulación que prohibía el divorcio, la interrupción del embarazo, dejaba sin derechos a las mujeres y económicamente estranguló la sociedad con cartillas de racionamiento, existentes oficialmente hasta mayo de 1952 (fecha en que desapareció para los productos alimenticios) y empobreciendo a media España, al retirar de la circulación 13.251 millones de pesetas republicanas (dejó sin ahorros a todos los que su monetario estaba ligado a la república) y anular 10.356 millones más en dinero bancario. En una sociedad empobrecida y sometida, la canción popular llegaba a unos oídos que también estaban cautivos del régimen.

Figura 8. El régimen monofónico (1940 a 1978)



Fuente: Elaboración propia.

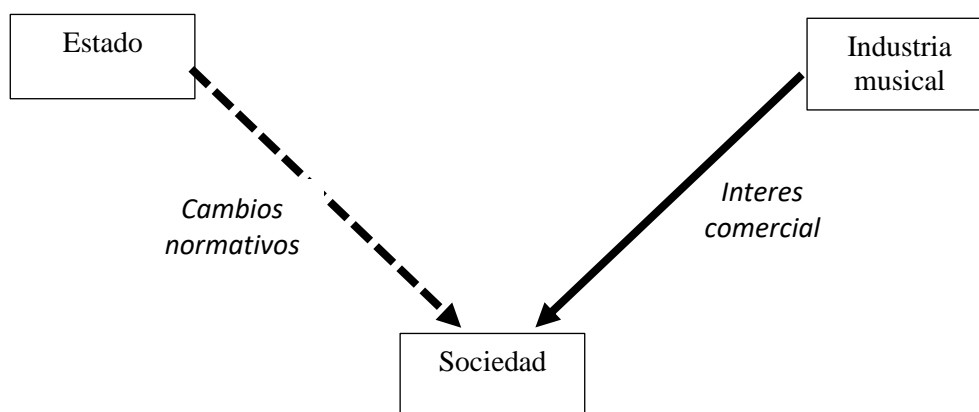
Es importante considerar que, aun interviniendo el gusto de las audiencias, las vías de difusión (la radio primero y la televisión después) permitían homogenizar y filtrar los contenidos. A los ciudadanos españoles podía gustarle más o menos una canción, pero era la única oferta posible. La restricción de la oferta condiciona drásticamente la libertad de elección (y con ello la utilización del gusto musical personal como elemento de elección). Una centralización de medios que, con la extensión de la cobertura de radiodifusión, permitía llegar a una cantidad mayor de población.

En este periodo es cuando según Vázquez-Montalbán (1972) se establecerían las canciones molde de la denominada canción española. Las canciones cuyo patrón inspirarían a todas las demás que le sucedieron. Y canciones armonizadas entre el control

social y moral del régimen y la censura que filtraba los contenidos de las letras. En el resto de los géneros internacionales, se inicia una sincronización comercial en los géneros con el mercado anglosajón, si bien siempre sometidos al control de la censura y la evaluación de sus contenidos.

Tras la desaparición administrativa y explícita de la censura en 1978, se inicia un periodo sincronizado con la transición política, en el que los medios de radiodifusión habían alcanzado una cierta independencia del régimen político, estableciendo según las inercias ya existentes una dinámica basada en sus propios intereses comerciales. Este periodo, con sus matices en lo que se refiere al predominio de un estilo u otro, alcanza hasta la llegada del MP3 y particularmente del reproductor iPod.

Figura 9. La industria musical polifónica (1978 – 2000)



Fuente: Elaboración propia.

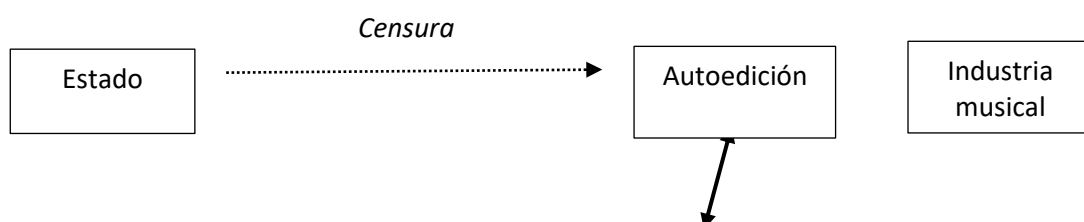
Dentro de este periodo se establecen épocas en función a lo que define el mainstream musical, si bien la lógica del mercado musical imperante conserva su estructura en lo que se refiere a la relación entre compañías discográficas, intérpretes y consumidores. Las ofertas que permiten desarrollar un gusto musical continúan controladas (especialmente en los medios de comunicación de masas). Los gobiernos buscan modernizar (divorcio, matrimonio civil, igualdad jurídica de hombre y mujer, etc.) la sociedad y la canción popular, si bien continúa manteniendo inercias notables adquiere nuevos rasgos autóctonos. En cierto sentido, el fenómeno de la movida (promovida por el Ayuntamiento, como dice la canción) existente en la primera década (1978 a 1988) de la democracia es un reflejo invertido de la canción española de la primera década de la dictadura entre 1940 y 1950. El periodo franquista promovía mediante un género o estilo musical autóctono una moral de control social (ejemplificada en la mujer), mientras que

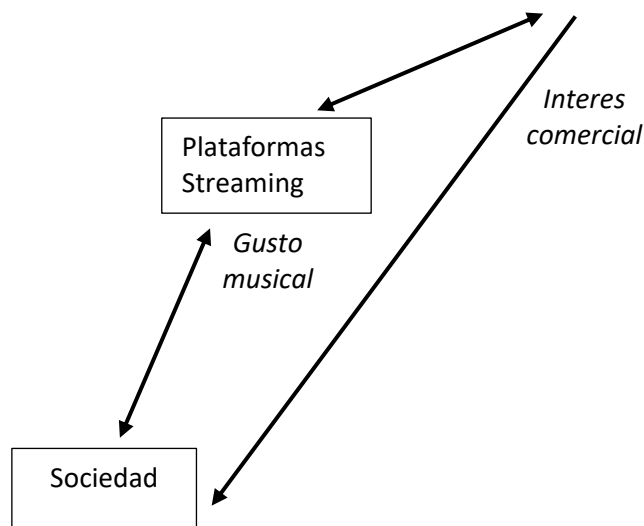
la movida democrática lo hacía con una estética y estilo también autóctonos promoviendo la libertad pública y una nueva moral social (ejemplificada nuevamente en la mujer mediante el “destape”). Algo acorde con la idea de Lampedusa respecto a las elites y el poder de cambiar algo para que todo no cambie. En la movida se realiza una “revolución estética” que suple en la apariencia la falta de cambio real en las estructuras y elites de poder generadas durante el franquismo. De hecho, la promoción de la movida permitió reorientar a las generaciones más jóvenes desde la acción política colectiva propia de la canción de autor y protesta hacia un ensimismamiento emocional en el que la revolución era el cambio personal y los conflictos con uno mismo.

El modelo se transforma gracias a las nuevas tecnologías que fragmentan las unidades de contenido de la canción popular. Por ejemplo, cuando el formato era de disco single, existía una cara a (generalmente la más famosa) y una cara b, que de forma obligada le acompañaba. Una unidad de distribución que se amplía al formato “long play” o al musicasete. La industria pierde el control sobre la unidad (interprete + canción). La aparición de los medios de almacenamiento, como los IPod primero y las plataformas musicales permiten una construcción de prosumidor: es el cambio de un “long play” a una lista de reproducción. El formato MP3 fue creado en junio de 1995 pero su éxito masivo llegaría cuando el 23 de octubre de 2001 Apple lanzó el iPod. El iPod cambió el panorama de la industria musical.

Los consumidores de música podían construir su propio collage musical con intérpretes que pertenecían a discográficas diferentes o incluso ser los editores de sus propias canciones. La sociedad se abre a una pluralidad de estilos que ya no es dirigida, sino que es en la medida de sus posibilidades monitorizada por la industria musical. Los consumidores encuentran múltiples brechas en los canales que permitían el control casi total de la oferta. La tecnología da la posibilidad, utilizada en mayor o menor grado, de empoderar al oyente. En este escenario, el gusto de las audiencias adquiere un peso elevado. Un gusto musical que adquiere una variedad, heterogeneidad y fragmentación personal.

Figura 10. Fase 3 Prosumidores de estados de ánimo (2001 a 2021)





Fuente: Elaboración propia.

También reaparece la intervención del estado que, desde una óptica de derechos humanos muy diferente al de la época franquista, interviene sobre la oferta musical. Así, sobre la base de los delitos de odio, independientemente de la calidad de su música, se han condenado a varios intérpretes, especialmente de rap.

Un segundo criterio es el propuesto por Adorno (1946) cuando se refiere a la existencia de lo que denominaba patrón oro de un género musical. Con dicha metáfora se refería a las canciones populares que reaparecen continuamente en selecciones musicales, ya sea de épocas o estilos, y que son interpretadas nuevamente por diferentes autores a lo largo del tiempo. Estas canciones oro han sido las utilizadas para estudiar mediante el análisis de discurso los marcos que difunden. Vázquez Montalbán (1972) partiendo de las consecuencias de la reproducción de los modelos, identifica en los rasgos lingüísticos y la armonía lo fundamental que define una “canción molde”:

“En general, como en todos los productos estéticos industriales, hay una degradación retórica muy rápida de un modelo. Es en el terreno de los modelos donde solemos encontrar las piezas de más alto nivel estético. Esta jerarquía se establece por cualidades equivalentes a las de la Cultura con mayúscula: la armonía y la originalidad lingüística, los más determinantes. Y dentro de la convención-canción hay letras-molde (por lo general) que cumplen esos requisitos de armonía y originalidad en la utilización del lenguaje” (Vázquez-Montalbán 1972, 13).

En este caso se ha utilizado el criterio muestral de Adorno, en el sentido de que la reedición e interpretación por diferentes artistas de la misma canción a lo largo de décadas indica la característica especial de una “canción patrón”, la que genera la popularidad y

aceptación social. Precisamente en la selección de las canciones las versiones son también una cuestión relevante. En su selección de canciones Berástegui (2012) indica criterios subjetivos en el sentido de que “he elegido las que me parecían más destacables. Casi siempre la primera, la original, pero no si una versión posterior ha tenido más relevancia, se ha escuchado más o supera a la original” (Berástegui 2012, 16). Este criterio expone precisamente el hecho señalado por Adorno: que las versiones posteriores solo son posibles en la medida que la canción, por si misma, es un referente generacional, el representante culturalmente privilegiado de un estilo. En el análisis de las letras se ha utilizado la versión original, salvo en los casos en que su difusión en España se efectuara traducida al castellano. En esos casos, se utilizará la letra en castellano y no la original.

Tras la selección de las canciones, las letras han sido analizadas y codificadas de acuerdo con los conceptos considerados en el capítulo sobre los modelos teóricos. Así, se codifican los temas de agenda (de qué se habla), levantado un listado temático de todas las canciones.

Para el caso de los marcos que muestran los modelos, acuñando una propuesta relacional (cómo se habla o trata el tema) se han aplicado cinco escalas: el tipo de amor, la escala de cosificación, la escala de sexismo ambivalente, la de autoestima (dependencia) y la aparición de la controvertida escala de disfrute de la sexualidad. En la escala de Disfrute de la Sexualización se contempla la posibilidad de que las mujeres consideren las atenciones sexuales de los hombres como algo positivo y gratificante para ellas (Liss et al. 2011). En sentido opuesto, la investigación sobre el disfrute con la sexualización de los hombres (el hombre como objeto sexual) tiene una presencia menor (Visser et al. 2014). En ese sentido, la Escala de Disfrute de la Sexualización está diseñada para determinar la presencia de disfrute con la sexualización, si bien en su aplicación al análisis de las letras se utiliza el concepto como referencia analítica, sin aplicar una medición desarrollada para interacciones verbales.

En el caso del análisis de contenido la unidad de análisis es la canción, en concreto las letras de las canciones y los comentarios de usuarios a las canciones en “youtube”. Las mediciones se basan en el análisis de contenido, donde la información textual es utilizada como input (respuesta) para ser codificada según los temas considerados en las escalas de medición. Para el análisis de discurso, las canciones se consideran un texto global fragmentado en canciones que deben ser sistematizadas y analizadas en sus significados implícitos (latentes y no siempre nombrados) y en sus narrativas (acciones

que suceden y que tienen castigo o premio social). El análisis de discurso ha sido asimismo aplicado a las entrevistas en profundidad para comprender las interpretaciones subjetivas que los individuos dan a su experiencia musical.

Los sistemas de codificación utilizados son los siguientes. Para la agenda, se consideran temas como (1) Relaciones de pareja, (2) Identidades colectivas, idiosincrasia y patria, (3) Identidad individual, valores personales y objetivos vitales, (4) Temas sociales, (5) Lúdicas. Los tipos de amor (sentimiento amoroso) se codifican según el modelo de Sternberg en “consumado”, “fatuo”, “romántico”, “sociable”, “vacío”, “cariño” y “encaprichamiento”. La escala de cosificación se aplica en modo binario (1) “Propuesta sexual” y (2) “Atributos sexuales” (metonimia). La escala de sexismo ambivalente se codifica también en (1) “Benévolo” y (2) “Hostil”. La autoestima se clasifica en tres niveles (1) Sin autoestima masculina (Él depende de ella), (2) Sin autoestima femenina (Ella depende de él) y (3) Dependencia mutua. La escala de disfrute de la sexualización tiene un campo de aplicación muy restringido, en la medida que aparece en canciones censuradas de la época de la movida (“*Me gusta ser una zorra*”, por ejemplo) y ya de forma explícita en los estilos reggaetón o trap. Es, sin embargo, una aproximación a la relación sentimental (sin sentimientos) que encuentra fuertes conflictos con la lucha por la igualdad de géneros y contra la violencia. En ese sentido, si bien algunas canciones son grandes éxitos populares, chocan con el deseable social. Así, la canción de Daddy Yankee “*Gasolina*” es un claro ejemplo de disfrute de la sexualización.

Una variable especialmente debatida es la referida al estilo o género musical. Así, Alaminos-Fernández (2019) plantea como un concepto muy significativo es el género musical. La definición de género musical se encuentra en debate, tanto dentro como fuera del mundo académico. Por un lado, se encuentran aquellos investigadores que definen el género musical mediante criterios objetivos o “audio signals” (Tolonen, T. y Karjalainen, M. 2000; Whitman, B. y Smaragdis, P. 2000; Deshpande, H., Singh, R. y Nam, U. 2001; Tzanetakis, G., y Cook, P. 2002; y Li, T., y Tzanetakis, G. 2003). Estos utilizan “Timbral Texture”, “Rhythmic Content Features” y “Pitch Content Features” como bases de análisis musical.

Por otro lado, otra definición de género musical propone que “un género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad” (Van der Merwe, P. 1989). Si bien se han dado intentos de realizar descripciones

objetivas que den lugar a una clasificación de géneros, resulta evidente que es un concepto social. Generado tanto de forma “de abajo arriba” como construcción social (respondiendo a unas condiciones sociales) como de “arriba abajo” en tanto que constructo comercial. En la codificación mediante géneros de las características psicoacústicas de la música un elemento significativo es el tempo. El tempo es un concepto relativo a los rasgos de velocidad de la música. Con anterioridad se designaba con palabras como *lento*, *presto* o *adagio* entre otros. En la actualidad esta velocidad se suele medir en *beats* por minuto (BPM) y es denominada notación metronómica. Para algunos autores las investigaciones sobre el tempo ayudan a diferenciar por géneros musicales (Tzanetakis, G., y Cook, P.,2002). En esa aproximación, se sugieren rangos de BPM como orientación para discriminar entre géneros.

Tabla 6. Géneros musicales y rangos de BMP.

Género musical	Rango de BPM
Speedcore	200-600, alcanzado los 2000 en temas concretos.
Terrorcore	120-600
Frenchcore	200-300
Grindcore	124-240
Techno hardcore	165-220
Hardcore melódico	150-210
Neo crust	180-210
Hardcore punk	180-200
Happy hardcore	180-200
Drum and bass	160-180
Dark psytrance	145-180
Dubstep	140-175
Schranz	150-170
Drum and bass (90s)	140-170
Hardstyle	145-160
Doomcore	120-150

Eurodance	130-150
Trance	125 y 150
Goa trance	130-146
Psytrance	140-145
Techno	125-145
Hi-NRG (High-Energy)	130-140
Reggaetón	70-120, alcanzado los 140 en temas concretos.
Trap	140
Italodance	140
Moombahton	108-140
Funky house	128-136
Big room house	128-136
Electro	126-135
Electro house	125-135
Funk carioca	95-135
Minimal	120-135
Pop	90-135
Ska	110-135
House	124-130
Dance-pop	110-120
New beat	110-120
Norteña	110-120
Electropop	100-120
Trip hop	60-120
Lento violento	90-115
Chill out	70-100
Salsa	80-100
Vaporwave	80-100

R&B	80-90
Hip Hop	80-90
Reggae	75
Habanera	50-60
Tango	50-56
Fuente: elaboración propia.	

No obstante, más allá de los intentos de clasificaciones de base psicoacústicas, parte de la función social de la música se codifica a través de la articulación de géneros. Los géneros se convierten en bandera de enganche y representación de la comunidad simbólica. Esto es especialmente adecuado para aquellos géneros de carácter tradicional que se asocian a un espacio y rituales determinados. Otra señal del carácter social de un género, para algunos autores, es la existencia de seguidores que se identifican musicalmente con él (LeBlanc, 1980). Por último, otra característica definitoria de género implica que tiene capacidad para despertar emociones intensas en los oyentes. Como hemos considerado anteriormente para el ejemplo del *Fado*, en tanto que género musical, reúne las tres características anteriores (Elliott, 2010; Gray, 2007; Nielson et al., 2009; Vernon, 1998).

En todo caso, a efectos de interpretación cultural de los significados (Balkwill y Thompson, 1999), la familiaridad y conocimiento de un género permite una identificación más rápida de las emociones que desea transmitir. Un ejemplo evidente de esto es la música *country*, donde la codificación emocional es muy elevada. Este conocimiento de los géneros se vincula con los procesos de aculturación, mediante los cuales los individuos aprenden el significado cultural y cuáles son los valores que transmiten los géneros musicales con los que se entra en contacto según Thompson y Balkwill (2010). Los efectos de la aculturación se incrementan con la exposición cotidiana a los diferentes géneros, en un entorno cultural determinado (Hannon y Trainor, 2007). Al mismo tiempo, los géneros musicales actúan como una especie de genealogía cultural que vincula y recupera una memoria histórica (Becker, 2010; Saarikallio, 2012).

El análisis de los rasgos musicales de las canciones se ha efectuado a partir de los datos disponibles en plataformas musicales como Spotify. Las variables indicadoras son medidas mediante sistemas de inteligencia artificial, utilizadas para segmentación de

gustos. En lo que se refiere al sistema de indicadores de la plataforma, utilizados caben destacar los siguientes.

Tabla 7. Indicadores de rasgos musicales en Spotify

Acusticidad	0 - 1	Probabilidad de ser acústica. 1 máxima.	
Bailabilidad	0 - 1	Probabilidad de serailable. 0 difícilmenteailable	Indicador complejo: tiempo, estabilidad del ritmo, fuerza del pulso y la regularidad
Duración	Abierto	Mide la duración de la canción en milisegundos	
Clave	Clasificación estándar del tono		
Modo	0 y 1	0 modo menor y 1 modo mayor	
Firma temporal		Cuántos golpes se dan en cada medida.	
Energía	0 - 1	Medición de la actividad e intensidad.	<i>Indicador complejo: dynamic range, perceived loudness, timbre, onset rate, and general entropy.</i>
Grado de instrumentación.	0 - 1	Medición de elementos vocales. Valor 1 música instrumental.	
Liveness	0 - 1	Medición de ser grabada en directo. 1 elevada probabilidad de directo.	
Volumen	-60 hasta 0	Medido en decibelios. El volumen es una cualidad del sonido que viene a ser el primer correlato psicológico de su fuerza física	
Habla	0 - 1	Cuanto más habla más próximo a 1	
Valencia	0 - 1	Próximo a 1 positividad y felicidad	
BPM		El tempo estimado en conjunto de una canción,	

expresado en golpes por minuto (BPM).
--

Fuente: elaboración propia a partir de información en la plataforma

En primer lugar, vamos a considerar los aspectos fundamentales que caracteriza el cambio en la vida cotidiana. Para ello, una primera cuestión es dilucidar que periodos cabria considerar que expresen cambios en los estilos de vida cotidianos y en particular la actuación del estado sobre la sociedad.

Vamos en ese sentido a diferenciar operativamente entre periodo y etapa. El periodo es considerado como un desarrollo temporal coherente en las dinámicas que le dan forma. Así, un periodo vendría definido por el régimen de la dictadura franquista, cohesionado por un principio articulador latente que es la censura. Dentro de dicho periodo, se aprecian etapas diferentes en la medida que tanto la lógica del régimen como las dinámicas de cambio social introducen matices significativos. Es el caso de la sociedad franquista autárquica (1940-1959) o la correspondiente al desarrollismo (1960-1975). El segundo periodo corresponde con la democracia y la ausencia de censura formal. En términos objetivos se aprecian dos etapas diferenciadas por la relevancia de lo internacional. Una primera etapa que ha sido denominada “la movida” (1978 a 1987) y que expresa una revolución estética y de contenidos como reacción a la ausencia de censura, y otra etapa de democracia más normalizada correspondiente a la mayor sincronización internacional y apertura a Europa (1987 en adelante). En esta segunda etapa España ya está formalmente integrada en la Unión Europea (entonces Comunidad Económica Europea, a la que se incorpora el 1 de enero de 1986). Musicalmente, cabe considerar una tercera etapa en la que destaca la elevada sexualización de determinados estilos musicales. No obstante, esta etapa se enmarca en el mismo periodo que las otras dos. Vamos seguidamente a considerar los periodos y etapas apreciados.

8. Periodos y etapas

Son varios los investigadores que se han ocupado de la historia de la canción popular en España. De hecho, una de las estrategias para acotar el objeto de estudio es recurrir a un estilo musical o una época específica, ya sea el periodo franquista o la movida. Considerados en conjunto y atendiendo a diferentes parámetros, las etapas musicales que indagan los autores en España tienden a generar un cuadro común. Así, en el caso de Vázquez Montalbán (1972)

“Las claves de mi clasificación del cancionero son muy simples. Ante todo, clasifico una época como es la de los años cuarenta (época que engloba realmente unos quince años, 1939-1954), en que la subcultura canora está muy condicionada por la etapa autárquica de la organización político-económico-social de España. Esa etapa se caracteriza por el intento de creación de una canción nacional, melódica y temáticamente condicionada por una determinada idea de la peculiaridad española. Es una canción andalucista en la imagería, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola y provinciana. Tiene por lo tanto frecuentes conexiones con la lírica tradicional. Incorpora aires y estrofas de esta, está formalmente muy influida por el andalucismo de los poetas del 27, especialmente por García Lorca y tiene en Antonio Quintero y sobre todo en Rafael de León a sus más inspirados letristas” (Vázquez Montalbán 1972, 7).

Si bien destaca que “hay dos períodos claramente diferenciados por una situación histórico-cultural contextual y por la situación material del desarrollo industrial y comercial de los instrumentos de divulgación de la canción” en la práctica este autor identifica un punto de inflexión entorno al año 1958. Recordemos que en ese momento se produce la primera dinámica de apertura internacional iniciándose la llegada masiva de estilos anglosajones a las listas de éxitos.

Es el caso de Berástegui (2018), quien estudia la música dividida en dos partes, una de ellas hasta los años 60 y la segunda hasta mediados de los 70, centrado en el tardofranquismo. González Lucini en su análisis crítico de la canción española considera la canción del periodo 1963-1983, mientras que Fouce (2004), atiende a la función del cantautor durante la transición y presta una atención especial a la etapa de la movida, que establece entre los años 1978 y 1987 aproximadamente.

Cuando se considera la realidad española, y en especial respecto a las canciones populares que sonaban en España hay que considerar el efecto de la censura del régimen de Franco. Esta censura opera al margen de los intereses de la industria musical, atendiendo a sus propios objetivos. Unos objetivos que consideran tanto las letras como la música. Existen registros que permiten conocer qué criterios afectaban a las canciones populares proscritas en el periodo considerado. Abellan (1980) reproduce las referidas a la difusión musical dentro de las extensas “Normas generales confeccionadas por la Delegación Provincial de Huesca para las Delegaciones Comarcales dependientes de la misma, regulando sus actividades de propaganda”, emitida el 21 de enero de 1944.

“1ª Queda terminantemente prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas y orquestinas que actúen ante el micrófono conectado con los altavoces la llamada música “negra” los bailables “swing (*sic*)” o cualquier otro género de composiciones que las letras estén en idioma extranjero o por cualquier concepto puedan rozar la moral pública o el más elemental buen gusto.

2º La exacta definición del concepto de *música negra* en cuanto en su prohibición debe supeditarse a un amplio criterio comprensivo.

3º El puro folklore afrocubano, y las obras sinfónicas trascendentales, “sinfonía nuevo mundo” de Drotak (*sic*), “Creación del Mundo” de S. Milhand, “Sonatina Traslántica” de Taschsuran, están plenamente justificadas por su valor y belleza dentro de cualquier programa. La prohibición tiende sólo a desterrar aquellas obras de jazz que por su antimusicalidad, por sus estridencias y por su ritmo desenfrenado, tiende a “bestializar” el gusto de los auditores. Por otra parte la revalorización del tradicional baile español aconseja disminuir las emisiones de fox y otras danzas exóticas.

4º En cuanto a la diferencia, del jazz melódico y el rítmico, exige un tacto exquisito ya que tan deformadora puede ser una melodía decadente, dulcemente pernicioso como disonante algarabía acompañada.

5º Que por música negra no debe entenderse aquellas obras de indiscutible valor musical amparadas en el “folklore africano”, sino aquellos bailes de “jazz” que por su estridencia y antimusicalidad atentan contra el más elemental buen gusto.

6º Las rumbas, sones y danzas cubanas pueden ser toleradas, aconsejándose se cuide su selección.

7º Lo mismo se tendrá en cuenta para la música criolla y típica de los demás países hispanoamericanos.

8º Las óperas pueden emitirse libremente y sin limitación de ninguna clase, cualquiera que sea el idioma en que esté redactada su letra.

9º En las emisiones especiales de música extranjera, realizadas para las colonias que habitan en nuestro país, sólo podrá radiarse la música intrascendente a que se refiere el apartado c) del nº 7 de la circular citada.

Los Delegados Comarcales de la Vicesecretaría de Educación Popular guiados por un criterio personal y artístico darán cumplimiento a esta circular resolviendo las circunstancias que de ella se deriven plegándose en todo lo posible a las normas precedentes.

Cuidarán igualmente los Delegados Comarcales de Educación Popular, de que no sean interpretadas aquellas piezas musicales prohibidas por la Delegación Nacional de Propaganda; se trasladará esta resolución para tal fin por esta Delegación Provincial en cada caso a los Delegados Comarcales debiendo éstos inmediatamente comunicarla a los poseedores de equipos de altavoces conectados con micrófono para emitir conciertos musicales de orquestinas, o por medio de discos” (Abellan 1980, 247-283).

Para Valiño (2012) se pueden entender las normas de la Delegación de Huesca como una recopilación de circulares de la Vicesecretaría remitidas a las Delegaciones Provinciales de toda España. Quedaba censuradas las músicas que “bestializaran” a las audiencias, y se potencia la músicaailable española (tradicional baile español) aconsejando disminuir las emisiones de *fox* y otras danzas exóticas. Años más tarde, sería en 1970 cuando se crea el aparato administrativo dentro de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos para ejercer sus atribuciones y se declara la procedencia de declarar “no radiables” los discos con música de “twist” en base a las siguientes razones:

“1. El ritmo denominado “twist” ha suscitado, por las características de su ejecuciónailable, una general repulsa entre las personas de buen sentido.

2. Diferentes países extranjeros han condenado este baile. Últimamente, el Ministerio de Información del Irán, lo ha prohibido por inmoral.

3. Recientemente se ha publicado opiniones médicas, condenatorias, por considerarlo también peligroso para la salud física.

4. El Correo de la Radio, revista española, ha realizado una encuesta sobre este baile y sus resultados son asimismo condenatorios. Son diversos los artículos y reportajes reprobándolo.

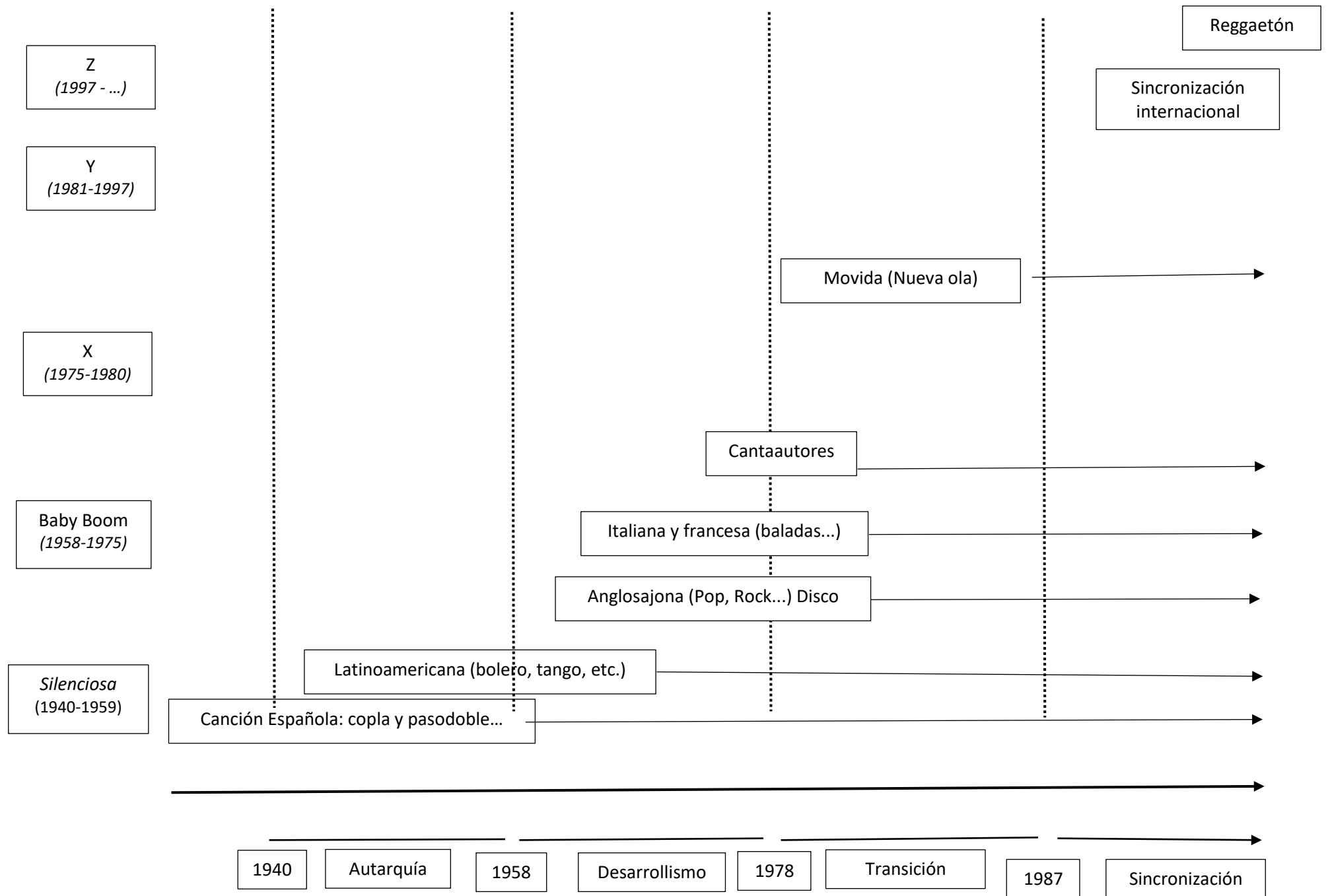
5. El “twist” según los consejos e ilustraciones gráficas que sobre la manera de bailarlo, figuran en algunas de las fundas de los discos, se ejecuta con los pies quietos y moviendo únicamente la cadera y pecho.

6. Personas nada timoratas han formulado quejas ante el Servicio de censura, relativas a la improcedencia de autorizar este baile que a su juicio implica concesiones perniciosas para la juventud y para el español sentido del decoro.

7. Declarando estos discos “no radiables” no se atenta contra la libertad de comercio de las casas editoras y expendedores, ya que su fabricación y circulación queda autorizada. Sólo se evita el gran estímulo, que representa la generalizada difusión radiada” (Valiño 2012, 78)

En ese sentido, la censura actúa como una realidad que vertebra la realidad española en dos grandes periodos: antes de 1978 y después de la Constitución española. En cada uno de esos dos periodos se observan dos grandes etapas. En el periodo del régimen franquista se observan diferencias fundamentales en los estilos musicales entre la fase de autarquía (aproximadamente entre 1940 a 1959) y los posteriores planes de desarrollo y aperturismo al exterior (1960 a 1978). Ya sin censura, en la canción popular española se produce una revolución estética entre 1979 y 1987 (frecuentemente identificada con la movida) que alcanzaría progresivamente la sincronización internacional gracias a las nuevas tecnologías de la comunicación y la integración en la Unión Europea. El diagrama siguiente muestra, en forma muy sintética la relación entre periodo, auge de estilos musicales y generaciones en España. Consideraremos seguidamente, en forma de contexto, las etapas de autarquía, desarrollismo, transición y sincronización como grandes marcos de referencia del cambio social.

Figura 11. Cronograma de estilos



8.1 Periodo 1. La dictadura: autarquía y desarrollismo

En términos de análisis de los contenidos de las letras de las canciones populares en esta época Vázquez Montalbán (1972) identifica tres aproximaciones significativas durante la década de los 40:

a) la “canción nacional testimonia un voluntarismo ideológico determinado: efectismo, nacionalismo, majeza, pero no puede evitar cierto número de contrasentidos: el inmoralismo evidente en la mayor parte de personajes femeninos y una tristeza de fondo que se correspondía al temple a satisfacer de un pueblo que había pasado por la experiencia de una guerra”, b) “el sentimentalismo sensiblero, basado en la temática del amor, la amistad y la solidaridad, con el ritmo del fox lento o el bolero. Su intérprete ideal es Antonio Machín y su temática y melodía son occidentales, es decir, con reducciones a escala, significan equivalencias perfectamente identificables en cualquier país europeo o latinoamericano” y c) la canción de testimonio, en la que yo englobo desde la canción voluntariamente-testimonio (Es tarde de fútbol, Busco piso, El gasógeno, El topolino) hasta la que dentro del reino del *nonsense* servía de testimonio por su enloquecida irracionalidad (Tengo una vaca lechera)” (Vázquez Montalbán 1972, 12).

Es interesante considerar como estos análisis se refieren a lo visible. Es decir, aquellas canciones populares que fueron aprobadas por la censura. Las que muestran los rasgos positivos que desea socializar el régimen, si bien existe la fuente alternativa de información referida a las obras censuradas (Pérez Zalduondo, 1993; Torres Blanco, 2004; Aragüez, 2006; Rodríguez, 2007; Fiuza, 2008; Valiño, 2012).

Las obras censuradas son el otro lado de la moneda del adoctrinamiento ideológico: lo que no es aceptable. Tal y como indica Valiño (2012)

“A pesar de estos trabajos, se carece, no obstante, de estudios rigurosos sobre la influencia del elemento ideológico y, consecuentemente, político, a través de la acción del aparato represor, en la difusión y publicación de discos fonográficos en nuestro país, así como mediante las canciones que estuvieron prohibidas -y aquellas que no pudieron ser radiadas- durante el franquismo” (Valiño 2012, 2).

Si consideramos los ámbitos que para diversos autores orientaban la acción de la censura, estos ajustan aproximadamente con los propuestos por Vázquez Montalbán (1972). Así, entre los cuatro criterios que define Abellán como parámetros de referencia (1978)

“1. *Moral sexual*: entendiéndolo como tal la prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al poder y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.

2. *Opiniones políticas*: intocabilidad y respeto al sistema institucional implantado por el franquismo, sus principios ideológicos o sus presuntas fuentes de inspiración y las leyes que tendían a configurar una sociedad acorde con los mismos.

3. *Uso del lenguaje* considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.

4. *La religión* como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica”. Esta importancia de la dimensión sexual también es destacada por Hans-Jörg Neuschäfer (1994), quien jerarquizando los criterios de referencia en la aplicación de la censura franquista ubica la moral sexual como la primera en importancia: “1. ¿Choca el proyecto presentado con las buenas costumbres, sobre todo con la “moral sexual”, es decir, con la ley de la pureza de la venerable opinión? 2. ¿Repugna al dogma católico u ofende a las instituciones religiosas y a sus servidores? 3. ¿Socaba los principios políticos fundamentales del régimen? ¿Ataca a las instituciones o a sus colaboradores?” Vázquez Montalbán 1972, 44).

En la clasificación de Vázquez Montalbán la dimensión moral sexual estaría activada como criterio de censura en las “canciones sentimentales”, las opiniones políticas o la religión dentro de la “canción nacional” y el empleo decoroso del lenguaje en las “canciones testimoniales”.

Durante el periodo de activación de la censura las relaciones de carácter sentimental que expresaban las canciones populares quedaban supeditadas a una expresión específica acogida dentro del orden moral. Al considerar las relaciones sentimentales en la canción popular español nos encontramos pues en el centro de la actividad e interés de la censura durante el periodo de la dictadura.

Sin embargo, cabe advertir que la clasificación entre canción sentimental, canción nacional y canción testimonial no refieren a contenidos temáticos excluyentes en las letras de las canciones. Como tendremos ocasión de observar, la figura de la mujer es utilizada como comodín para vertebrar las tres dimensiones, como es el caso de su utilización para glosar a la patria española e ilustrar la imaginería de lo autóctono.

8.1.1. Etapa 1: La autarquía emocional (1940-1958)

Esta fase es la inmediatamente posterior a la guerra civil. La sociedad está dominada y vigilada directamente por el régimen, de forma que cualquier difusión de valores mediante medios audiovisuales está en una estrecha supervisión. Como afirma Xavier Valiño, (2012) respecto a la canción popular,

“Si, tal y como ocurre en el ámbito cinematográfico, el régimen de Franco se tomó muy en serio su censura, por cuanto se trataba de un medio muy popular entre las masas, del mismo modo analizar el impacto de la censura discográfica supone indagar en la intervención del régimen en otro de los productos más populares de la industria cultural dada su difusión a través de medios distintos y masivos: radio, televisión, fiestas, recintos

públicos, conciertos, locales de hostelería y/o espectáculos, cine, teatro...” (Valiño 2012, 2).

Si consideramos el balance entre las exigencias de la censura (y la canción popular ideológicamente monofónica que produce) y el mercado de la industria música (consumo social en la vida cotidiana), en este periodo es el régimen el que posee y aplica un control absoluto sobre las canciones populares, al igual que hacía con los demás productos culturales. Este periodo de naturaleza autárquica recibe influencias de los países de América Latina, que entran en sintonía con los valores que promulga el régimen de Franco. En la práctica, el aperturismo económico de finales de los 50 no estuvo sincronizado con la finalización de la censura, sino que más bien esta se reorientó según el contexto internacional. Así, “Cuando el rumbo de la Segunda Guerra Mundial cambió, el régimen también lo hizo. La rebautizada Junta Superior de Orientación Cinematográfica empezó a censurar películas que antes se habrían estrenado sin problemas, como las de propaganda abiertamente nazi. Al finalizar la conflagración, el lavado de cara ya se había producido: España era menos militarista y fascista, y más católica y anticomunista” (Historia y vida. Consultado 6 del 1 de 2021). Valiño (2012) confirma en su análisis las adaptaciones de la censura

“Los criterios concretos con los cuales se ejerció la censura no han sido siempre los mismos ni en el espacio ni en el tiempo, por los distintos intereses del gobierno en cuestión y por la evolución progresiva de la sociedad. Las normas legales y las medidas coercitivas se van adaptando a las circunstancias y a los distintos intereses. En función de la normativa vigente, los criterios de los órganos censores con su interpretación flexibilizan o hacen más rígidas esas pautas” (Valiño 2012, 21).

La sociedad del franquismo muestra una dinámica relativamente homogénea hasta el inicio del desarrollismo y el denominado aperturismo. Existen dos aspectos fundamentales a tratar cuando se considera las relaciones sentimentales en la canción popular tras la guerra civil en España. Por un lado, la situación de la mujer en el contexto social, económico, cultural y legal existente durante el franquismo, y por otro las restricciones que existían con respecto a las letras contenidas en las canciones populares. Esas dos restricciones marcaban el espacio de realidad en que las canciones podían expresarse para referirse a la mujer y la relación entre géneros. Las dos restricciones establecen el marco cognitivo sobre el que se anclan las propuestas de valores y moralidad del momento.

Durante ese periodo, la mujer experimenta un cambio radical dentro del marco jurídico tras la finalización de la guerra civil española. Los principios de igualdad jurídica

que se instauraron durante la breve República se reemplazaron por un conjunto de restricciones que discriminaban las capacidades de la mujer para acceder a la propiedad o al trabajo. En definitiva, se cegaba el acceso a los medios que pudiesen conceder una cierta independencia de la mujer con respecto al hombre. En ese sentido, si bien la mujer alcanzaba la mayoría de edad a los 21 años, no tenía la opción legal para emanciparse del hogar familiar hasta cumplir los 25 a menos que se casase. Una vez casada a partir de 1942 era expulsada de su puesto de trabajo y debía contar con la aprobación de su marido para poder reincorporarse a él. Las restricciones a las posibilidades de trabajo se ampliaban al impedimento para acceder a diferentes trabajos dentro de la administración pública (magistratura, inspección de trabajo, etc.) encontrando un nicho propio en el magisterio y la educación, respondiendo a la segregación por sexos existentes en la época. Se establecen legalmente las restricciones materiales para formalizar la dependencia de la mujer respecto al hombre. Esta realidad late tras las regulaciones referidas a las situaciones sentimentales que podían establecerse entre los dos sexos.

En la relación de pareja, la ley de divorcio establecida durante la República fue derogada en agosto de 1938. Tras la guerra civil el matrimonio era únicamente realizable mediante el rito católico, siendo legalmente indisoluble excepto en casos muy tasados y aceptados por la Iglesia católica. Es en dicho contexto de indisolubilidad del vínculo matrimonial dónde debe interpretarse las regulaciones existentes con respecto a la infidelidad matrimonial. En términos acordes con la asimetría de poder existente en la época entre los dos géneros, la reforma del Código Penal que se efectuó en mayo de 1942 concedía una posición de privilegio para el hombre con respecto a “la mujer”. La idea tras dicha reforma es que “la mujer” merecía un castigo mayor en caso de infidelidad que “el hombre”, interpretándose desde unos parámetros donde el nivel de exigencia moral y los estereotipos de referencia eran mucho más exigentes para la mujer que para “el hombre”. Así el artículo 428 del Código Penal de 1942 establecía que el marido que sorprendiese a su esposa en adulterio y matase en el acto a alguno de ellos o a los dos, lo pagaría con una pena de destierro y si solamente les infligía lesiones no tendría pena alguna. El adulterio masculino solo recibía castigo cuando relación extramatrimonial era pública o en caso de amancebamiento. En dicha relación de dependencia, la interrupción del embarazo pasaba a ser condenable con penas de entre 6 meses y 6 años de prisión. En ese sentido, como señala Moreno (2018) una de las peores circunstancias en la vida de “una mujer”, en la mentalidad de la época, era estar soltera y quedarse embarazada.

Característico tras la guerra civil era el fenómeno de la hipergamia de edades según la cual “los hombres” se casaban con “mujeres” mucho más jóvenes que ellos. Además de los factores que puedan considerarse desde la tradición sociológica o antropológica con respecto a dicho fenómeno (la mujer se desarrolla antes y entra más joven en el mercado matrimonial o las ventajas reproductoras), En la sociedad española tras la guerra civil existía una escasez real de hombres jóvenes debido a la mortalidad de la guerra, así como a los exilios forzosos a los que se vio conducida a una parte de la población. La teoría del mercado matrimonial establece que en dichas circunstancias de escasez la hipergamia de edad se establecerá con una elevada frecuencia dada la mayor capacidad para elegir existente entre “los hombres”. En este caso, con la restricción agravada de la carencia de libertad en “las mujeres” para poder decidir sobre su propia vida.

En la composición de las letras aparecen figuras femeninas y masculinas con la que los compositores habían tenido un contacto vital estrecho a finales del siglo XIX y principios del siglo 20. Estas figuras definían categorías que eran socialmente conocidas y aceptadas dentro del repertorio de etiquetas para designar a los individuos. Entre ellas, y articulando su significado en la relación sentimental, las categorías de “mantenida” (o también “querida”). Una figura paralela a la de la esposa, en la medida que expresa una relación informal que comparte la dependencia económica del hombre, sin los reconocimientos morales u oficiales. Las etiquetas responden a una división binaria del mundo donde la mujer adquiere un estatus formal en función al matrimonio y todas las demás circunstancias que afecten a las relaciones sentimentales entre sexos quedan marcados como papeles periféricos. Así la imagen ideal de la mujer de la época representa una persona dedicada a su pareja, cuyo espacio vital quedaba restringido al ámbito doméstico y donde el cuidado de la familia era el objetivo principal de su vida. La figura del ama de casa era el eje central sobre que se articulaban al resto de los papeles femeninos. Unos papeles siempre dependientes del hombre, incluso en el ámbito laboral.

En dicho espacio cognitivo circular, la prostituta adquiere una mayor sanción moral, al establecer un intercambio dinerario con más de un hombre y sin mediar la “atenuante” del sentimiento. Su reflejo en la copla es directo, mostrando un tipo de mujer que ha renunciado al amor por dinero (“*María de la O*”, “*Ay, Maricruz*” o “*Trinía*”) o, en un oxímoron dramático que renuncian al dinero por amor (“*Ojos verdes*”).

El otro elemento clave en el papel social que se atribuye por parte del régimen franquista a la canción popular se plasma en la censura. La Sección de Censura,

dependiente del Servicio Nacional de Propaganda perteneciente a la Secretaría general del movimiento, fue creada a la terminación de la guerra civil en julio de 1939. Todas las obras artísticas debían de ser autorizadas según su conformidad con la moralidad y las buenas costumbres, prohibiendo retransmisiones de espectáculos que no mantuviese un mínimo de decoro. Para el caso particular de la música y de la canción popular la censura se centralizó la Vicesecretaría de Educación Popular. Supervisando especialmente la radiodifusión y la comunicación pública, permitiendo la legislación vigente la intervención de autoridades locales para prohibir aquellos eventos, como pudiesen ser bailes o fiestas públicas o privadas, que considerasen vulneraban el decoro y las buenas costumbres.

En ese sentido, los contenidos de las letras existentes en la canción española expresan una realidad diferente si consideramos la sociedad emergente durante la República y la posterior a la guerra civil. Puede considerarse que la intensidad de las situaciones dramáticas es mucho más real en el segundo de los casos. Aquello que podía parecer una creación literaria orientada a alimentar el melodrama narrado en una canción, se convertía en una realidad sancionada y vigilada desde la jerarquía católica y el aparato del Estado. Refiriéndose a la misma mujer, los oídos que las escuchan son distintos: hablan de una experiencia vital real. Además de ajustar las experiencias vitales de los individuos, la canción popular (al igual que otros medios audiovisuales) actuaba gracias a la censura reforzando la difusión de la monofonía moral del régimen. Tal y como resumen Vázquez-Montalbán (1971)

“Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello un medio de relación con la realidad: artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etcétera. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe. Esta bipolaridad del sujeto creador que Goethe había visto en la existencia misma del hecho artístico comunicado y reactualizado en cada lectura, contemplación o audición, tiene en la canción la interesante faceta de que puede convertirse en un test sobre la psicología colectiva y sobre el temple sentimental popular de toda una época. ¿Qué canciones cantaban aquellos duros ciudadanos de los 40?” (Vázquez-Montalbán 1971, 22)

En todo caso, además de la actuación de la censura en el filtrado de contenidos musicales, también intervenía hasta cierto punto los gustos musicales de la sociedad española. Valiño (2012)

“La sociedad es el sujeto pasivo sobre el que recaía la acción de la censura, aunque también podía ejercer su rechazo a un determinado disco rechazándolo, no comprándolo,

con lo que las compañías podían entender que la sociedad no los quería y, por lo tanto, no los volvían a editar o impedían que una nueva referencia de un determinado artista fuese publicada”. (Valiño 2012, 12).

En lo que se refiere a las canciones populares, el periodo de autarquía económica coincide con el aislamiento de España, con excepción de los países de Hispanoamérica. Estos países se convirtieron en la conexión internacional más amplia e intensa en esta etapa del periodo franquista. En ese sentido, conviven tanto los géneros musicales autóctonos (fundamentalmente copla y pasodoble) con los llegados de América latina: el tango, bolero, ranchera, etc. Es un periodo Hispanoamericano con contenidos propios, muy orientados temáticamente a la relación amorosa. Para Moreno (2018) la copla nace a principios de los años 30 a partir de la tonadilla, junto al cuplé que llega de Francia, los espectáculos de variedades, el género chico y la influencia musical andaluza. Si bien en términos formales el concepto de copla se refiere tradicionalmente a una forma poética compuesta por cuartetos de arte menor y rima asonante en los versos pares, diferentes autores la han adjetivado para referirse a la canción popular. En ese sentido es fácil encontrar referidos al mismo estilo musical los términos de canción española, copla andaluza o simplemente copla. Autores como Vázquez Montalbán la denomina directamente canción nacional, apoyándose fundamentalmente en las raíces de su utilización durante la década de los 40.

La canción española, a efectos de síntesis, consideremos sus inicios con la copla y el pasodoble, unos estilos musicales con sus inicios anteriores a la guerra civil española. Posteriormente se iría modificando temáticamente y en sus formas musicales incluyendo una mayor variabilidad según el cambio social. La copla y el pasodoble fueron “acuñados” temática y emocionalmente en un periodo diferente al de su interpretación tras la guerra civil. Con la llegada de las miserias de la posguerra, las letras se resignificaron al nuevo escenario social. En la república, la libertad de la mujer se ejemplifica en la existencia de divorcio. La institución social de la “querida” venía acuñada desde finales del siglo XIX y en el inicio del siglo XX implicaba una resonancia de estilos de vida cada vez más tangenciales. La mujer y las condiciones sociales de la que habla la copla antes de la guerra civil se dirige a otra mujer en otras condiciones sociales. Las canciones y las letras son las mismas, pero significan algo diferente. En la posguerra, la dependencia de la mujer, su carencia de derechos, el elevado número de viudas y mujeres solas por el exilio, la miseria económica y moral de un catolicismo militante. La copla era la misma, los oídos que las escuchaban, los sentimientos que

generaba eran distintos. Antes de la guerra civil eran folclore y hablaban de un mundo social ajeno y melodramático. En la posguerra, narraban y describían el drama de las mujeres. La copla se hace realidad con todas sus consecuencias. Y no solamente en lo que se refería a las relaciones sentimentales, también a una realidad de hambre y carestía. En ese sentido, para Vázquez- Montalbán (1972) “Es el público el que da el último sentido a una obra y engullir enloquecidamente productos como “Tengo una vaca lechera” es tanto o más revelador que un informe científico sobre la carestía en los años cuarenta” (Vázquez- Montalbán 1972, 3).

En contraposición, el género del pasodoble es el estilo musical que complementa estructuralmente a la copla. “*La mujer*” ya no es real sino un arquetipo de referencia que llega a ser asimilado a la patria. Sus rasgos de exaltación son apreciables en el dinamismo y su utilización lúdica. Así, el pasodoble es bailable mientras que la copla es solamente “escuchable”.

La autarquía encuentra reflejo en la música con una exposición internacional orientada a América Latina, en castellano, con predominio de la copla y la canción melódica¹³ y otros estilos latinoamericanos. Las siguientes son las canciones de mayor difusión según la Sociedad General de Autores de España en función a la recaudación y popularidad en este periodo.

1939 “*La morena de mi copla*”. Alfonso Jofre de Villegas y Carlos Castellanos.

1940 Concha Piquer. “*A la lima y al limón*”. Rafael de León y Manuel Quiroga.

1941 Concha Piquer. “*Tatuaje*”. Rafael de León y Manuel Quiroga.

1942 Celia Gámez. “*Mírame*”. José Luis Sáenz de Heredia, Federico Vázquez Ochando y Juan Quintero.

1943 Los Bocheros. “*La luna enamorá*”. Mariano Bolaños, Leocadio Martínez Durango y Angel Villajos.

1944 Concha Piquer. “*La Lirio*”. Rafael de León, José Antonio Ochaíta y Manuel Quiroga.

1945 “*Yo te diré*”. Enrique Llovet, Manuel Salinger con Jorge Halpern.

1946 Juan Torregrosa. “*Mi vaca lechera*”. Jacobo Morcillo y Fernando García Morcillo.

¹³ Listas oficial de éxitos musicales en España 1940 – 1959 (Resumen por año). Revisado el 18/06/2021 de: <https://nicolasramospintado.wordpress.com/2011/02/03/listas-de-exitos-musicales-en-espana-1940-1949-resumen-del-ano/>

1947 Celia Gámez. "*Luna de España*". Enrique Llovet, Antonio de Lara y Fernando Moraleda.

1948 Juanita Reina. "*Francisco Alegre*". Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga.

1949 Jorge Sepúlveda. "*Mirando al mar*". César de Haro y Marino García.

1950 "*Tres veces guapa*". Laredo.

1951 "*¡Olé torero!*" Jesús María de Arozamena y Francis López.

1952 "*Dos cruces*". Carmelo Larrea.

1953 "*Doce cascabeles*". Basilio García, Juan Solano y Ricardo Freire.

1954 "*La niña de Embajadores*". Eduardo R. Cárcamo y Salvador Arevalillo.

1955 "*Violetas imperiales*". Jesús María de Arozamena y Francis López.

1956 "*Campanera*". Francisco Naranjo, Camilo Murillo y Genaro Monreal.

1957 "*Mariquilla bonita*". Ernesto Vázquez Amor y José Luis M. Gordo.

1958 "*El cordón de mi corpiño*". Salvador Guerrero y Carlos Castellanos.

1959 "*El telegrama*". Alfredo García Segura y Gregorio García Segura.

En ese sentido, el periodo autárquico viene definido por la censura y la canción española como modelos morales propios, estrechamente entrelazados con los estilos procedentes de América latina. Las canciones populares fueron posiblemente uno de los medios de socialización sentimental más potentes de las generaciones españolas en la primera mitad del siglo XX. En una situación social donde los medios de comunicación eran muy limitados, el acceso a la educación dificultoso y con ello escasas las competencias lectoras de amplias capas de la población española. En ese sentido, la canción pertenece (en ese periodo) a la lógica de las tradiciones orales. Estas canciones transmitían a) identidades tópicas (de género especialmente), b) también un código relacional, y sobre todo c) una forma tipificada de sentir los afectos y las emociones.

Las identidades y las relaciones que se "socializaban" y educaban a las personas mediante este género de canciones, se alimentaban, sobre todo, de la moral religiosa tradicional. Los valores de la sociedad no estaban muy alejados de dichos convencionalismos, al menos en su presentación pública cotidiana. En el caso de las emociones, las canciones imponen una definición del amor verdadero, que, si bien se entrelaza en dichos códigos de comportamiento, también adquiere rasgos propios de lo que es "querer bien". Son emociones ancladas en una definición del amor que exige una identidad tópica del sujeto amado y un modo adecuado de expresarlo. Como mencionan

algunos autores, el momento de máximo esplendor del bolero coincide con las etapas de las dictaduras militares, en España y Latinoamérica de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Los contenidos temáticos y sentimentales del bolero distraían la atención de los derechos sociales o económicos, la libertad, etc. Sus temas y contenidos fomentaban la alienación romántica alejando a la sociedad de la política.

En España, la llegada de ritmos musicales anglosajones, muy bailables, aportan un aire moderno a las letras. Sin embargo, en sus contenidos referidos a la relación de pareja se conserva la sentimentalidad propia de la moral del régimen. La música es más moderna, pero la censura de los contenidos continúa siendo la tradicional de siempre. Junto a la modernización de los estilos, otros géneros musicales como el bolero permanecían muy vigentes y populares.

8.1.2. Etapa 2: Desarrollismo, cambios sociales y estilos anglosajones (1959 – 1978)

Se fija el fin de la autarquía en España con el primer plan de estabilización económica en 1959. En este periodo la censura continua activa y duraría hasta el final de este periodo, si bien tiene que enfrentarse a las nuevas condiciones sociales emergentes junto al desarrollo económico y la apertura internacional. Precisamente, la necesidad de enfrentarse a una situación más dinámica se observa en el proceso regulador. Valiño (2012) indica “Después, durante la guerra y la postguerra la censura fue ejercida por diversos organismos, aunque no es hasta la década de los 60 que se promulgan las disposiciones más relevantes en este ámbito, que es cuando se produce un incremento significativo en la producción fonográfica”. Y no solamente es una cuestión de producción, sino también de incremento de la permeabilidad de las fronteras.

Como analiza Valiño (2012), el 16 de septiembre de 1960, bajo el mandato de Arias Salgado, Ministro de Información y Turismo, se emite la primera de estas relaciones bajo la denominación de “Relación de textos gramofónicos calificados como no radiables por esta Dirección General”, denominación que repetirían una tras otra las siguientes 97 relaciones. Según las estimaciones efectuadas por Valiño (2012) a partir del estudio de los listados de Textos gramofónicos calificados como “no radiables” por la Dirección

General de Radiodifusión y Televisión desde el 16 de septiembre de 1960 hasta el 9 de octubre de 1977, se habían censurado 4.343 canciones en España¹⁴.

Las razones son explícitas, tal y como recoge el texto citado por el anterior autor de un escrito del 18 de agosto de 1960 de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión en el que se recoge lo siguiente:

“Viene comprobándose por esta Dirección General que por distintas Emisoras se radian discos de procedencia y fabricación extranjera, sin duda introducidos en España por conductos particulares e irregulares, los que, por ello, no han sido objeto de autorización ni comprobación por parte de este Centro Directivo y como quiera que, de acuerdo con lo previsto en la orden comunicada de 25 de noviembre de 1.959, no está permitida la circulación de discos de aquella procedencia sin la previa autorización de esta Dirección General, la que no ha sido solicitada en ningún caso, me dirijo a esa Emisora haciéndole patente la necesidad inexcusable de que se encuentran de someter tales discos al conocimiento de este Centro Directivo, antes de proceder a la radiación de los mismos”¹⁵.

En el análisis de las listas Valiño (2012) destaca que “La primera canción de esa lista se titulaba, curiosamente, *“Cariñosamente”*, y es sintomática de una primera etapa en la que las canciones censuradas tienen que ver con el contacto físico -inocente aún- entre los personajes las canciones (por ejemplo, la conocida *“Bésame mucho”*), todo lo relacionado con la noche (*“La última noche”*) o aspectos relacionados con la personalidad de los protagonistas (*“Que se mueran los feos”* de Los Sírex)”.

Los listados muestran la evolución de las preocupaciones del régimen, de tal forma que en las últimas listas aparecen temas de carácter ideológico y político. Para Valiño (2012) “La última relación viene fechada el 9 de octubre de 1976, un año antes de la promulgación del Real Decreto que establecía la libertad de expresión para las grabaciones sonoras. En ella, la última canción de esa lista, “Y en eso llegó Fidel”, de Carlos Puebla, también es representativa de la última etapa de la actividad censora, más preocupada por los temas de índole político y social o cantados en gallego, catalán o euskera que por los motivos más intrascendentes que motivaban la prohibición de las canciones 16 años atrás” (Valiño 2012, 35).

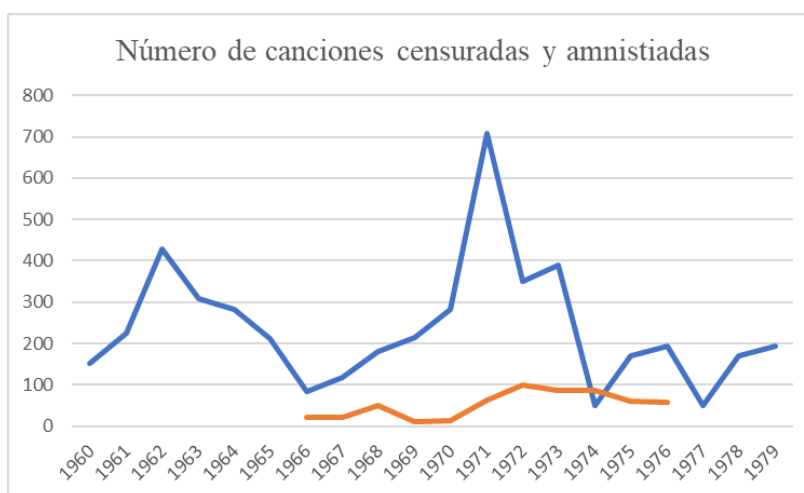
Junto a los listados de canciones prohibidas se establecen las canciones que pueden considerarse rehabilitadas por la censura. A partir de 20 de septiembre de 1966 y hasta el 9 de octubre de 1976 se publica la “Relación de textos gramofónicos que, habiendo sido objeto de revisión, deben considerarse excluidos de las respectivas relaciones de ‘no

¹⁴ Valiño (2012) El número total calculado sumando las canciones de los 98 listados encontrados en el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares. AGA, (C) Sig. (3)49.25/64.949, Top. 72/28.110-28.302.

¹⁵ En Valiño (2012) escrito con salida 29 de agosto de 1960, va dirigido al Director de la Emisora Radio Intercontinental. La respuesta enviada por éste, de fecha 14 de septiembre de ese mismo año, asegura no haber recibido tal comunicación, solicitando se le envíe una copia. AGA, Cultura (C) Sig. (3)49.12/44.011, Top. 23/72.308-74.307.

radiables’”. Un total de 42 listas con 564 canciones que la Dirección General de Radiodifusión y Televisión considera que pueden ser radiadas. Valiño (2012) indica que la primera canción amnistiada el 20 de septiembre de 1966, es *Bésame mucho*, seguida de *Ojos verdes* terminó y junto canciones como *Carcelera* o *La Lirio*. En la última lista del 9 de octubre de 1976, se autoriza la canción “*Whole Lotta Shakin’ Goin’ On*” de Jerry Lee Lewis, junto a canciones que tienen más que ver con motivos políticos o sociales: “*Hambre*”, “*Una noche que cantamos*”, “*Leímos en la prensa*”, “*Tiene mi sultán*”, “*Malas lenguas*”, “*Resiste*”, “*Si se calla el cantor*” ... En un recuento por años las “Relaciones de textos gramofónicos calificados como no radiables por la Dirección General” y la opuesta de canciones populares amnistiadas (en el gráfico en color azul censuradas y color naranja amnistiadas) ofrece la siguiente información.¹⁶

Gráfico 1. Número de canciones censuradas y amnistiadas



Fuente: elaboración propia a partir de Valiño (2012)

Como describe Valiño (2012), tras ascender entre 1960 y 1962 se produce una disminución progresiva hasta 1966 en el número de canciones ‘no radiables’, año en el que tras la Ley de Prensa e Imprenta se incrementa hasta llegar al máximo en 1971, con 707 canciones censuradas. La censura desaparece formalmente con la aprobación de la Constitución Española de 1978, que daría inicio al “destape” cinematográfico y a la “movida” musical. Según Valiño, (2012)

“La censura en la producción discográfica podría entenderse desaparecida gracias al Real Decreto-Ley 24/1977, que establecía en su artículo 1 la libertad de expresión y el

¹⁶ Valiño (2012) Esta estadística afecta sólo a la censura en la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, ya que hasta 1970 no se tiene constancia alguna de censura en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

derecho a la difusión de informaciones por medio de impresos gráficos o sonoros. Sin embargo, no fue así, ya que esta libertad de expresión quedaba condicionada por las “limitaciones establecidas en el ordenamiento jurídico con carácter general”, con lo que no se derogaban expresamente las atribuciones en la materia del Ministerio. Será otro Real Decreto¹⁷ de finales de año el que establecerá de forma más concreta la libertad de expresión a través de fonogramas y sobre registro de empresas fonográficas” (Valiño 2012, 42).

Así en dicho decreto se considera “La creciente importancia del fonograma en nuestra sociedad como medio de comunicación y vehículo de cultura debe presidir la acción del Estado en favor de un sector que, como el fonográfico, presenta singular trascendencia, tanto desde el punto de vista sociológico como económico, para el desarrollo del país” por lo que “La libertad de expresión, en cuanto se manifiesta por medio de un impreso sonoro o fonograma, no tendrá más limitaciones que las establecidas en el ordenamiento jurídico con carácter general”. La redacción dada a la norma tuvo como consecuencia según Variño (2012) que “esta parte final del artículo motivó que los censores adscritos al Negociado de Ediciones Sonoras (dentro de la Sección de Ordenación Editorial de la Subdirección General de Acción Cultural y del Libro de la Dirección General de Cultura Popular) siguieran desempeñando su labor, independientemente de la muerte de Franco dos años atrás, hasta finales de 1977, ya que así se lo requería el ordenamiento jurídico aún en vigor”. En ese sentido, la censura permaneció activa varios años después de la muerte de Franco en espera de una armonización de libertades que se lograría finalmente con la Constitución Española de 1978. Entre 1959 y 1978, la dictadura aún estaba muy presente, la concepción autárquica entra en conflicto con las dinámicas de cambio social: turismo, desarrollo, concentración urbana... Estas dinámicas influyeron en la posición de la mujer en la vida cotidiana. Son sin embargo cambios que durante la década de los 60 y hasta mitad de los 70 fueron de naturaleza social y económica, pero no política. Las libertades y los derechos estaban lejos de ser los correspondientes a estado democrático, dado que la dictadura continuaba en activo. Aun cuando la economía seguía sus procesos cíclicos y la política entraba en transición, en lo social se aprecia una línea de continuidad (y de tensión) entre los modelos autárquicos y los modelos emergentes en los que la mujer adopta un papel más autónomo.

En este periodo se produce la confluencia entre los estilos musicales predominantes en la canción popular española y la llegada masiva de ritmos extranjeros. No obstante, la

¹⁷ Real Decreto 3470/1977, del 16 de diciembre (BOE nº 22, del 26-I-78, pp. 1.948 a 1.950), sobre libertad de expresión a través de fonogramas y sobre registro de empresas fonográficas.

incorporación de nuevas corrientes musicales no implica que se abandonen o cesen las anteriores. Estas permanecen acumuladas en la memoria y en el gusto de las audiencias. Como destaca Vázquez-Montalbán (1972)

“La corriente de la canción nacional sobrevive hasta los años setenta, pero gracias a la inercia retórica. Es decir: esta tendencia está históricamente vivificada por el culto a la peculiaridad y al aislacionismo; en cuanto las fronteras se abren y penetran capitales y discos extranjeros, esta tendencia queda arruinada y sólo subsiste para alimentar retóricamente a un público inmovilizado en esta fase del gusto. Su adecuación a los tiempos marca el viaje que va desde el Romance de la otra hasta Dónde estará mi carro, desde Conchita Piquer a Manolo Escobar” (Vázquez-Montalbán 1972, 10)

La transmisión generacional de los contenidos emocionales de las canciones populares se ve sin lugar a duda condicionada por los gustos particulares de los individuos. De tal forma que se aprecia tanto una continuidad en la apreciación de los estilos musicales como una elección particular que convive y complementa aquellos que se escuchaban en el ambiente familiar. En ese sentido, las descripciones de otros autores destacan precisamente este fenómeno. Berástegui describe, además, qué música se escuchaba entre los años 60 y mediados de los 70.

“Ahora creo que, si me daba vergüenza que me vieran escuchando aquel disco de canciones de la posguerra, era porque yo intuía que no era propio para la educación sentimental de un niño hijo de mis padres. Aquellos sonidos y aquellas voces no tenían nada que ver con la música que se escuchaba en casa, no eran cantautores, ni roqueros, ni canción italiana, ni músicos de jazz ni cantantes protesta sudamericanos”. (Berástegui 2018, 5)

En esta época, la apertura al exterior permite la llegada de los ritmos anglosajones, especialmente el pop y el rock, que modifican el panorama de la canción española. Entre otros motivos, al afectar, según algunos autores no solo a los ritmos (estilos musicales) sino especialmente a las letras. En el caso de las canciones sentimentales Vázquez Montalbán afirma como “Es curioso que este tipo de canción quedara también arruinado por el impacto de la penetración extranjera, que aniquiló casi totalmente el comunicado, bien porque las canciones pasaron a escucharse en lenguas extranjeras o bien porque, incluso traducidas o de creación nacional, se limitaron a convertir la letra en un mero complemento totalmente devaluado del ritmo conductor” (Berástegui 2018, 11).

Para este autor, los contenidos de las letras pierden peso al convertirse en “acompañamiento vocal” de los ritmos musicales. Como sucede con frecuencia, la afirmación es en parte cierta, y vendría a explicar la intensidad con la que los ritmos de la balada romántica italiana llegaron a las audiencias españolas. Estos estilos complementarían la pérdida de peso de la letra en los ritmos de origen anglosajón. Para

autores como Vázquez-Montalbán (1972) el punto de inflexión entre las inercias musicales nacionales y la llegada de ritmos extranjeros se produce en torno al año 1965.

“He detenido la referencia a los hits anuales en 1966 porque precisamente la canción de mayor éxito en ese año era muy indicativa de la presión ejercida por el mercado juvenil. Una chica ye-yé era una españolización banal y a contra ola de la arrolladora invasión del nuevo público. A partir de estos años siempre ha habido una canción nacional de gran éxito de venta, generalmente ligada a Manolo Escobar como intérprete, pero los datos a apreciar son generalmente la soledad de un reducto de canciones nacionales de éxito en competencia con decenas de canciones extranjeras de éxito” (Vázquez-Montalbán 1972, 17).

Así, continua con su análisis Vázquez-Montalbán, para inicios de 1970 ya se había producido un *sorpasso* anglosajón tanto de géneros como de idioma.

“Según datos de la publicación "Industria discográfica" (mayo 1971) sobre 33 canciones de gran éxito mensurado en abril del mismo año, 22 son extranjeras, 5 corresponden más o menos a la llamada canción nacional y 6 a la canción melódica española influida por la canción extranjera. Las cinco canciones nacionales con audiencia están ligadas a intérpretes muy determinados y preferidos: Peret, Manolo Escobar, pero no son indicativas de una permanencia importante y profunda del género. Es curioso que en ese mismo breve período hits importantes fueran Amores, de Mari Trini, y un single de Víctor Manuel, ambos dentro del apartado de la nueva canción castellana” (Vázquez-Montalbán 1972, 21)

La llegada de géneros anglosajones vino acompañada del idioma inglés. Este elemento implicó una pérdida de contenidos en las letras (incomprensibles para la mayoría de las audiencias de la época) pero permitió asociar nuevos elementos de significación emocional (Alaminos-Fernández, 2016). Para Vázquez-Montalbán (1972) “las canciones "consumidas" por la juventud española entre 1965 y 1970. Se trata de las canciones en lengua inglesa de la infinidad de conjuntos que ocuparon el versátil pódium del hit parade”. Unas canciones que en la práctica funcionaban sin letra real pero que

“El hecho de que esas canciones en lengua inglesa nunca hayan sido un comunicado total para sus consumidores descansa en la evidencia del escaso conocimiento que se tiene de la lengua inglesa incluso entre las minorías cultas del país, tradicionalmente formadas en lengua francesa.

La juventud popular ha consumido esas canciones anglosajonas sólo en sus ingredientes rítmicos o melódicos. Es indudable que consumir una canción rítmica o melódicamente ya es entenderla en gran parte, y detrás de la aceptación juvenil de una tipología de canción incomprensible ya hay una declaración de principios, una actitud vital. La música pop juvenil fue inicialmente una expresión de rebelión juvenil frente a un mundo autoritario, totalmente regido por normas irrepresentadas en lo fundamental desde el positivismo burgués del XIX” (Vázquez-Montalbán 1972, 21)

El idioma es, en ese sentido, parte del mensaje al aportar significados emocionales (como es la modernidad en el caso del inglés). Una canción pop o rock es moderna por sus ritmos recién popularizados en España y por llegar en inglés. Una canción pop cantada

en español conserva la letra y sus mensajes, pero moderniza su expresión. Una canción de Formula V podía reproducir los mensajes de una copla, y parecer modernos por usar un estilo musical que asociaba actualidad, idioma inglés y la imagen de extranjero.

Asimismo, los géneros musicales anglosajones permiten una reacción contra lo convencional, en la que “La reacción accede a la libertad de vestuario, de melena e incluso de relaciones amorosas prematrimoniales, consciente de que una vez más es preciso que algo cambie para que nada cambie”. (Vázquez Montalbán, 1972). Una reacción que, en el caso de las canciones de contenido sentimental no es tan evidente. Llega, en cierto sentido la propuesta de la libertad sexual, que, sin embargo, no viene acompañada otra correspondiente a la libertad sentimental. Para Vázquez-Montalbán (1972) en este periodo previo a lo que después fue denominado la Movida,

“La carga superestructural favoreció el adocenamiento de la canción nacional y controló sagazmente las otras tendencias. La industria hizo todo lo demás. Sin embargo, tan fuerte era el arraigo de la canción "española" entre el público, que consiguió los favores del *hit parade* hasta que la dictadura del gusto juvenil fue incontenible y los *mass media* adquirieron conciencia de que debían aceptar las exigencias del nuevo público, si no querían perderle para causas más fundamentales” (Vázquez-Montalbán 1972, 23)

Para Vazquez-Montalban el modelo sentimental franquista encuentra su declive en la llamada

“nueva canción y canción de protesta en particular el cancionero de Paco Ibáñez dedicado a musicar poemas de autores heterodoxos que actuaron como referentes añadidos a la elíptica cultura de la resistencia. Entre los letristas de la transición más relevantes de la denominada nueva canción en castellano, según Vázquez Montalbán se encuentran Joan Manuel Serrat, Aute, Serna, Víctor Manuel, Camacho o León. Un estilo que se referenciaba en la canción francesa, canción italiana o el baladismo anglosajón, muy alejado de la estructura de la canción española. Las dinámicas del mercado discográfico encasillaron la nueva canción castellana en la lógica de la resistencia al franquismo, haciéndola pasar de moda y sustituyéndola por la nueva ola representada en la denominada “Movida” (Vázquez-Montalbán 1972, 23)

Sin embargo, a pesar de los canta autores que cita Vázquez-Montalbán, los modelos de referencia sobre la relación sentimental conservan una fuerte inercia que establece la relación heterosexual en pareja y con aspiración de perdurabilidad como la referencia ideal.

8.2. Periodo 2. Desaparición de la censura y democracia (desde 1978)

La aprobación de la Constitución española de 1978 implicó un cambio en la legislación que tendría consecuencias inmediatas en la canción popular, al igual que lo tuvo en el cine (con el denominado destape, que mostraba principalmente desnudos

femeninos). La desaparición formal de la censura como un límite administrativo no supuso la supresión de la autocensura o el cambio de criterio moral en las autoridades, como mostró el caso de las agrupaciones musicales Semen Up y Las Vulpes. Las inercias comerciales de la industria dieron paso a una revolución estética (estilos punk, electro pop, etc.) que mostraban una imagen de cambio y discontinuidad respecto a las estéticas anteriores. Existe un consenso, precisamente por los rasgos visuales y los nuevos estilos musicales, en delimitar dos etapas en el periodo que se abre tras 1978. Uno de ellos es la denominada “Movida”, muy estudiada por Fouce, y con más propiedades de estrambote estético respecto al periodo anterior que de apertura a una dinámica sentimental nueva. En ese sentido las canciones populares y agrupaciones musicales de estos años (1978 a 1987) tienen más de reacción frente a las estéticas y cortapisas anteriores que de acción hacia un proceso perdurable. La segunda etapa muestra una oferta de canción popular cada vez más interpenetrada con las corrientes internacionales por varios factores: la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (Unión Europea desde 1993), el proceso de globalización de las comunicaciones y desarrollos tecnológicos, la fragmentación de las fuentes (cadenas de radio, plataformas musicales...) y de las audiencias. En definitiva, una dinámica que culminaría en el ideal del prosumidor musical y por lo tanto, un gestor de sus estados de ánimo. Vamos seguidamente a mostrar de forma resumida estas etapas.

8.2.1. Etapa 1: La revolución estética de la movida (1978-1987)

El fin formal del régimen dictatorial tuvo como expresión social una eclosión de libertad, precisamente en todo aquello que la censura había estado prohibiendo durante décadas. En el cine y las revistas aparece el fenómeno del “destape”, un destape que se traslada a las letras de las canciones y a la estética de los estilos musicales. Es una etapa especialmente estudiada por Fouce (2004). La “movida” forma parte de las corrientes de expresión social que habían quedado liberadas del yugo de la censura y las flechas de la justicia. En lo musical, es un fenómeno que refiere a una situación de cambio articulada sobre una reforma política y no sobre una ruptura, por lo que las nuevas formas de expresión y estéticas sumieron la función de ruptura cultural. Aquello que no se plasmó en una transformación de las estructuras de la dictadura se expresa en un simulacro de libertad musical. Además de la estética punk, grupos musicales como La Orquesta Mondragón utilizan y recurren a una puesta en escena próxima al circo con canciones cuyas letras están destinadas a ser únicamente llamativas.

Si el género musical pop perfiló socialmente en España el tipo “juvenil” del mismo modo que sucedió en Estados Unidos, la movida dio forma al tipo de “joven moderno”. Basta ver algunas películas de los 60, con Marisol o Rocío Dúrcal para visualizar el tipo juvenil de importación (modelo rockabilly) para apreciar el surgimiento del “tipo juvenil movida”. Un tipo de juventud que evoluciona visualmente desde Fernando Colomo de *Tigres de papel* (1977) y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978), Fernando Trueba, *Ópera prima* (1980), José Luis Cuerda de *Pares y nones* (1982) Fernando Colomo *La vida alegre* (1987). Posiblemente el mayor exponente en lo cinematográfico haya sido Pedro Almodóvar cuyas películas *Pepi Luci. Bom y otras chicas del montón* (1980) o *Laberinto de Pasiones* (1982) retratan al joven que escucha las músicas de la movida. Lo que se consideraba contracultura no dejó de ser la respuesta al fin de una dictadura y sus censuras. Sin embargo, en lo musical, las canciones populares no generaron ningún estilo propio, ni llegaron a establecer modelos sentimentales alternativos. Una etapa que se fue diluyendo en las corrientes musicales internacionales.

8.2.2. Etapa 2: La normalización y sincronización internacional (desde 1987)

Con la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, se inicia y consolida una progresiva normalización de la movilidad internacional gracias a los vuelos de bajo coste, la globalización, y en definitiva una serie de cambios sociales y tecnológicos que ya a principios del siglo XXI produjo una elevada permeabilidad cultural en la sociedad española. En el caso de la canción popular, las plataformas de música en línea implican una revolución en la constitución del oyente como un prosumidor de sus propias listas. El líder de opinión musical que en la década de los 70 llegaba a las emisoras de radio con lo último que se escuchaba en Londres se convierte en una absoluta reliquia para aquellos que a dos *clicks* de su ratón tienen todos los estilos y las músicas del mundo a su alcance. En este proceso de liberalización musical, será ya en el siglo XXI cuando la ruptura de los controles y supervisiones externos dan pie al surgimiento de otros modelos sentimentales alternativos a todos los anteriores; unos modelos que se fundamentan en la sexualidad, la dimensión lúdica y la propuesta relacional basada en el “vive el momento”. Si bien en contradicción con las propuestas del feminismo, su éxito comercial y ajuste sobre las formas en que los más jóvenes experimentan y viven su cotidianidad les abre un campo de posibilidad elevado.

8.2.3. Etapa 3. La normalización pasional de las relaciones líquidas

Este fenómeno emergente, está produciendo una doble realidad musical sobre la base de la censura. Así, las canciones excesivamente explícitas en lo sexual son censuradas para sus emisiones en medios de comunicación como las radios o las televisiones, pero sin embargo sus letras se reproducen íntegras en los bailes y contextos cotidianos de carácter lúdico.

En una entrevista de Noelia Murillo¹⁸ a la cantante de reggaetón Ms Nina, está afirmando en titular “me jode un poco tener que morderme la lengua para que se escuchen mis canciones”. Una autocensura previa a la de los medios de comunicación donde “Ahora me estoy poniendo más límites, porque me gustaría que mi música suene en las radios. Si no hago ese esfuerzo, para no decir palabras feas, sé que no voy a lograrlo. Me gustaría que todo el mundo escuchara mi canción”. Una doble realidad en la que determinados estilos musicales como el reggaetón están públicamente mal vistos, pero sin embargo son muy oídos. Continuando con la entrevista de Noelia Murillo a Ms Nina

“P. ¿Por qué crees que en el rap anglosajón es más fácil incluir temática más explícita?”

R: Allí es muy fácil escuchar palabras como *dick* y *pussy* y las artistas que lo cantan son muy respetadas. Aquí, nos escandalizamos al escuchar esas palabras traducidas al castellano. Somos todos curas y monjas... como si no tuviéramos relaciones, ni nos emborracháramos ni hiciéramos locuras. Un poquito de diversión es lo que nos hace falta.

P. ¿Por qué crees que los medios siguen siendo tan pulcros?”

R: No sé de qué tienen tanto miedo. Estamos en 2021, han pasado muchas cosas, debemos entender que todo cambia, pero no nos entra en la cabeza. A la gente le sigue ofendiendo un pezón, una palabra relacionada con el sexo... Poco a poco va cambiando. Está bien ser abierto sin faltar el respeto a los demás. Sigo sin entender por qué existe tanta censura. Me jode un poco tener que morderme la lengua para que se escuchen mis canciones. ¿Por qué tengo que censurarme yo?”

¹⁸LOS40URBAN.https://los40.com/los40/2021/06/29/los40urban/1624982661_777292.html?rm=ser_otrosmedios Consultado el 30 de junio de 2021

En palabras de los cantantes y compositores, existe una censura que filtra los contenidos en los medios de comunicación de masas, de tal forma que las canciones viven una doble vida, con libertad de expresión en los directos y modificadas en las emitidas en la radio o televisión. Esa autocensura se ejecuta a pesar de la opinión de los músicos. No obstante, como parte del proceso de normalización de todas las músicas, el estilo Reggaetón va encontrando una aceptación cada vez mayor. En la entrevista que estamos considerando, la compositora considera que la libertad que las nuevas tecnologías conceden al oyente permite que gestione su entorno musical de forma autónoma.

“P. *¿Cómo crees que ha cambiado la percepción de este género respecto a hace unos años?*”

R: Creo que ya no se subestima tanto como antes. Artistas de estilos muy diferentes se han dado cuenta de que hay algo más allá del ritmo y del baile. Metallica, por ejemplo, ha trabajado con J Balvin. Estoy segura de que hay gente que se ha tirado de los pelos, pero es un resultado de la libertad que existe. Podemos escuchar la música que nos dé la gana y si se cuele una que no nos guste, pasamos a la siguiente o nos quitamos el auricular.”

Es un rasgo propio de la nueva etapa emergente, donde la libertad de elección individual toma un peso sustantivo. El conflicto entre los estilos emergentes, sexualizados y pasionales sin compromiso convive con los más tradicionales. Hasta el punto de que condiciona la valoración estética de sus propias composiciones. Cuando la entrevistadora la interroga sobre otros estilos musicales afirma

“P. *¿Te puedes imaginar tu música sin su influencia? (del reggaetón)*”

R: ¡Claro! Tengo canciones preparadas que no tienen absolutamente nada que ver con ese estilo. Son románticas, suenan súper bonitas. Ms Nina tiene una parte romántica, a pesar de que le guste perrear. También tiene su perfil triste, a pesar de que todo el mundo identifique mi música como algo que se baila. Quiero que la gente se lo pase bien y eso se nota con mis *playlists*, como *Cocinando con la Nina*. Es algo que se transmite, independientemente del idioma, porque he hecho conciertos en países de Europa donde nadie me entendía, pero no paraba de moverse.”

Aparece claramente la oposición entre “románticas” super bonitas y el gusto por el perreo. Un perreo que refleja una realidad sentimental cada vez más individualizada y sexualizada.

Como un posible escenario, de mantenerse esa dinámica, muchas canciones que propugnen un modelo sentimental sexualizado se difundirán en contextos lúdicos de la vida cotidiana, en directo y como parte de experiencias vitales, mientras que los medios de comunicación retrasmirán versiones “blancas” que realmente, por resonancia en las experiencias de aquellos que las conocen en sus letra original mantendrán su vigencia. Las generaciones de jóvenes que crecen en un contexto económico y social muy individualizado y sin expectativas de estabilidad económica investigan y exploran nuevas formulaciones para organizar las relaciones sentimentales en base a otros parámetros. Es un fenómeno emergente que convive con modelos musicales y sentimentales anteriores más consolidados.

En el informe de Alejandro Gómez Lizarraga “El género latino y el reggaetón en España, ¿aceptación o rechazo?”¹⁹ presenta el autor varias entrevistas efectuadas a especialistas muy relevantes en el mundo musical español. Parte de la afirmación según la cual el reggaetón domina actualmente las listas de reproducción en *streaming* (Apple Music, Spotify, Youtube), permaneciendo pop como el estilo más vendido en discos tradicionales. En cierto modo, la mayor presencia de jóvenes en el uso de plataformas musicales indicaría una popularidad de naturaleza generacional. En las entrevistas a especialistas efectuadas por Gómez Lizarraga, este plantea el desprecio que de forma pública se tiende a manifestar hacia el reggaetón. En relación con ello transcribe la respuesta de Arturo Paniagua (presentador de LOS40) quien asume que

"siempre ha habido crítica, ironía e incluso cierto desprecio hacia la música latina en España. Esa consideración de banda sonora de chiringuito está muy presente en nuestro país -en parte por el ya extinto fenómeno de la canción del verano-, pero curiosamente esto contrasta mucho con el éxito real y palpable de estas canciones. Ahora que, gracias al *streaming*, es más evidente que nunca el

¹⁹ Alejandro Gómez Lizarraga “El género latino y el reggaetón en España, ¿aceptación o rechazo?” (26/02/2018) Accesible en la página https://los40.com/los40/2018/02/26/musica/1519664224_161216.html. Consultado el 5 de mayo de 2020.

consumo de música podría parecer que España es un país latinoamericano más por la cantidad de reggaetón que se consume". (Alberto Paniagua, Los40)

También incluye la opinión de Víctor Lenore (musicólogo y especialista en el género latino) quien enfatiza el prejuicio clasista y colonial que se encontraría tras el supuesto rechazo a los estilos latinos.

"Los programadores del Sónar y otros eventos piensan que no es *cool* programar la misma música que escuchan sus asistentes y los mensajeros que les llevan paquetes a la oficina. En general, los grandes festivales españoles ningunean la música latina, por una mezcla de ignorancia y prejuicios". (Víctor Lenore)

Unos prejuicios que algunas compositoras asocian con minorías sociales que desde el clasismo, el colonialismo o ideologías de género sancionan moralmente las letras características de estos estilos. El reggaetón actúa como música de conflicto respecto a las normas sociales.

"España es uno de los países europeos que más receptivo es al género latino, pero sí que existe una minoría de población que tiene reticencia a este género. Efectivamente, tiene letras machistas. Esto ha hecho que haya gente a la que ni siquiera les agrada el ritmo y el compás de este estilo. El reggaetón está estigmatizado y desvalorizado por una minoría". (Brisa Fenoy, cantante y compositora)

Una reacción al machismo que evoluciona en dos direcciones principales. La primera es de naturaleza comercial y utiliza la autocensura como elemento clave para su comercialización. La segunda es la incorporación de la mujer como compositora e intérprete de canciones en las que muestran una elevada libertad para expresar las necesidades eróticas y sexuales. El hombre cosifica sexualmente a la mujer, y la mujer comienza a cosificar sexualmente al hombre. En este sentido, en la entrevista de Gómez Lizarraga este plantea que

"Las letras a veces son denigrantes y excesivamente machistas. En un primer reggaetón sí lo eran, pero hoy en día las artistas han levantado la voz y hacen que las chicas que escuchan este género se sientan identificadas. Karol G es un exponente, Becky G, etc... Todas ellas hablan de lo que piensan y hacen reggaetón" (Tony Aguilar, LOS40)

El presentador de LOS40, además, añade que ya en su momento "el pop nacional e internacional también ha sido machista y en otros tiempos lo aceptábamos. Como el resto de los géneros, el urbano y el latino está evolucionando". En definitiva, que espera una interacción dinámica entre el estilo y la sociedad en busca de un equilibrio entre las demandas sociales y las expresiones de sus letras. En esa dinámica, el factor generacional es esencial para su aceptación final.

"Por suerte, es el propio público, especialmente el más joven, quien está neutralizando estos prejuicios. Me parece maravilloso ver a gente de todas las edades disfrutar con los conciertos de J. Balvin y Maluma tanto o más que con los de Rihanna o Beyoncé. Recordemos que en 2003 los expertos españoles decían que el reggaetón duraría dos veranos". (Víctor Lenore)

El reggaetón y la expresión de una versión sexualizada del amor (encaprichamiento) va ocupando espacios de preferencias entre las personas más jóvenes, entrando en contradicción con otras expresiones sentimentales más tradicionales. Es, en definitiva, un estilo musical acorde con las formas de ocio y diversión lúdica existentes en la actualidad. Es algo que destaca en su entrevista Arturo Paniagua

"Todo fenómeno social conlleva sus críticas, sus defensores y detractores. Creo que hay un momento para cada cosa, y que puedes disfrutar de Dylan de resaca un domingo por la tarde después de haberlo dado todo un sábado de madrugada con Daddy Yankee. Pero normalmente hay mucha polarización en torno a este tipo de música: o la odias o la amas. Ganaríamos mucho en un punto intermedio. El reggaetón siempre ha sido una especie de lenguaje con sus códigos, que evidentemente ha evolucionado, pero hay que enmarcarlo en un contexto festivo de fiesta, sensualidad y una explícita sinceridad sin filtros (o llámalo picardía) en sus letras". (Arturo Paniagua)

El reggaetón es un estilo para la diversión, donde la clave reside en el "disfrute de la sexualidad" en un contexto lúdico carente de sentimentalidad romántica.

Como un posible escenario, de mantenerse esa dinámica, muchas canciones que propugnen un modelo sentimental sexualizado se difundirán en contextos lúdicos de la vida cotidiana, en directo y como parte de experiencias vitales, mientras que los medios de comunicación retransmitirán versiones “blancas” que realmente, por resonancia en las experiencias de aquellos que las conocen en su letra original mantendrán su vigencia. Las generaciones de jóvenes que crecen en un contexto económico y social muy individualizado y sin expectativas de estabilidad económica investigan y exploran nuevas formulaciones para organizar las relaciones sentimentales en base a otros parámetros. Es un fenómeno emergente que convive con modelos anteriores más consolidados, por lo que su futuro es aún incierto.

9. Análisis de agenda y enmarcamiento

En el estudio de los efectos sociales de la canción popular un aspecto clave a destacar es que la música forma parte de un sistema transmedia. Sus contenidos temáticos y los marcos de referencia resuenan en multitud de medios diferentes, en los que se reproducen como en un múltiple juego de espejos. Canciones, películas y comedias románticas o dramáticas, fotografías, revistas de actualidad, series televisivas, videojuegos... prácticamente todos los contenidos multimedia reproducen y repiten patrones y temas semejantes. Ya sea en versión positiva (como pueda ser una comedia romántica) o negativa (como puede ser un melodrama) los temas se reiteran en activa y pasiva. En los años del franquismo, las películas reproducían sistemáticamente canciones populares afines a los objetivos de la dictadura, todas ellas evaluadas previamente por la censura. Los argumentos de las películas ampliaban el contexto de la narrativa que difundían las canciones de forma fragmentaria. De este modo, junto a canciones que contaban historias completas se reproducían canciones que adquirían su significado pleno por referencia al contexto cinematográfico.

En lo que se refiere a las funciones sociales de la canción popular, la educación en valores, y en este caso la educación sentimental ocupa un papel central. Dicha relación conduce a varias preguntas. En primer lugar, si existe una relación entre los temas de agenda en las canciones populares y el contexto social y político de la época histórica que se esté viviendo. En segundo lugar, de existir dicha relación, en qué modo se expresan los valores del momento mediante las canciones (en un sentido doble de socialización de los individuos y como expresión del sistema de valores). Para ello, es fundamental

conocer los marcos que establecen las positividads y negatividades en los distintos modelos de relación sentimental. Unos marcos culturales y sociales que refieren a tipos de relación sentimental específicos.

En búsqueda de respuestas a dichas preguntas el análisis se va a estructurar según el marco teórico ya presentado: tematización de la realidad social (teoría de la agenda) y marcos cognitivos empleados como referencia (teoría del marco). Para efectuar este análisis se han analizado y codificado 1619 canciones que han sido número uno tanto en los cuarenta principales como en la venta de singles, tal y como se ha desarrollado en el capítulo de diseño. Son seis las categorías consideradas en la codificación de las canciones: “Relaciones sentimentales”, “Identidad colectiva-idiosincrasia-patria”, “Valores-objetivos vitales”, “Temas sociales”, “Lúdica” y “No procede”. Estos temas son los que caracterizan la agenda de las letras de las canciones en dos sentidos. En primer lugar, cabe destacar la presencia de dichos temas, pero no menos significativo es la ausencia de otros.

En páginas anteriores se ha destacado la importancia de las canciones populares para construir un mapa de lo que es significativo y vital y de aquello otro que no lo es. En la práctica, la elección temática es una acción de aculturación ideológica sobre lo que está presente y debe tenerse en cuenta en la vida cotidiana. El tema de relaciones sentimentales considera las canciones cuyas letras tratan de las relaciones de pareja. La categoría identidad colectiva, idiosincrasia y patria agrupa los temas que consideran el carácter español (incluida la identidad regional o local) así como la patria. Una patria o carácter que dependiendo de la canción puede referir a otros países, como México. En el tema identidad individual se incluye la reflexión sobre la vida del individuo, sus valores vitales o experiencias. Es un tema egocéntrico donde el sujeto siente o reflexiona sobre sí mismo y su lugar en el mundo. Los temas sociales recogen aquellas canciones que tratan problemas o realidades conflictivas con lo convencional: la guerra, el desempleo, la violencia de género, etc. Son temas que describen de forma crítica la realidad social. Las canciones lúdicas tratan temas de naturaleza humorística o festiva, incluyendo las canciones creadas para la diversión o el baile (por ejemplo, “*Raskayu*” si bien esta contiene un evidente elemento de “memento mori”). En la categoría de no procede se incluyen canciones instrumentales o con letras sin sentido.

Tabla 8. Tema tratado en las canciones grandes éxitos en España 1940-2021

Temas	Frecuencia	Porcentaje
Relaciones sentimentales	979	60,5
Identidad colectiva-idiosincrasia-patria	118	7,3
Identidad individual-valores-objetivos vitales	326	20,1
Temas sociales	56	3,5
Lúdica	107	6,6
No procede	33	2,0
Total	1619	100

Fuente: elaboración propia

Como puede observarse, la gran mayoría de las canciones populares consideran las relaciones sentimentales. Un 60,5% de las canciones contienen letras que versan sobre las relaciones esencialmente heterosexuales. La relación entre hombres y mujeres, tanto sentimental como erótica, así como su lectura social forman parte de los mensajes que ocupan la agenda temática de la música popular. Es abrumadora la presencia de las temáticas articuladas en torno a la pareja y la relación sentimental. En tanto que valor cultural, difunde y transmite la idea de que la vida de los individuos gira entorno al sexo y el género. Una relación de pareja que impregna otras temáticas, como es el caso de la segunda más frecuente: la reflexión sobre el sentido de la vida que se vive. Una pregunta que se responde generalmente en clave introspectiva e individual, en cómo se experimenta personalmente el mundo, y donde las referencias a objetivos supraindividuales como patrón de referencia de las inquietudes vitales son prácticamente inexistentes. Así, el segundo tema estrella de las canciones más populares es la reflexión personal sobre uno mismo. El 20,1% son reflexiones introspectivas, ya sea sobre los valores que rigen la vida cotidiana o sobre la personalidad de los sujetos.

En la práctica, el 80% de las canciones populares en castellano versan sobre el “ego” o el “ego en pareja” o “la pareja del ego”. Un enfoque profundamente individual y egocéntrico, plasmado en base a las relaciones afectivas o, más recientemente sexuales. La identidad individual es el eje sobre el que giran los argumentos cantados.

Porcentajes mucho menos elevados se observan en los otros temas de agenda considerados. Es el caso de las canciones que consideran la “identidad grupal”. Así, un 7,3% refiere a los rasgos populares o la idiosincrasia del colectivo. Un colectivo definido por los españoles o lo español expresado mediante las tradiciones populares o regionales. Se concentran en una forma estereotipada e idealizada sobre cómo es la pertenencia al grupo. Esto implica apologías de la patria, la cultura o el hombre y la mujer española. La

mayor parte de este tipo de canciones corresponde con el periodo franquista, adquiriendo continuidad en la canción española posterior (Manolo Escobar, entre otros). Rara vez adquieren la visibilidad de números uno canciones que refieran a otros colectivos.

De las canciones populares consideradas, el 6,6% tienen una función lúdica, sin mayor mensaje que la diversión o el entretenimiento. Son canciones que animan al baile o el entretenimiento, con letras que con frecuencia son ambiguas para superar la censura. Así, en la canción “Aurora”, es difícil percibir si es una propuesta del hombre a la mujer para que sea su “mantenida” o su “esposa”, pero en todo caso, es una canción lúdica que invita a ser bailada y coreada...

Un mínimo de canciones, el 3,5% trata de temas sociales, problemas o dimensiones de la vida cotidiana que escapan a la apología identitaria (sea individual o colectiva) o a las relaciones afectivas. Son temas que exponen una realidad social, sin anclajes de intimidad o sentimientos de pareja. En todo caso, cabe destacar que algunas de estas canciones, si bien exponen directa o indirectamente un problema, lo envuelven en un marco de referencia que lo trasciende. En ese sentido, comparto la opinión de Vázquez Montalbán sobre que canciones como “*Tengo una vaca lechera*” (que da leche merengada), “*La gallina Cocoguagua*” (que pone un huevo y muchos más) o “*La ovejita lucera*” hablan más del hambre que se pasaba que muchos indicadores. En ese sentido, algunas canciones que se han considerado sociales se vinculan con otros temas de agenda. Así, “*Cocidito madrileño*” además de referir al “hambre”, lo asocia a lo castizo e identitario. Más recientemente, las referencias temáticas a problemas sociales se expresan en una clave de intimismo que en cierto modo adultera su naturaleza como denuncia. Por ejemplo, la canción “*Son mis amigos*” de Amaral, expone las dificultades e injusticias a que están sometidos los jóvenes, si bien desarrolladas desde una óptica personal e intimista que la edulcora notablemente.

Los temas mencionados están abrumadoramente presentes en las canciones populares que se escuchan por todas partes, todos los días a todas horas. Ese hecho oculta la evidencia de que otros enfoques y otros temas serían posibles, haciéndolos más visibles y relevantes. Precisamente, para poder determinar de forma clara la selección del mundo que efectúa la música popular es preciso ejemplificar con una muestra de temáticas que aparecen como marginales o, directamente no aparecen de forma significativa en las canciones populares. En ese sentido, cabe apreciar como la industria musical y la promoción comercial relega a la marginación una parte sustantiva de la realidad social.

Tanto en lo que la define y da forma en las experiencias cotidianas como en los valores y sentimientos que se difunden como modelos. La selección temática implica una construcción de los que es significativo para la sociedad y el individuo. Reproduce un patrón cultural dominante, en la que la sociedad y su capacidad para cambiar dichos estereotipos tienen un poder muy limitado. La música y su capacidad performativa continúa siendo una fuente de poder y de configuración social en manos de un sector comercial reducido. Este hecho era de una elevada visibilidad durante el periodo de 1940 a 1978, si bien con posterioridad continuaría aplicándose por razones estrictamente comerciales.

Se construye con ello un bucle cerrado donde lo comercial es lo que se promociona y lo que se promociona se convierte en un estándar del mundo que refuerza su potencial comercial. Se construye y da forma simultáneamente tanto las formas de la demanda como de la producción. La música comercial deja de ser una expresión que refleje una comunicación de abajo-arriba, desde las inquietudes de la sociedad y el cambio social, para convertirse en una fuente de socialización mediante un patrón cultural.

La imposición de un modelo cultural desde la industria musical convive con una fragmentación y segmentación de las audiencias en una multitud de subestilos y géneros musicales. Solamente la música comercial es unificadora, en tanto que música de masas, pero también como música que fusiona las generaciones. Como sabemos, los gustos se transmiten de padres a hijos, estableciendo un nexo temporal en los patrones de socialización de la música.

El carácter vertical y comercial de la música popular hace que incluso en momentos de crisis social y económica intensa, como fue el movimiento 15M, los temas sociales fueron marginales y con una repercusión limitada a subgrupos sociales (motivados ideológicamente) o subculturales. Así, serán subgéneros musicales específicos, grupos musicales (La casa azul, etc.), movimientos de igualdad LGBT+ y sus himnos musicales, los que mantienen viva la pulsión musical en la periferia de los circuitos comerciales. Esto no implica que determinadas canciones no se visibilicen en los circuitos más comerciales, de forma esporádica o puntual. La lista de canciones que se ofrece a continuación son el resultado de considerar un periodo muy prolongado de tiempo, de tal modo en cada momento su presencia en términos de frecuencia es ínfima y testimonial considerando los miles de canciones que se convierten en populares aun cuando no alcanzan el nº 1.

Ejemplos de temas marginales (subculturas musicales) testimoniales en las letras

- Parejas homosexuales: “Mujer contra mujer”.
- Parejas con discapacidades: “Solo pienso en ti”.
- Empoderamiento frente al maltrato: “Nadie puede hacerte daño”.
- Lucha social: “Fiesta pagana”.
- Identidades no heterosexuales: “La revolución sexual”.
- Crisis medioambiental: Macaco con “Madre tierra”; Mana con “Donde jugaran los niños”; Mago de Oz y “La costa del silencio” o Bebe y su “Ska de la tierra”.
- Inmigración: Diego Torres y “Color esperanza”.
- Refugiados: “Papeles mojaos” (Chambao); “Mundo roto” (Macaco); “En la frontera” (Miguel Rios); “Movimiento” (Jorge Drexler) o “Red alerta” (Macaco).
- Guerras: “Niño soldado” (Ska-p); “Querida Milagros” (El último de la fila).

Puede apreciarse que los temas sociales están claramente infrarrepresentados en las canciones populares. Si consideramos dentro de la dimensión social entre los n°1 se observan los siguientes.

Tabla 9. Temas sociales en los números 1

Temas sociales	Frecuencia	Porcentaje válido
Migración	6	13,3
Etnias	3	6,7
Ecología	1	2,2
Guerra/Paz	11	24,4
Lucha contra el sistema	6	13,3
Desempleo	1	2,2
Enfermedad mental	1	2,2
Democracia	2	4,4
Violencia de género	11	24,4
Liberación de la mujer	2	4,4
LGTB+	1	2,2
Total	45	100

Fuente: elaboración propia

Para el conjunto de las canciones populares que desde 1940 hasta la actualidad han tratado temas sociales en sus letras observamos que el 24% trata el tema de la violencia

de género y otro 24% toma en consideración la existencia de conflictos en términos de guerra o desde la perspectiva de la paz. Con un 13% en ambos casos, las letras de las canciones incluyen temas referidos tanto a las migraciones como a combatir el sistema, plasmado en términos de capitalismo, poder u opresión. Una presencia menor se observa para el caso de las etnias, que aparece tanto como denuncia o apología de un estilo de vida. Es un 6% de las canciones las que adoptan temática relacionadas con la etnia gitana. Con una presencia testimonial encontramos temas relacionados con la liberación de la mujer, la defensa de la democracia seguidos de temas como la homosexualidad, la enfermedad mental, el desempleo o la ecología. No obstante, su presencia es mínima en el conjunto de la canción popular que suena en la sociedad española durante todas estas décadas. En ese sentido, se manifiesta la selección temática que la industria musical y los mismos músicos efectúan con respecto a sus temas musicales. Una actuación que no solamente refiere para los temas tratados en sus letras sino también a las formas musicales y el enfoque expresivo adoptado en ellas. En ese sentido una canción denuncia puede quedar resumida a una expresión melancólica e intimista de un problema muy real.

Es evidente el filtrado del mundo que realizan las canciones populares, dando espacio en la agenda temática a lo sentimental en pareja y lo individual. Precisamente, aun cuando esta investigación se centra en los modelos sentimentales que promocionan las canciones populares, es fundamental señalar que esta selección temática no es una elección neutral: construye un mundo muy concreto, ensimismado y centrado en la relación de pareja, ya sea sexual o sentimental. Es fácil evidenciar esa dependencia de las temáticas respecto a la época vivida.

Tabla 10. Agenda temática de las canciones populares en España (1940-2021)

	Temas tratados						Total
	Relación sentimental	Identidad grupal - idiosincracia-pátria	Identidad individual- valores- objetivos vitales	Temas sociales	Lúdica	No procede	
1940-1949	54,5%	23,5%	10,0%	4,5%	5,0%	2,5%	100%
1950-1959	51,6%	26,6%	8,0%	5,3%	7,4%	1,1%	100%
1960-1969	57,8%	7,8%	17,8%	4,4%	8,9%	3,3%	100%
1970-1979	69,0%	2,1%	18,7%	2,1%	3,7%	4,3%	100%
1980-1989	51,6%	2,5%	29,7%	2,9%	11,1 %	2,2%	100%
1990-1999	56,5%	1,5%	26,0%	4,6%	8,4%	3,1%	100%
2000-2009	65,3%		24,6%	2,4%	4,0%	3,7%	100%

2010-2021	79,7%		12,3%	1,4%	6,5%		100%
-----------	-------	--	-------	------	------	--	------

Fuente: elaboración propia

La mayor continuidad se aprecia para el caso de las relaciones sentimentales, con una presencia superior al 50% en todos los años considerados aparece con porcentajes más elevados la década entre 1970 y 1979, caracterizada como veremos por una tematización en la música protesta orientada a la naturalización de la imagen de la “mujer” como vía para su humanización frente a los enfoques moralmente estereotipados y religiosos de las décadas anteriores. Una segunda fase de mayor presencia de las dinámicas sentimentales se observa a partir del 2000, en este caso con la aparición de canciones con una reorientación sexualizada como son las nuevas formas de la música latinoamericana. En ese sentido, el reguetón se ha caracterizado por la relación sentimental con frecuencia orientada a la sexualización, definiendo un nuevo modelo sentimental sexualizado en el que el amor deseo (capricho) es el eje central.

Uno de los tratamientos temáticos que sufre la mayor discontinuidad se aprecia para el caso de las canciones populares que toman como objeto de sus letras la identidad grupal, ya sea considerando la idiosincrasia o la patria. Así, en las décadas del periodo autárquico franquista, entre 1940 y 1960 aproximadamente, se observa como un porcentaje muy significativo de canciones tocaban el tema de lo tradicional o racial hispánico. Es un tema que va desapareciendo progresivamente desde el inicio de los planes de estabilización y la apertura internacional del régimen franquista. Así, si entre 1950 y 1959 el 26% de las canciones populares que sonaban en España estaban referidas a una apología de lo español, en un formato u otro, estas canciones se reducen al 7,8% ya en la década de los 60. Se aprecia en ese sentido la huella que deja en las temáticas de las canciones populares de la época la adopción por parte del régimen franquista de una presentación internacional más abierta. La apología de lo español pasa a ser, en gran parte, una presentación destinada a incentivar España como destino turístico.

Los temas referidos a la identidad individual, los valores y debates personales, así como a un tratamiento subjetivo de la realidad social en la que se vive, encuentra su apogeo en lo que se ha denominado como “movida”. Tal y como señalan varios autores, la canción popular durante la década de los 80 en España se caracteriza por un intimismo, que en cierto modo parece expresar una reacción personal contra la vida cotidiana que se vivía. En las formas y en sus expresiones plástica, La canción popular y los intérpretes evidenciaba una revolución estética que reemplazaba a las tensiones entre “reforma y

ruptura” con el régimen franquista características de la época. En lo político se instauró la reforma, derivando la revolución a lo artístico y cultural en un plano individual. Esta revolución estética iría paulatinamente perdiendo peso, especialmente en las décadas de apertura y sincronización internacional y la llegada de nuevos estilos musicales.

Asociada con la eclosión de lo personal e intimismo propio de la revolución estética que representa la “movida” se observa una presencia muy significativa de temas de naturaleza lúdica. En la década de los 80, el 11% de los números uno era de naturaleza lúdica. El tema “Champú de huevo” de Tino Casal es un ejemplo relevante de este fenómeno de acompañamiento de lo lúdico, la revolución estética y la expresión personal y subjetiva de la realidad de la relación sentimental.

Los temas sociales tienen un perfil bajo y estable, con una menor presencia en la década entre 2010 y 2021. A diferencia de las temáticas de identidad grupal o identidad individual, es menos sensible a los cambios de época. En la práctica, tienen una presencia testimonial, incluso en la etapa de la transición política, dado que en gran parte la canción popular española, ya sin censura, y los circuitos comerciales y promocionales privilegiaron los temas de identidad individual sobre los grupales o ideológicos.

El mundo que mostraban y muestran las canciones populares es una realidad sentimental, de pareja e intimista que invisibiliza no solo otros temas, sino también otros tratamientos alternativos de la pareja (no heterosexualidad, poliamor, bisexualidad, etc.). La canción popular, incluso sin censura franquista, trasmite y promociona una codificación de los sentimientos que se expresan adoptando formas que se consideran socialmente deseables: heterosexuales, con aspiración de estabilidad y permanencia. Un modelo de referencia que es interferido por la sexualización que introduce varios estilos recientes de origen latinoamericano.

Una vez queda evidenciado empíricamente como la agenda temática de la canción popular en España ha estado y está ocupada preferentemente por las relaciones de pareja y sus elementos sentimentales, así como por los planteamientos introspectivos evaluando subjetivamente los objetivos vitales de los individuos, es el momento de considerar cuales son los marcos de referencia. En definitiva, como se describe y parametriza la relación sentimental.

Es importante considerar que las canciones populares no tienen una fecha de caducidad, de tal forma que, si bien tienen un uso preferente en determinadas

generaciones, su reproducción y consumo permanece en el tiempo. Las canciones que escuchan los padres también las oyen los hijos, de tal forma que incluso si los contenidos de las letras no tienen un significado directo, si adquieren un significado espacial al recordar y asociarse al recuerdo de los padres. Las canciones se transmiten en el tiempo gracias al recuerdo y la nostalgia, por lo que las ondas expansivas de los modelos sentimentales que contienen se expanden en el tiempo.

10. Los enmarcamientos cognitivos de la relación sentimental

Vamos a considerar tres elementos de enmarcamiento. El primero de ellos es el idioma de referencia, el segundo los paradigmas de referencia que se emplean según la etapa y por último los efectos del estilo musical utilizado. El idioma de las canciones que se interpretan en un país es un elemento muy significativo al aportar un marco simbólico definido por los atributos culturales que se le asocie. En cierto sentido, implica una combinación entre la influencia externa y las resistencias internas de la sociedad o el régimen a dichas influencias. Seguidamente se analizan los marcos culturales y sociales en los que se plantean las relaciones sentimentales, habitualmente entre hombres y mujeres. En definitiva, qué modelos de comportamiento narran y qué valencias les atribuyen. Tras ello, es el momento de estudiar qué tipo de relación sentimental se refieren en términos amorosos. Como ya se indicó anteriormente, se emplea el modelo de Steinberg (1988) sobre tipos de amor, definidos sobre una base relacional. Finalmente, se trata en detalle la contribución en términos de las dimensiones psicológicas de valencia y actividad de los estilos musicales a las narrativas que acompaña.

10.1. El idioma de las letras como indicador de modernidad y apariencia de cambio

Las canciones populares en España han experimentado cambios sustantivos en el idioma utilizado según el momento histórico. Así, del predominio del castellano en el periodo autárquico (asociado a paradigmas sentimentales autóctonos), con la paulatina penetración y apertura hacia el idioma inglés conforme se modificaba la política exterior del franquismo. Como sucedió en otros países, el inglés se asoció a la idea de modernidad y cambio frente al castellano que queda referido a valores más conservadores del franquismo. Por ello, un primer elemento de enmarcamiento es el idioma en que se interpretan las canciones. El idioma añade atributos emocionales a la canción, al incorporar, tal y como hemos considerado elementos culturales procedentes de la imagen

del país de origen. El idioma es un marcador sociolingüístico de primer orden, en la medida que actúa como vehículo de la imagen y promoción de un país. El idioma se encuentra impregnado de atributos emocionales que le acompañan, más allá de la comprensión que alcance sus contenidos para la población de otros países que no es competente con él (Alaminos-Fernández, 2016). Los idiomas tienen un perfil cultural propio. En el caso del inglés, en la cultura europea tras el plan Marshall, ha sido durante mucho tiempo sinónimo de progreso, modernidad e internacionalidad. En ese sentido, los idiomas no son neutros, sino que viajan arropados de valores y percepciones. Más allá de que las narrativas, los personajes o las historias se superpongan y borren la cultural local, el idioma tiene un valor representacional siendo uno de los atributos del consumo Gladwell (2017). El idioma es un indicador de esta difusión cultural mediante la música popular.

No es un tema trivial al afectar directamente a la noción de cultura. La polisemia del término “cultura” es bien conocida, variando sus significados según autores, su uso y aplicación, aproximación disciplinar o teorías de referencia. En esta investigación, reconociendo la existencia de múltiples definiciones tanto a nivel micro como macro, partimos de la noción de cultura utilizada por Toynbee: uno de los tres planos, junto a lo económico y lo político, que permiten definir un “campo histórico inteligible”. Una aproximación a la cultura como fenómeno de carácter supranacional habitual en la época (Spengler, 1918; Alfred Weber, 1948). Ayala (1952), lo utiliza de forma intensa como unidad analítica, al definir cultura como aquel elemento propio de la sociedad que, desde un plano más allá del estado nación, permite dar una inteligibilidad a la vida social.

Una concepción de cultura que va más allá del estado nación y que para Alfred Weber define una sociedad total, existiendo tantas sociedades como culturas existentes mundialmente. Así, Toynbee en su momento definía cinco “altas culturas”: la cristiandad occidental, la sociedad cristiana ortodoxa, la sociedad islámica, la sociedad hindú y la sociedad del lejano Oriente. Para él, dichas unidades analíticas permitían tanto estudiar internamente sus dinámicas y estructuras sociales, como externamente las relaciones de poder y dominación que se establecían entre ellas.

Es una idea que recupera Huntington (1996) en *El choque de las civilizaciones* al considerar que las civilizaciones se enfrentan unas con otras con la intención de afirmar una identidad y una cultura al mismo tiempo que promocionan el resto de sus intereses de carácter más material. Huntington postulaba la existencia actual de nueve

civilizaciones, algunas de ellas definidas sobre la base de un substrato religioso: subsahariana, latinoamericana, sónica, hindú, budista, nipona, occidental, ortodoxa e islámica. En su diagnóstico, estas civilizaciones mantienen un conflicto permanente en todos los niveles.

Otros autores, preveían la atenuación de los conflictos entre culturas al debilitarse sus diferencias como consecuencia del capitalismo globalizado. Fukuyama (1992) planteaba que el modelo económico capitalista y la democracia liberal llegarían a ser el modelo hegemónico global. Años antes, Carroll Quigley (1963) sugería la emergencia de una civilización universal como consecuencia precisamente del auge del modelo capitalista, en expansión tras la revolución industrial y la política colonialista de las sociedades occidentales.

En todo caso, la noción de conflicto refiere al concepto de poder, y en este caso del poder blando que puede ejercerse a través de las expresiones culturales. Josef Nye (1990, 2005) propone a finales de la década de los 80 el concepto *soft power* como un elemento clave para comprender la política internacional actual. El poder blando es un tipo de poder que complementa el concepto tradicional de “poder duro” habitualmente anclado en la noción del estado nación; el “poder duro” se apoya sobre la coerción, la fuerza militar y económica. Para Nye un diagnóstico "realista" de las relaciones internacionales obliga a considerar la malla de influencias culturales que se desarrollan en paralelo al poder duro.

Según Nye, el poder blando se describiría como un poder basado en la cooperación para obtener aquello que deseas, usando como recursos para lograr dichos fines la atracción cultural, la ideología y las instituciones internacionales. Un poder que implica muchos más aspectos que la capacidad para influir, persuadir o poseer la habilidad para convencer a los demás. La fuente del poder blando se basa en la capacidad para atraer. La clave del “poder blando” es el atractivo que ofrezca la propia cultura.

El éxito del poder blando depende fuertemente de la reputación del actor entre la comunidad internacional, así como en los flujos de información entre ellos. La cultura popular y los medios de comunicación son normalmente identificados como fuentes de poder blando. (Nye, 2005, 93).

Nye destaca las interdependencias complejas a nivel cultural entre los estados nación, que definen una realidad de poder que actúa junto a las estrictamente económicas, industriales o militares. Un poder basado en la fuerza de la atracción mediante la difusión

de estilos de vida, imágenes e identidades sociales propios de la cultura en expansión supranacional en el ámbito de la cultura de masas globalizada. Martel (2011) en su estudio sobre la lucha global por la hegemonía en la cultura multimedia cita expresamente a Nye para referirse a la influencia de Estados Unidos

“pero el soft power también es la influencia a través de los valores, como la libertad, la democracia, el individualismo (.../...). Y si el “soft power” puede ser “soft” también lo es gracias a las normas jurídicas, al sistema de copyright, a las palabras que creamos y a las ideas que difundimos por todo el mundo. Y no hay que olvidar que nuestra influencia se ve reforzada por Internet, Google, YouTube, MySpace y Facebook” (Martel 2011, 102).

En ese contexto Martel (2011) plantea el estudio de la cultura globalizada como una guerra cultural que se desarrolla a escala mundial. Un enfoque donde la creación cultural, en tanto que forma artística, queda en un segundo plano. Por ello propone emplear los términos “industrias creativas” o “industrias de contenidos” como sustituto al de industrias culturales. Un cambio conceptual que enfatiza como en este conflicto cultural la noción de arte o no arte es secundaria, dado que los parámetros de valoración los definen la “cultura de mercado”, con un objetivo: crear productos atractivos para ejercer un poder blando al servicio tanto de lo comercial como de la influencia de los gobiernos. Para Martel en los conflictos propios de la cultura globalizada las cuestiones centrales refieren en mayor medida al márketing o el diseño de contenidos atractivos que a la calidad artística de su producción. Una creación que aspira al “mainstream”, a ser una corriente dominante que se instituya incluso como referencia sobre la que se definan y basculen las contraculturas.

Martel toma como objeto de estudio la cultura audiovisual en la coyuntura actual. Sin embargo, las relaciones entre la producción cultural, y particularmente de la música popular, y el capitalismo ha sido objeto de análisis durante mucho tiempo. Tanto desde un enfoque acotado a los estados nación, la clase social o la identidad (por ejemplo, la Escuela de Birmingham de estudios culturales) como desde el enfoque más amplio propio considerado en esta investigación. Una doble perspectiva, enfocada sobre lo local o lo global que durante varias décadas basculó la mayoría de las investigaciones hacia la primera de ellas. Así, Taylor (2016) considera que entre las razones por las que los investigadores abandonaron durante cierto tiempo el estudio de las relaciones entre capitalismo y música en un mundo globalizado tiene que ver con la explosión de los denominados estudios culturales y su influencia creciente desde el inicio de la década de los 80. Como Taylor enfatiza, lo más frecuente ha sido investigar sobre los efectos del

capitalismo sobre las músicas populares y a través de ellas sobre las estructuras sociales y las identidades, desatendiendo sus efectos y relaciones con otras culturas.

En esa una perspectiva cultural amplia de música popular y capitalismo, destaca la escuela de Frankfurt y sus investigaciones sobre las industrias culturales (Adorno, 1946). En la visión de Adorno, el capitalismo tardío extiende sus formas de producción industrial de mercancías al espacio de la cultura, y particularmente de la música. La optimización del beneficio económico alcanzaba a todos los aspectos de la producción cultural y musical hasta el punto de que el arte había renunciado a su propia autonomía y pasado a ocupar un lugar entre los demás bienes de consumo. Tanto por sus formas de ser producidas y consumidas (en la lógica de que el medio es el mensaje), como por los contenidos que transmiten. En el caso de la música popular, definiendo un estilo de vida o proponiendo formas de ser ajustadas a las escalas de valores que dan legitimación al capitalismo. Adorno no sólo critica el desarrollo de una cultura de masas, lo que por sí mismo considera una amenaza a la creatividad, si no que advierte sobre los nuevos sistemas de valores capitalistas que transforman la relación de los individuos con el arte. En definitiva, lo central para Adorno son las modificaciones en los sistemas de valores que provocan el tratamiento de la música como mercancía.

Los trabajos y propuestas de Adorno han mantenido una influencia muy importante a lo largo de los años. Tras Adorno, y con una cierta discontinuidad temporal, son varios los investigadores que estudiaron el capitalismo como una fuerza que, dando forma a la producción, distribución y el consumo, también lo hace con los hábitos culturales de aquellos que escuchan música (Boltanski y Chiapello 2005; Doogan 2009; Duménil y Lévy 2004; Fisher y Downey 2006; Harvey 2005, 2010; Taylor 2012, 2016; Thift 2005). Aun así, para Taylor (2016) se ha avanzado poco en el estudio de la relación entre capitalismo y música popular, con una carencia de estudios sobre la producción y consumo de la música que se vincule de forma sustantiva con las teorías actuales sobre el capitalismo como fuerza cultural. Es en esa dirección que se orienta la presente investigación.

Taylor propone que el eje del análisis es la comprensión de que el capitalismo como formación social da forma y facilita un sentido a la relación entre las personas, y a la relación de estas con las formas culturales (como es la música popular). De hecho, sin la existencia del capitalismo gran parte de lo que pensamos en occidente sobre la música popular no sería posible, dado que la mayor parte de la música que se escucha se produce

desde la industria musical, como un producto de consumo diseñado para ser distribuido como parte de la cultura “mainstream” y con una presencia constante en la vida cotidiana de los individuos (comercios, restaurantes, salas de espera, etc.). Una cultura del capitalismo que para Crouch (2011) actúa casi como un sistema de creencias religiosas y que se revela en su intenso trabajo para naturalizarse como sistema social (Bourdieu, 1979). En el plano global, el neoliberalismo promueve el hiper individualismo mediante ideologías basadas en la elección del consumidor. En esa difusión de poder blando, el empleo de la música popular, al igual que otros productos de consumo, se ha convertido en un medio muy potente para dar aportar rasgos a los “papeles” sociales y estilos de vida propios de la sociedad del consumo.

En resumen, las formas y procedimientos que adoptan las industrias musicales globalizadas están íntimamente vinculadas con las formas y procedimientos que alimentan el capitalismo. Y esto afecta tanto a los procedimientos para producir música o la gestión del mercado como a los estilos de vida y formas de consumo de los propios individuos. En cualquier caso, el capitalismo globalizado va difundiendo sus procedimientos y modos musicales por todo el mundo generando una organización y estandarización, en conflicto con la diversidad propia de los contextos locales, así como con otras culturas.

Una cultura del capitalismo que según Taylor (2016) utiliza la música popular como parte de un sistema simbólico que define un sistema cultural e ideológico. Para este autor considerar los efectos culturales del capitalismo supone un enfoque sesgado e incompleto. El capitalismo es cultural en el sentido que le da forma a la cultura y es conformado desde la cultura, de tal modo que no basta con considerar una relación unidireccional. En ese sentido, Taylor (2016) rechaza la especificación dicotómica entre infraestructura y superestructura propia del marxismo y se aproxima más a la concepción weberiana en la cual la relación entre ambas es de una interacción simbiótica bidireccional.

La cultura norteamericana, especialmente tras la segunda guerra mundial, se ha difundido por todo el mundo. Una expansión acelerada e incrementada por los desarrollos de las tecnologías de la comunicación, y que internet ha llevado a su máxima expresión. Esta influencia cultural internacional afecta tanto a los contenidos como a sus formas de expresión, en un proceso que Ritzer (1996) ejemplificaría a finales del siglo XX con la noción de Macdonalización: la difusión internacional de un patrón estandarizado.

La estandarización permite una producción masiva de productos (canciones populares) que en una aparente renovación reiteran sistemáticamente contenidos y patrones musicales. Son canciones populares que generan comodidad intelectual y emocional en las audiencias al ser perfectamente predecibles en sus desarrollos. Casi un siglo después de los análisis de Adorno, la producción cultural se acomoda plenamente a la lógica capitalista con un mercado musical en el que las composiciones musicales y las letras imponen los temas que deben ambientar la vida cotidiana (Alaminos-Fernández, 2019). La música popular no es una excepción en el panorama cultural. Por el contrario, refleja y contribuye desde lo cotidiano a una narrativa sobre la realidad social. En una relación de reciprocidad, la música popular naturaliza la ficción y aporta un elemento de ficción a las vivencias personales. Sepultando lo cotidiano mediante una codificación temática que limita el significado o sentido de lo vivido al privilegiar una realidad (generalmente individual, sentimental o introspectiva) sobre otras (como puedan ser los conflictos sociales o lo comunitario). Es esa dinámica generalizada la que permite a la industria musical imponer su estándar como el modo correcto y natural de describir la realidad. Una realidad propia y definida desde una cultura específica. Para el caso particular de la música popular, se observa un doble proceso, en el que la simplificación, estandarización y familiaridad de las audiencias con los patrones compositivos ha sido cada vez mayor (Silva Pereira, 2011; Serrà et al., 2012), y todo ello en un contexto de hibridación, mestizaje y combinación de estilos musicales que simulan innovación y cambio, si bien respetando los patrones esenciales de composición, temas e idioma (Alaminos-Fernández, 2019).

Cabe destacar que los rasgos de redundancia, estandarización y previsibilidad proceden en gran parte por la dimensión globalizada de la industria musical y la difusión de estilos musicales. El estilo musical es en sí mismo un producto que permite promocionar los idiomas en los que surgieron originalmente, y una idiosincrasia específica que condiciona temáticamente sus contenidos (Alaminos-Fernández, 2019). Junto a los estilos musicales viajan internacionalmente tanto los temas como los idiomas. Importar un estilo musical implica incrementar la permeabilidad cultural al idioma vehicular originario, así como a los temas que le caracterizan. Adorno (1946) consideraba que la música popular destilaba en sus formas las esencias del capitalismo, actuando como medio y mensaje alienante de las capacidades creativas, de liberación y disfrute del arte.

Occidente no solo exporta música popular, también exporta una relación diferente con la música.

En ese encuentro entre culturas, la música popular mainstream de la cultura occidental capitalista encuentra resistencias como describe Martel (2011).

“La americanización cultural del mundo se tradujo en la segunda parte del siglo XX en ese monopolio creciente de las imágenes y los sueños. Hoy sufre la competencia y es cuestionado por nuevos países emergentes –China, India, Brasil, los países árabes–, pero también por ‘países viejos’, como Japón, o por la ‘vieja Europa’, que pretenden defender sus culturas y tal vez incluso luchar en igualdad de condiciones con Estados Unidos. Es toda una nueva geopolítica de los contenidos la que está naciendo ante nuestros ojos. Y el comienzo de las guerras culturales que se anuncian” (Martel 2011, 106).

Un conflicto de contenidos en la industria audiovisual que refleja las tensiones de los conflictos en una geopolítica cultural emergente, donde el empleo de un poder blando se convierte cada vez más en un instrumento para buscar legitimidad y hegemonía regional. Es algo bien conocido en el caso español, que durante el periodo autárquico promocionaba tanto los estilos musicales autóctonos (copla, flamenco, jotas, etc.) frente a la invasión del inglés, así como el idioma español como vehículo (y control de contenidos) de valores propios. Si consideramos el uso del idioma inglés en las canciones populares españolas se puede observar con claridad las diferentes etapas que experimentó la dictadura franquista, así como la incorporación sincronizada al mercado internacional de la industria musical.

Tabla 11. Idioma español e inglés en los grandes éxitos de la canción popular española (1940-2021)

	Español	Inglés	Otros	Total
1940-1949	98,5%		1,5%	100%
1950-1959	92,5%	5,0%	2,5%	100%
1960-1969	43,9%	43,9%	12,1%	100%
1970-1979	58,0%	37,5%	4,5%	100%
1980-1989	45,6%	52,2%	2,1%	100%
1990-1999	38,9%	59,6%	1,5%	100%
2000-2009	57,1%	41,6%	1,4%	100%
2010-2021	31,7%	67,6%	0,7%	100%
Total	51,7%	45,8%	2,5%	100%

Fuente: elaboración propia

El español es mayoritario en los periodos de autarquía, con un incremento notable en el idioma inglés tras los planes de planes de estabilización y la incentivación de

políticas turísticas. Se observa un incremento del español en la transición, la recuperación con fuerza del inglés durante el periodo de la movida y periodos posteriores, ya en la fase de sincronización.

La música popular tiene unos efectos sociales de gran relevancia, comenzando por la generación de identidades desde los espacios de consumo. Una identidad cuyo anclaje en la noción de estilos de vida permite comprender la fragmentación y el proceso de individualización que experimentan las sociedades hoy en día. Los gustos musicales se han fragmentado en subgéneros, etiquetas, estilos musicales híbridos o mestizaje... Esta dinámica se ha incrementado de forma casi exponencial a partir de los sistemas automáticos para clasificar los gustos musicales incorporados en las plataformas musicales en línea.

El concepto de género o estilo musical ha sido siempre extremadamente ambiguo y difícil de definir, esencialmente porque las clasificaciones dependen directamente de una apreciación cultural. No obstante, más allá de que las clasificaciones o atribuciones de estilos que efectúan los individuos concuerden con las que puedan establecer diversos especialistas, lo interesante es que las etiquetas que atribuyen a las canciones de sus listas forman parte de su autoimagen.

Las listas de reproducción musical se han convertido en algo semejante a un perfil psicológico, al mismo tiempo que una expresión de identidad y de presentación social al compartir dichas listas a través de las redes sociales (Alaminos-Fernández, Antonio 2016). La música popular es una tarjeta de presentación, una herramienta potente en la conformación del proceso de aculturación. Permite la elección de una identidad dentro de un repertorio de ellas, así como las expresiones estéticas o de estilo de vida que llevan asociadas, definiendo tanto la propia identidad como la posición que se ocupa dentro del mundo social (DeNora, 2000; Hargreaves, Miell y MacDonald, 2002; Sloboda y O'Neill, 2001). Una vez que un estilo se introduce en la industria musical o el circuito comercial, los actores sociales realizan un trabajo de apropiación de significados, en el que según Pickering y Green (1987)

“(Los individuos) Adoptan y adaptan de manera selectiva y creativa las canciones según sus propios criterios de cómo pueden servir y ser útiles para su propia 'forma de pensar y sentir' (.../...) Las canciones constituyen medios para manejar el mundo que se experimenta empíricamente, al igual que todos los demás actos y relaciones imaginarios... ya sea apoyando o desafiando 'cómo son las cosas', o cómo se representan ideológicamente” (Pickering y Green 1987, 3)

Las preferencias musicales ayudan a identificar a los demás sobre la base de estereotipos o presunciones, convirtiéndose en una herramienta más en la construcción del otro. Se incorpora al conjunto de rasgos y de etiquetado que, dentro del sistema de códigos de las relaciones sociales, ayuda a reducir la incertidumbre en la interacción con los demás (Knobloch et al., 2000; Rentfrow y Gosling, 2006, Tarrant et al., 2002).

En tanto que difusión cultural, la música impacta socialmente en los segmentos de edad más sensibles. La adolescencia ha sido destacada como un momento muy relevante en la formación de gustos musicales (North et al., 2000; Roberts, 2000). En ese periodo se incrementa el interés por la música, los géneros y los intérpretes como concluyen Roberts y Christenson (2001), permitiendo con ello otros consumos diferenciados del resto de la unidad familiar (Steele y Brown, 1995). Se incrementa su empleo en contextos privados o con grupos de amigos, de forma que, si bien la televisión es el medio preferente para los niños, el de mayor influencia en la adolescencia es la música. En la adolescencia, se tiende a preferir las músicas más comerciales y que suenan con mayor frecuencia. Esta tendencia a la uniformidad se atenúa cuanto mayor es la edad del individuo, adquiriendo sus gustos rasgos más personales, especialmente al conservar entre sus preferencias canciones que ya pasaron de moda. En todo caso, la música popular constituye un código compartido que forma parte del acervo de conocimiento propio de la cultura de una sociedad.

Las canciones expresan y reflejan las preocupaciones y las emociones de los jóvenes en relación con la amistad, el enamoramiento, las relaciones con el otro género, las modas o incluso posicionamientos políticos o sociales. Emociones que expresan sus estados emocionales de sufrimiento, soledad, tristeza, ilusión o incluso el aburrimiento (Christenson y Roberts, 2001) pero también es un indicador de afinidad interpersonal o de definición del grupo de pertenencia (Bakagiannis y Tarrant, 2006; North et al., 2000; Rentfrow y Gosling, 2006; Selfhout et al., 2009). Las preferencias musicales han sido estudiadas por su influencia en la formación de grupos primarios en la juventud Knobloch et al., (2000). En general, según Miranda y Claes (2004) los jóvenes prefieren canciones que resuenen con sus estados emocionales y problemas vitales. Es decir, que reflejen sus realidades psicosociales (Arnett, 1996; Roe, 1995). Si bien la música es un elemento central de la vida cotidiana actual, su uso y utilidad ha ido cambiando a lo largo de los años, especialmente asociada al desarrollo y la innovación tecnológica, de forma que la actividad cotidiana está ligada a escuchar, compartir, comprar, consumir o interactuar

alrededor de la música (DeNora, 2000; Cohen, 1994; Hargreaves et al., 2002). Considerando su idioma, las canciones que han sido grandes éxitos entre 1940 y 2021 se han interpretado en los siguientes.

Tabla 12. Idioma de las canciones grandes éxitos en España (1940-2021)

	Frecuencia	Porcentaje
Africano	1	,0
Alemán	1	,0
Catalán	1	,0
Coreano	1	,0
Español	1619	51,7
Francés	24	,8
Gallego	4	,1
Griego	1	,0
Inglés	1436	45,8
Instrumental	3	,1
Italiano	29	,9
Portugués	12	,4
Rumano	1	,0
Zulú	1	,0
Total	3134	100,0

Fuente: elaboración propia

Este equilibrio entre el idioma inglés y el español se observa para fuentes alternativas, como son la reproducción de canciones desde plataformas de música en *streaming* como Spotify. A partir de la plataforma Spotify se ha construido una base de datos con las canciones más escuchadas durante dos años y medio, desde enero de 2017 hasta junio de 2019. En ese sentido, esta investigación analiza los mayores éxitos musicales durante casi tres años (2017 al 2019), con un total de 3172 canciones.

Tabla 13. Porcentaje de canciones grandes éxitos en Spotify en España según idioma (2017-2019)

	Inglés	Castellano	Italiano	Portugués	Total
España	42,9%	56,8%	0,2%	0,2%	100%

Fuente: elaboración propia

La proporción de canciones en español o inglés es muy parecida a aquella que ofrecen las otras dos fuentes de información: las listas de los 40 principales y los discos

sencillos más vendidos. Las canciones y el idioma de referencia en ellas muestran de forma indirecta la penetración tanto de estilos anglosajones como de intérpretes en dicho idioma.

10.2 Los modelos de relación sentimental

Un segundo plano de enmarcamiento se produce en función a los referentes que organizan el discurso. Para ello se va a emplear dos metodologías complementarias, el análisis de discurso y el análisis de contenido. El primero de los análisis, el análisis de discurso, considera cuales son los elementos que parametrizan y organizan las valencias dentro de la narración, entendiendo todas las canciones como partes fragmentadas de un único discurso vertebrado por un paradigma. El segundo de los procedimientos se basa en la codificación temática de las letras de las canciones populares para determinar en términos estadísticos las frecuencias de los conceptos ya presentados: autoestima, tipo de amor, sexismo (hostil o benevolente) y cosificación de la mujer (atributos físicos, propuesta sexual y deshumanización por sublimación). Tal y como se presentaba anteriormente, las letras de las canciones se han codificado temáticamente según la presencia de autoestima (dependencia de una persona respecto a la otra), el tipo de amor que expresa según la tipología de Sternberg, la presencia de sexismo en forma dicotómica según se aprecien expresiones hostiles o benevolentes. La cosificación de la mujer en el escalamiento utilizado considera dos aproximaciones. Una de ellas considerar a la mujer como un objeto sexual por lo que la relación se expresa mediante propuesta de sexo. La otra fórmula de cosificación es reducir a la mujer a sus características y atributos físicos, generalmente determinados por lo sexual. En ambos procedimientos la mujer deja de ser considerada una persona para ser tomada como un objeto. Definen en la práctica un proceso de deshumanización de la mujer. En esta ocasión se ha complementado dicha cosificación con otro proceso de deshumanización consistente en encorsetar a la figura de la mujer en un estereotipo que exige de ella tales cosas que la excluye de la cotidianidad. Considerar a la “mujer” como la reina de las mujeres, asimilarla a imágenes religiosas o divinas, hacerla sinónima de patria, etc., persigue encerrarla en una jaula de expectativas y prescripciones morales que la anulan como ser humano. La cosifican por sublimación anulando su voluntad al dar por definitivo y único su posible comportamiento. Dejan de ser consideradas seres humanos para ser consideradas cosas sagradas sin humanidad ni libre albedrío.

En la lógica de Foucault (1993) y su propuesta de análisis genealógico del poder²⁰, se plantea aquí un análisis genealógico de la sentimentalidad, que encuentra su raíz fundacional en el modelo establecido por el programa formativo establecido por la moral católica tradicional durante el periodo autárquico, y especialmente referenciado en la copla y, más generalmente, en la canción española. Como canciones de referencia se van a considerar las denominadas por Adorno como canciones “patrón oro” o por otros autores como “canciones molde”. Son canciones que se caracterizan precisamente por su presencia continuada en el tiempo, ya sea en múltiples versiones interpretadas por varios autores, en las selecciones de época (éxitos de oro) y que permanece con una vitalidad cultural que Adorno asociaba a su naturaleza de ser paradigmas destilados del estilo. En ese sentido, son canciones que expresan sintéticamente toda una rama de discurso.

10.2.1. La canción española de la etapa autárquica

Vamos en ese sentido a especificar el modelo paradigmático de referencia, que el régimen franquista promovió y difundió como sentimentalidad ideal. Es un periodo bien acotado en la autarquía y en la producción autóctona, donde los contenidos de las canciones populares, tras pasar la censura, adquirirían una coherencia discursiva latente. No es un discurso neutro ni anecdótico, y autores como Vázquez-Montalbán (1972) destacan la importancia que tienen los oídos que escuchan. La sociedad que recibe los mensajes en ese proceso de comunicación que es la música.

“Porque, insisto, una canción no es sólo una voluntad creadora y una voluntad programadora. Una canción es una voluntad receptora que cada vez que la canta, cada vez que la utiliza, lo hace como instrumento expresivo de la propia sentimentalidad. Sólo bajo este prisma adquieren su real significación hitos como *No te mires en el río*, *Tatuaje*, *Romance de la otra*, *La guapa*, *A la lima y al limón*. Jamás un sentimiento popular ha sabido expresarse mejor que a través de la utilización de estas canciones, al margen de la voluntad creadora de sus letristas y músicos” (Vázquez-Montalbán 1972, 43).

Así, en su análisis de la letra de la canción *La otra*,

“Hagamos un balance sumario de los valores positivos y negativos de una canción como *La otra*. Desde la perspectiva de la heroína: Valores positivos: la libertad de aceptar un amor social y legalmente culpable: “...no tengo ley que me ampare ni puerta donde llamar”; el sacrificio personal del elemento pasivo (la mujer): “...con tal que vivas tranquilo qué importa que yo me muera” y valores negativos: la ley establecida que impide esa libertad; el cerco social que la margina y casi la obliga a diferenciarse visualmente de los demás: “Por qué se viste de negro si no se le ha muerto nadie”. (Vázquez-Montalbán 1972, 11).

²⁰ La genealogía en Foucault se centra en el estudio de la configuración de los discursos y las estrategias del poder a través de ellos.

Como advierte Vázquez-Montalbán (1972) “Para cualquier valoración progresista, los valores positivos de la protagonista no lo son totalmente. El segundo, el sacrificio de la mujer elemento pasivo, es un valor reaccionario, pero no por ello menos testimonial, y cuando las mujeres del pueblo hacían suya esta canción, la interpretaban, expresaban un malestar condicionado precisamente por la evidencia de la solución y su impotencia para conseguirla”. (1972) Vázquez-Montalbán (1972) considera que las canciones populares de mayor aceptación realmente contienen un doble mensaje, expresado mediante la contradicción entre las acciones (enamorarse) y las consecuencias sociales y legales (proscripción y sanción). Lo que desde el emisor (tras la censura) es una advertencia sobre la conveniencia de comportarse decentemente, para el receptor es el recuerdo de la opresión y la represión del aparato del estado y la iglesia católica socialmente normalizada. Como hemos confirmado en el análisis de los temas, Vázquez Montalbán (1972) advierte que son dos los monotemas centrales de la canción española: la mujer y españollear. Para Vázquez-Montalbán (1972)

“La estructura formal de la canción nacional era idónea para el desarrollo de un género realista, que contara historias reales. Sometido a una carga superestructural, prestó su tecnología a las reivindicaciones más ridículas y a una historia sagrada anaftalinada”. Por lo que su evolución en el tiempo llevo al género a retorizarse y “crear unos clisés basados en dos monotemas fundamentales: la exaltación de un tipo femenino (en general profesional de la canción) con las sienes morañas de martirio y siempre entre el aborto, la puñalá y el infierno; y, por otra parte, las más grotescas y contraproducentes exaltaciones del españollear” (Vázquez-Montalbán 1972, 14).

En ese sentido, en el análisis de Vázquez cabe efectuar dos observaciones relevantes. La primera es la interrelación estrecha entre la segunda y la primera categoría. España y la mujer son dos contenidos estrechamente asociados. La segunda, que la figura de la mujer apelaba y se enmarcaba en un sistema sentimental que incluía el papel del hombre y su forma de relacionarse. No es exclusivamente una tipología encorsetada de mujeres, (que también) sino que era especialmente una prescripción moral sobre las relaciones sociales y sentimentales. En definitiva, un modelo de referencia sobre lo que podría considerarse “querer bien”.

Esta segunda observación, la necesidad de generalizar el papel y posición de la mujer en la relación de poder entre géneros la que impedirá a Vázquez-Montalbán (1972) apreciar la continuidad paradigmática (si bien girando las cargas emocionales) entre los géneros musicales a lo largo del tiempo. En ese sentido, para Vázquez-Montalbán los estereotipos sentimentales de la primera canción española no continuaron en el tiempo:

“Sin embargo, los comunicados posibles a través de este tipo de canción murieron con ella. No pasaron a otro género, no penetraron en las estructuras formales de la invasión extranjera a partir de los años cincuenta. A partir del inicio de la normalización neocapitalista, la canción se desvincula totalmente de la realidad española, colonizada o aséptica, y cuando aborda algún tema del país lo hace con el tiralíneas de la retórica. Puede decirse entonces que salvo esta etapa inicial autárquica, la canción española ha sido sobre todo un instrumento de incomunicación popular” (Vázquez-Montalbán 1972, 16).

Dicha observación prescinde de la continuidad cognitiva (en términos generacionales) y cultural (de modelos sentimentales) que puede apreciarse entre ellos.

En ese sentido, más allá del estilo y el momento, durante el periodo franquista, apoyado además en el aparataje legal, el estándar es la canción de pareja heterosexual, formalmente legalizada. En ese sentido en la práctica, como señala Vázquez-Montalbán, la copla realiza un vaciado en blanco y negro de lo que se consideraba correcto. Así, además de enfatizar lo positivo (“blanca y radiante va la novia”) destaca las consecuencias negativas, el castigo social y personal de actuar de forma desviada respecto al orden moral de la iglesia católica. Y es la pareja el referente ideal, como muestran las sanciones negativas y presión social que se realizan contra la soltería. Así, a la mujer en “*A la lima y al limón*” solo le quedaban la espera en el expositor de la reja hasta casarse o quedar soltera. Y quedar soltera era, socialmente, un terrible castigo. Lo comentan las vecinas y lo cantan como una humillación los niños en los coros.

Es interesante considerar que las categorías sociales de la mujer se construyen en base a la relación con el hombre, y viceversa. Determinar los ejes paradigmáticos que clasifican la mujer en la canción española del periodo autárquico es, esencialmente, exponer las dinámicas sentimentales de la pareja, destacando aquellas que son moralmente aceptables.

En principio, existen matices diferenciales entre las letras latinoamericanas y las española en la canción popular de la década autárquica de los 40 y los 50. La canción autóctona tiene una finalidad moral y de difusión de un sistema de valores relacional entre hombre y mujer que se encuentra mucho menos presente en las versiones sentimentales procedentes de América Latina (Bolero, tango, rancheras, etc.). Vamos en ese sentido a partir del modelo esencial que regula los marcos narrativos de la canción española y posteriormente se establecerán las variantes que se observan tanto en las versiones latinoamericanas, como en las siguientes etapas de desarrollismo (llegada del pop-rock), el periodo cantautor, la movida y la sincronización internacional.

En ese sentido, la canción española durante el franquismo está dirigida a una educación sentimental anclada en los referentes morales de la religión, la patria y la “deshumanización mediante hipostasia” de la mujer. Es en sí mismo todo un programa pedagógico apoyado sobre el cine, las canciones y el control social-religioso-legal. Este aprendizaje sentimental se impuso sobre los modelos emergentes durante la república, y en la práctica se apoyó y recuperó algunas canciones que eran compatibles y reinterpretables en el nuevo esquema de valores. En una función equivalente al “bricolaje” cultural que refiere Levi-Strauss, se utilizan elementos anteriores para construir un nuevo mensaje, aportándoles por su inserción en el conjunto de un nuevo sentido. En la práctica, las canciones que eran incompatibles se censuraron (“*Ojos verdes*”, “*La maredeueta*”) al no ser asimilables, como veremos a continuación.

Analizar las canciones autóctonas en España tras la guerra civil es asistir al proceso discursivo del sometimiento de los sentimientos de la mujer sometida. Siguiendo las propuestas de Foucault, la canción popular, en tanto que dispositivo del poder, contiene los elementos de vigilancia y disciplina que hacen posible el establecimiento y permanencia de relaciones de poder en el tejido mismo de la sociedad. Garantiza con ello la presencia del poder en el núcleo sentimental de las relaciones sentimentales. La canción popular cumple una función disciplinar en lo que se refiere a las relaciones sentimentales en la medida que es uno de "los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad" (Foucault, 2000, p. 141). Forma parte y contribuye a ello dado que

La disciplina no puede identificarse con una institución ni con un aparato, precisamente porque es un tipo de poder, una tecnología, que atraviesa todo tipo de aparatos y de instituciones a fin de unirlos, prolongarlos, hacer que converjan, hacer que se manifiesten de una nueva manera (Deleuze, 1987, 52).

Una disciplina que fabrica cuerpos y mentalidades sometidos y dóciles. En el caso de la canción popular de la autarquía su estudio refiere a lo que Foucault define como "una anatomía política del detalle" (Foucault, 2000, 143). El complemento de la disciplina es la vigilancia. Una vigilancia que en Foucault es jerárquica, continua y funcional y que en el caso de la canción popular en el periodo franquista se organiza a través de la censura. Una censura dispersa y que aspira ser interiorizada por los individuos. Por ello Foucault ejemplifica la vigilancia mediante el panóptico como

Es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, y prisiones (Foucault, 2000, 209).

Y esa noción de vigilancia panóptica mediante la censura es extensible a la educación sentimental mediante la música, especialmente en espacios y ocasiones lúdicas o de fuerte carga emocional. Porque la vigilancia y la disciplina son procedimientos básicos para imponer un comportamiento social.

Los procedimientos establecidos por el régimen actúan en esa doble dirección de vigilancia (censura) y disciplina (de los sentimientos y de los cuerpos). Para ellos, el periodo posguerra comienza traduciendo las canciones anteriores al nuevo sistema de códigos de interpretación. Tanto añadiendo letras ("*Suspiros de España*"), como modificándolas ("*Ojos verdes*") o resignificando sus letras ("*Yo te daré*"). En el nuevo sistema, la "mujer" (lo que es, su comportamiento o emociones) se interpretan totalmente dependiente del "hombre". Las relaciones sentimentales se clasifican desde el prisma de la valoración de la "mujer". Lo positivo son las relaciones formales que expresen un compromiso. Las emociones son secundarias y en ocasiones muy perjudiciales, al ser presentadas desde la óptica de la "pasión" reducida a encaprichamiento (como atracción física intensa). La pasión sin compromiso provoca la "caída" y "perdida" de la "mujer".

En la censura, la religión católica interviene imponiendo una moral restrictiva que dirige las tijeras que dan forma al discurso. Unas tijeras que fragmentariamente reproducen una mentalidad muy concreta. La huella de la censura religiosa se aprecia especialmente en las canciones "autóctonas" como son la copla o el pasodoble. Existe un campo discursivo que identifica el "paraíso", en el que habita la "mujer" ideal, asimilada a la imagen de "madre". La mujer es, sobre todo, utilidad reproductiva. Un ministro de justicia del Partido Popular, Ruíz Gallardón, de fuertes convicciones católicas afirmó en el parlamento, de forma pública y registrada en los diarios de sesiones que "La maternidad hace a la mujer auténticamente mujer" (28 de marzo de 2012). La "mujer" en el discurso religioso católico está destinada a ser "madre", aspecto que justifica la sexualidad. En dicho campo discursivo se acumula el "hombre torero", la patria, dios, la virgen, la raza, la tradición y todo lo que se considera sagrado de dicha mentalidad. Esos temas alimentaran las letras de un conjunto de canciones de modelo A (*paraíso*).

Al igual que existe el paraíso, se define la expulsión de él. Es la crisis de la relación sentimental en la que, generalmente la mujer, decide o provoca ser expulsada del paraíso (definido como la relación de pareja estable, heterosexual, consagrada ante dios y con anillo mediante). Son las canciones del modelo tipo B, crisis y expulsión del paraíso que provocan que el hombre sufra. La mujer es la responsable del sufrimiento del hombre por su conducta inapropiada.

El discurso de la censura también define el espacio del infierno y el purgatorio. En el infierno (modelo C) la mujer sufre las penas y castigos emocionales y sociales de su comportamiento o decisiones. Definen espacios de taberna o prostitución. En el purgatorio (modelo D), describe aquellas mujeres que con un cierto estatus (no son prostitutas) definen un espacio de relaciones (amantes, queridas, mantenidas) que existe en paralelo al mundo social formal.

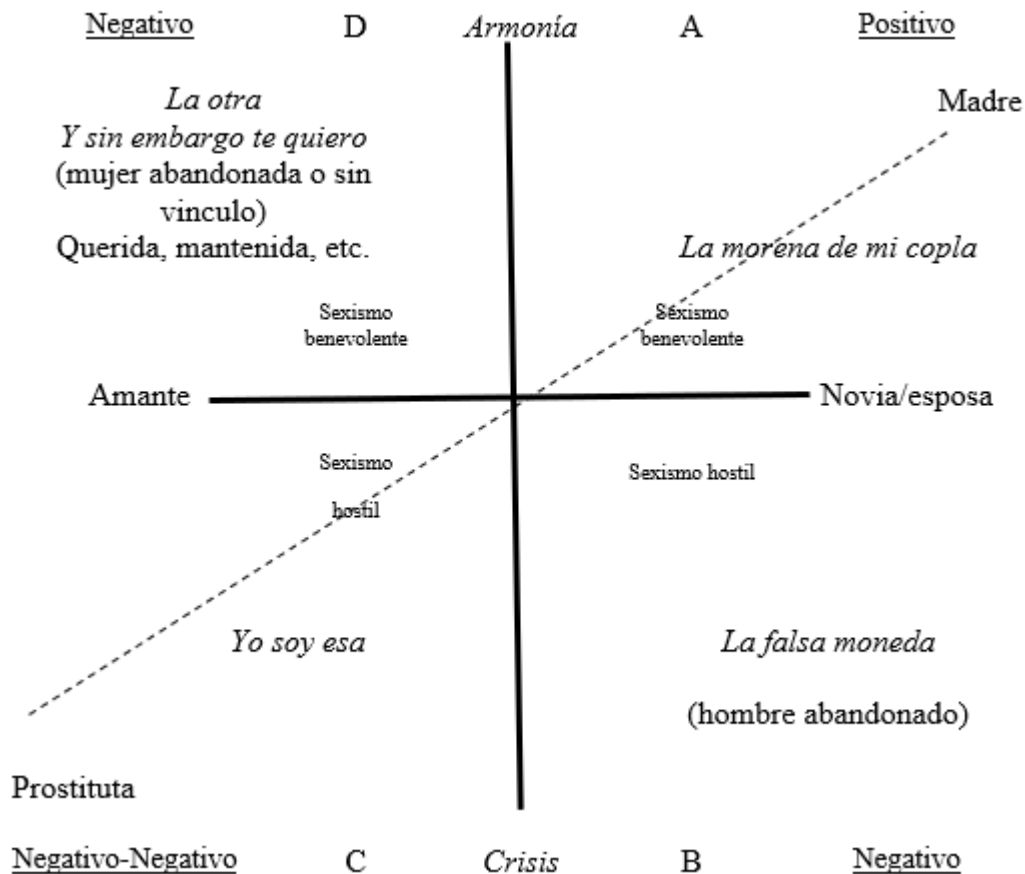
El marco (frame) lo definen los términos clave que refieren a la relación formal (matrimonio, novia/novio) pero también por oposición (amante, la otra, etc.) Lo fundamental es lo establecido, lo convencional, la pareja “matrimonio”. La narrativa se centra en los ejemplos negativos y el castigo que espera a las mujeres que no son inteligentes y gestionan de forma práctica sus relaciones emocionales. Es un sexismo hostil que amenaza a las mujeres que no son “apropiadas”. Se les amenaza con la marginalidad, la prostitución, y el dolor. En ese sentido, una canción paradigmática y fundacional es “*La falsa moneda*”: la mujer que por su voluntad abandona a una pareja estable (que se supone la aprecia) y es amenazada con que nadie la querrá y pérdida de valor social. En el conjunto de canciones, la mujer que decide (en principio de forma irracional y pasional) se condena a una vida sin reconocimiento y de conflicto en ambientes marginales (“*La parrala*”, “*Maricruz*”, “*María de la O*”, etc.).

Las canciones referidas a las relaciones afectivas durante este periodo se enmarcan en la tensión entre dos subdimensiones: la pasión y el compromiso. La pasión expresada en términos negativos al reflejarse como encaprichamiento (causante de dolor del hombre y especialmente de la mujer) o como mucho dentro de una pasión que busca la estabilidad en base a una atracción descrita mediante rasgos eminentemente físicos, expresando un amor “fatuo”. La carga positiva se asocia al compromiso, dónde lo relevante es la estabilidad en la relación formal. Ejemplos modélicos de este amor vacío se encuentra en canciones como “*A la lima y al limón*”. La carga negativa (causa de desorden, dolor o locura) se ubica en el amor pasión (encaprichamiento).

En el modelo A (paraíso) los códigos de referencia son dios, patria, valores, tradición, España, combinados con asimilaciones con la naturaleza de la mujer idealizada: la “mujer flor”, la “mujer jardín”, la “mujer rayo de sol”, etc. La mujer se caracteriza por sus rasgos físicos (cosificación) expresados de forma retórica. Priman las referencias al tono de la piel, los ojos, el pelo. Rasgos que se pueden mostrar en público de forma púdica.

El análisis paradigmático (según el método estructural del análisis de discurso) de las letras de las canciones que fueron más populares en las décadas de los 40 y los 50 ofrece la siguiente estructuración de campos semánticos y axiológicos. La canción española formaba parte de un proyecto ideológico del régimen franquista, que integraba múltiples dimensiones en el sistema de relaciones sentimentales. Dimensiones legales, religiosas, políticas, económicas, idiosincráticas, todas ellas se integran y expresan en las letras de las canciones filtradas y escogidas mediante el filtro de la censura. Un ejemplo de ello es la censura a la expresión de relaciones homosexuales (“*Ojos verdes*”) o el empleo de categorías basadas en el estado civil.

Gráfico 2. Modelo paradigmático de referencia de relación sentimental
(difusión y promoción sentimental durante las décadas del régimen franquista)



Fuente: elaboración propia

El mapeo anterior muestra los ejes que delimitan marcan y definen los campos argumentales y discursivos de la canción española durante la época autárquica; un tipo de canción que permanecería en el tiempo trasmitida generacionalmente. Han sido etiquetados según la categoría o etiqueta atribuida a la mujer según el tipo de relación sentimental que mantiene. En dicho periodo, esencialmente el hombre. La categoría de “amante” corresponde con la emoción de la “Pasión”. En el modelo psicológico que estamos considerando, es la fuente del “encaprichamiento”. En el tratamiento durante el franquismo se asocia con la categoría “brujería”, como muestra la canción “Me embrujaste”. Se van a referenciar las posiciones estructurales mediante “canciones molde”, que no solamente fueron grandes éxitos que, sino que se perpetuaron en el tiempo.

“Me embrujaste”
 No sé por dónde me vino
 Este querer sin sentir,
 Ni se por qué desatino
 Todo cambio para mí.

Por qué hasta el alma se me iluminó?
Con luces de aurora al anochecer,
Por qué? hasta el pulso
Se me desbocó? y toda mi sangre
Se puso de pie.
Me miraste, me miraste
Y toda mi noche
Oscura de pena ardió de lucero,
Me embrujaste, me embrujaste
Y un río de copla cantó?
Por mis venas tu amor verdadero.
Si estar? mi vida so? ando
Y tendrá? que despertar
Lo que a mí me está pasando
No es mentira ni verdad.
¿Qué me diste? ¿qué me diste?
Que así me has cambiado
De nieve en hoguera de roja pasión
No me aleje tu vera
Que sin ti no hay pa' mi remisión.
No estás viendo
Que al llamarte como loca
Desde el alma hasta la boca
Se me sube el corazón.
No sé si hay otra que quiera
Con la pasión que yo a ti,
Vivir de esta manera
Más que vivir es morir,
Por qué me despierto
Temblando a sola
Y miro a la calle
Desierta y sin luz,
Por qué tengo la corazoná
De que vas a darme
Sentencia de cruz.
Me miraste, me miraste
Y al mundo mis ojos
De frente a los tuyos
Brillaron de celos.
Me embrujaste, me embrujaste
Y igual que la arena
Mi torre de orgullo
Vinieron al suelo.
Si será de brujería
El néctar de tu querer,
Que la luz de mi alegría
La oscurece tu con él.
¿Qué me diste? ¿qué me diste?
Que así me has cambiado
De nieve en hoguera de roja pasión

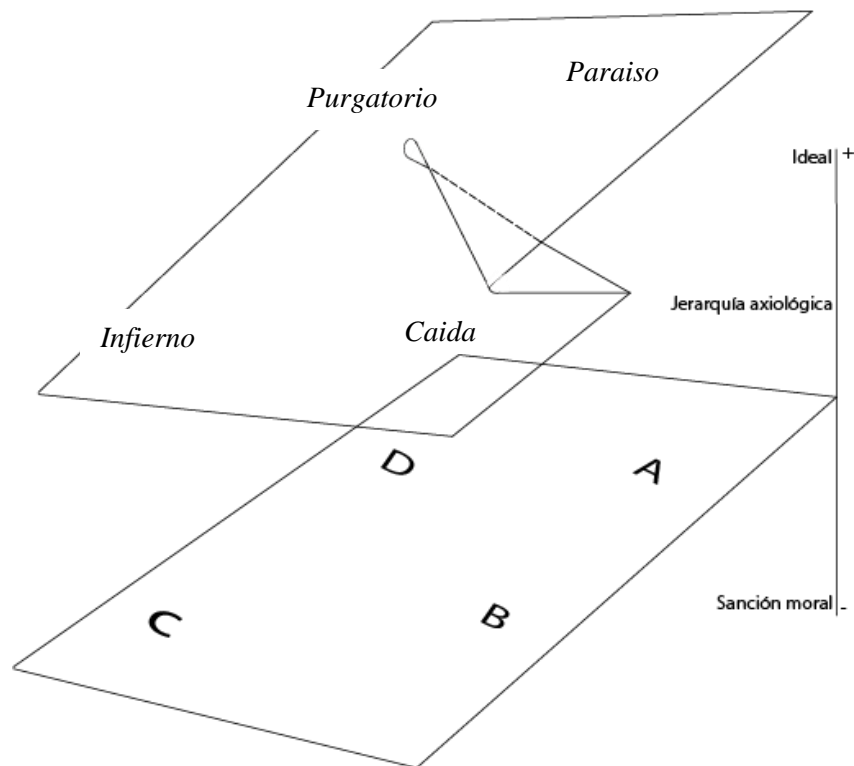
No me aleje tu vera
Que sin ti no hay pa' mi remisión.
No estás viendo
Que al llamarte como loca
Desde el alma hasta la boca
Se me sube el corazón.

Fuente: Compositores Rafael de León, Antonio Quintero, Manuel Quiroga

La letra de la canción “molde” es una descripción perfecta del significado de pasión, y con el de amante, en la lógica de la canción moralizante. En la medida que la pasión desordenada contradecía los principios del orden moral, cuya máxima expresión era la novia o la esposa en una unión bendecida por la iglesia católica, es perfectamente lógico que se le considerara una cuestión de hechizos o brujerías. Son múltiples las canciones que en ese periodo (e incluso posteriores) consideran la pasión desde la óptica de lo no religioso y si propio de hechizos.

En la medida que la canción española aspiraba a establecer un nuevo orden moral que suprimiese las posibilidades de histéresis (Bourdieu) respecto a la moral republicana, las canciones dejan de tener una función estética y adquieren una función moralizante. En ese sentido, adquieren nuevos significados. Por ello, a la topología anterior debe añadirse la gradación moral que existe detrás de cada campo. Para ello, se empleará la representación mediante el modelo de cúspide, de la teoría de catástrofes, que muestra la discontinuidad y la sanción social propia de la idiosincrasia franquista.

Figura 12. Modelo de catástrofe en cúspide: relaciones sentimentales modelo fundacional católico

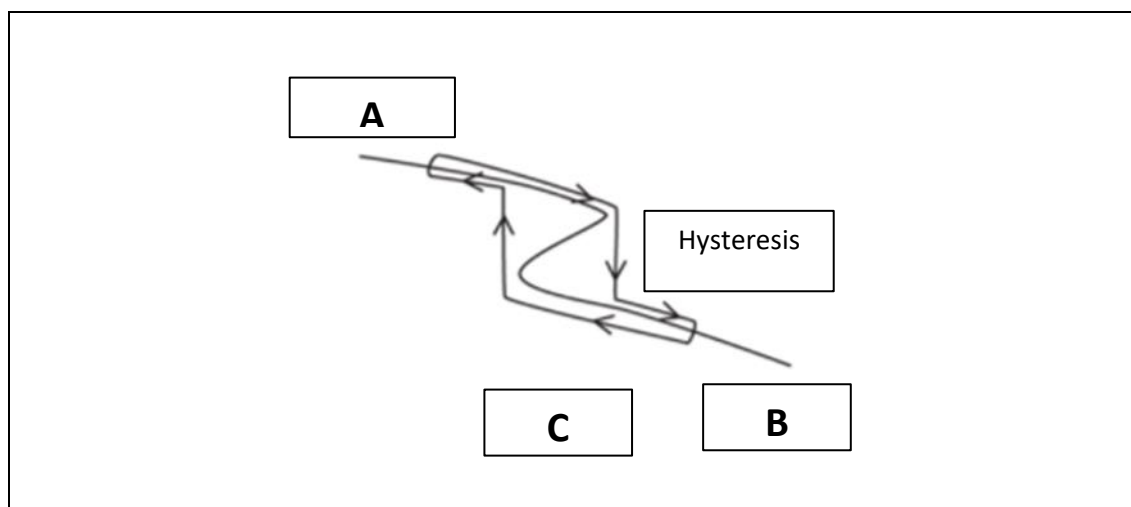


Fuente: elaboración propia

En ese sentido, el gráfico anterior ilustra que los espacios marcados paradigmáticamente por las categorías clave que definen la “mujer” desde su relación sentimental experimentan una jerarquía, una gradación de deseabilidad social según el orden moral del franquismo. Las categorías son susceptibles de una narrativa en las canciones populares, destacando la categoría A, de exaltación de la mujer, la patria y la idiosincrasia española (incluida la regional). El espacio A es un espacio especialmente privilegiado hasta el punto de que se convierte en la matriz de todo un estilo musical: el pasodoble. En ese sentido, las canciones más frecuentes se refieren a las transiciones entre los espacios A y B, así como a los espacios B y C, como veremos en detalle seguidamente.

Así, en primer lugar, consideremos la catástrofe (discontinuidad) en dos perspectivas. La primera, como validación de las transiciones entre topos morales. La histéresis hacia estatus positivos solamente tiene una dirección, la religiosa.

Figura 13. Cambio catastrófico en la relación sentimental

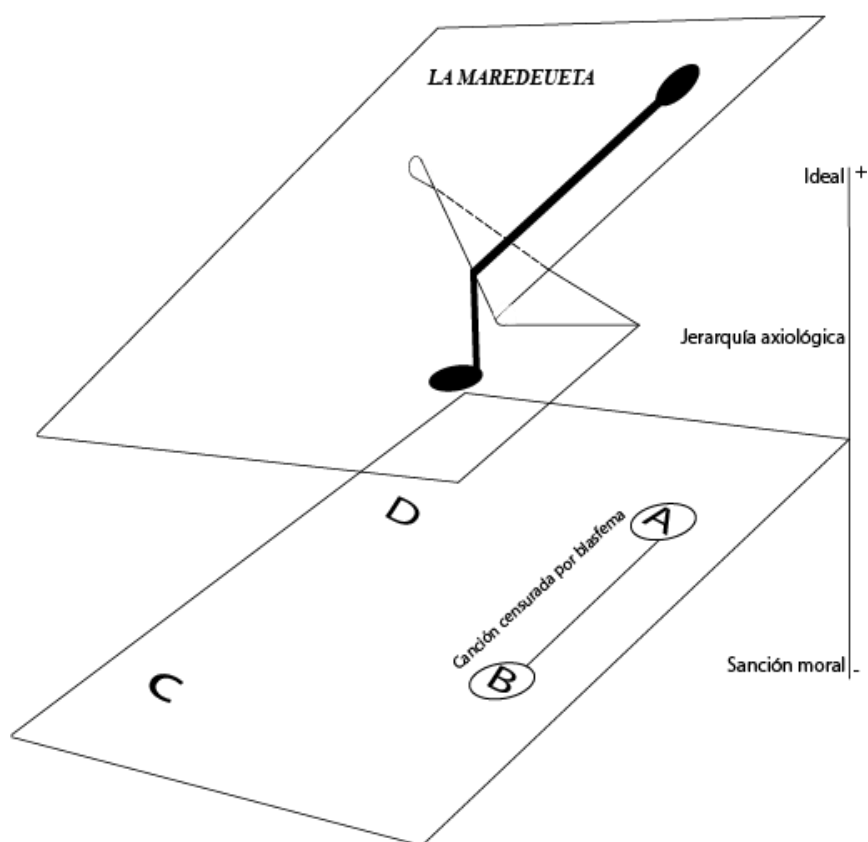


Fuente: elaboración propia

La histéresis (Bourdieu) implica el cambio de plano moral, que expresa la transición entre lo positivo social y lo negativo. En otras palabras, las elecciones que llevan al desastre y las que rescatan. En el caso de la canción española, canciones que muestran los cambios son, en el paso del plano B (la caída) al A (lo sagrado), “*La hija de Juan Alba*” o “*La Caramba*”, al convertirse en novias de dios; en el modelo tipo B no cabe la restitución moral mundana, ni buscando el perdón (“*No me quieras tanto*”) u ofreciendo penitencias (“*Te lo juro yo*”).

Así mismo, la discontinuidad catastrófica entre planos de orden moral se ilustra, precisamente, gracias a una canción de los años 20 del siglo pasado, censurada por blasfema durante el franquismo, que propone la contigüidad entre ellos: “*La Maredeueta*”. Una virgen (de los desamparados) tallada a imagen de una joven que traiciona el escultor. En el esquema moral que promulgaba el franquismo, de raíces religiosas, mezclar el plano moral B (sancionable) con el A (máxima positividad) era sin duda, cognitivamente insostenible. En ese sentido, la censura revela y evidencia las rupturas entre los valores que estructuraban las canciones populares.

Figura 14. La censura como evidencia de la estructura axiológica subyacente al discurso



Fuente: elaboración propia

La censura actuaba implacable en mantener impermeables los modelos A y B, evitando la mezcla entre lo mundano y lo no contaminado. Otro ejemplo en dicho sentido es la censura del “*Romance de la Lirio*”, muy posiblemente por el cruce entre los modelos, con su estribillo “*A la mar madera, y a la Virgen lirios*”, en una canción donde la apenada se llama “*La lirio*”. De forma explícita, la censura actuaba sobre la asimilación de lo divino en las relaciones sentimentales mundanas. Así, Variño (2012) describe como en 1967 una canción compuesta por José Alfredo Jiménez titulada “*Cuando el destino*”, el censor escribe A/NR (autorizada/no radiable) subrayando las frases que son el motivo de la no autorización para su radiación pública:

“Yo que a Dios le había pedido
 Que te hundiera más que a mí
 Dios me ha dado ese capricho
 Y he venido a verte hundido...
 Qué bonita es la venganza
 Cuando Dios nos la concede”

Fuente: Compositor José Alfredo Jiménez

Una letra en la que se menciona a dios para humillar a la mujer o al hombre (dado que se canta por intérpretes de ambos sexos) vehiculando la venganza por el fracaso de una relación sentimental, es completamente incompatible con el adoctrinamiento moral del régimen franquista, en el que dios está junto a la patria, el hombre y la mujer ideal, por lo general abrazados en un alegre pasodoble celebrando el amor y no el fracaso. Veamos seguidamente una descripción de los contenidos de cada espacio axiológico, considerado como un modelo relacional específico. Así, consideramos el modelo relacional A, el modelo relacional B, el modelo relacional C y el modelo relacional D.

10.2.1.1. El paraíso (Modelo A)

El modelo A refiere a la relación ideal del hombre con la mujer. Una relación en la que la mujer pierde corporeidad y se convierte en un ente abstracto. Tan abstracto que llega a asociarse metafóricamente con la patria, la idiosincrasia, la virgen, la naturaleza, etc. Algunas de estas canciones molde llegan a superar la guerra civil española, encajando perfectamente en el nuevo paradigma. Así un ejemplo es “*La morena de mi copla*” (1939) de Alfonso Jofre de Villegas y Carlos Castellano que fue la canción de más recaudación del año 1939 y la segunda en la lista de éxitos interpretada por Estrellita Castro. Posteriormente fue interpretada por Manolo Escobar en 1967, nuevamente convertida en un gran éxito. Es además una canción interpretada continuamente por diferentes intérpretes, entre ellos Imperio Argentina y Pedro Vargas, formando parte del repertorio habitual de la Tuna.

Así, la canción la morena de mi copla introduce los elementos de veneración, y expresión típica y tónica de la idiosincrasia española. En un procedimiento de deshumanización mediante la sublimación, y que paradójicamente adquiere un significado especial tras la guerra civil. Tras los desastres de la guerra civil, “el alma llena de pena” adquiere unos significados propios y diferentes a los anteriores a esta.

Modelo A: “La morena de mi copla”

Julio Romero de Torres pintó a la mujer morena
Con los ojos de misterio y el alma llena de pena
Puso en sus manos de bronce la guitarra cantaora
Y en su bordón hay suspiros y en su capa una dolora

(Estríbillo):

Morena
La de los rojos claveles

La de la reja florida
La reina de las mujeres
Morena
La del bordado mantón
La de la alegre guitarra
La del clavel español

Como escapada de un cuadro y en el sentir de una copla
Toda España la venera y toda España la adora
Prenda con su taconeo la seguriya de España
Y en sus cantares morunos en la venta de Eritaña

Fuente: Compositor Manuel Villegas Almodóvar

Es un cuadrante enmarcado por las categorías madre-novia, que llega a hacerse incluso explícito en canciones como “*Madre hermosa*” donde se le equipara a una novia, “*Toito te lo consiento*” donde entran en conflicto las dos categorías, o las posteriores y muy famosas de Antonio Machín “*Madrecita*” y “*Madrecita María del Carmen*” de Manolo Escobar. Todas ellas son resonancias del arquetipo inicial que exalta a la mujer desde la relación formal hasta la culminación como madres. Las “mujeres”, en esta categoría de “madre”, dejan de ser personas para convertirse en intangibles morales. En dicho plano, la religión tiene un papel central, de tal modo que permite la transición desde posiciones híbridas negativas tal y como se ha considerado anteriormente.

En la medida que expresa un plano moral superior y trascendente, acoge formas propias de canción española: el pasodoble. En esa apología de lo hispánico se incluye la apología del hombre. Es una secuencia en la que se exalta a la mujer, que además está rendida al hombre. Gran parte de los pasodobles toreros (“*El relicario*”) incluyen la apología del hombre español como complemento y extensión de la mujer española. La mujer española es más mujer española en la medida que tenga un complemento torero. En términos de análisis paradigmático, la apología del hombre y de la patria es una derivación asociada al género musical, que complementa a la matriz relacional básica, reforzando los significados y el sentido del mensaje (religioso y patrio) sin producir contradicción. En ese sentido, el pasodoble tiende a ser un estilo acotado al campo A, al que refuerza emocionalmente aportando con sus ritmos musicales (una valencia y actividad elevada si es comparada con la copla) y su bailabilidad (interacciones lúdicas incompatibles con la copla) un refuerzo de felicidad y positividad acorde con su posición en la estructura axiológica (punto más elevado del orden moral).

En la medida que todas las canciones son fragmentos de un relato, partes de un discurso que refieren a un universo simbólico, las formas musicales también enmarcan modelos que se integran entre sellos. Es el caso de la copla y pasodoble. Como hemos analizado, la relación es la unidad básica. La soledad o la independencia una herejía y define un tabú (“*Amapola como puedes tu vivir tan sola*”). En todos los géneros se exalta el “amor” como expresión de la pareja. Si la copla refiere tanto a la falta de compromiso del hombre (la mujer traicionada) o de la mujer que abandona (el hombre traicionado). A partir de dicho núcleo dramático que es la copla, en el pasodoble, la carga negativa del hombre (traidor y mentiroso) o de la mujer (infidel) se compensa con narrativas que ponen en valor su “hombría” y lo “femenino”.

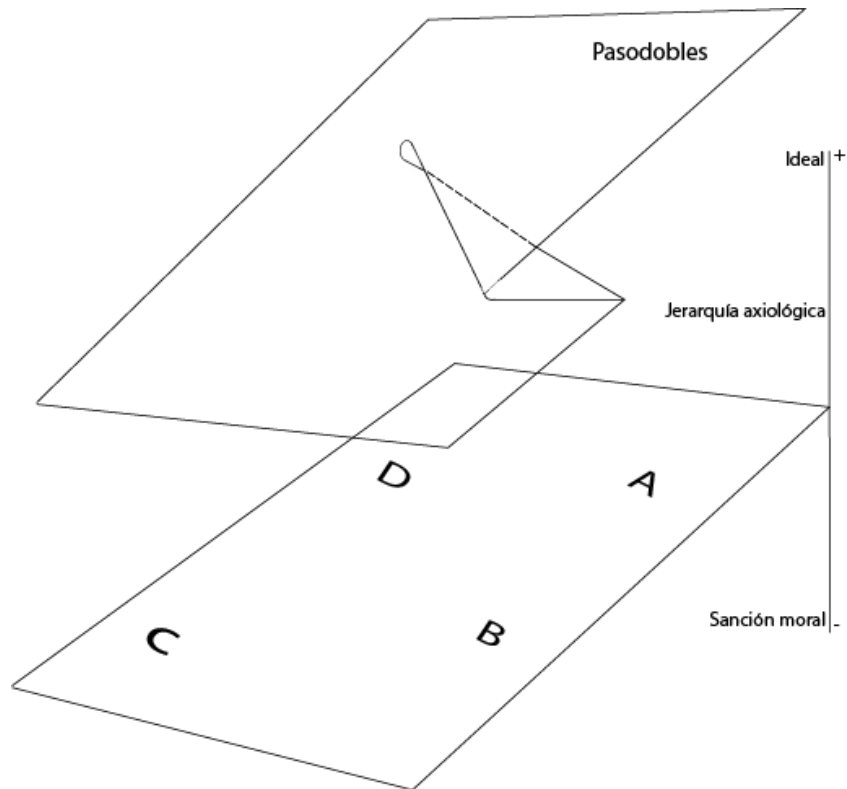
El pasodoble compensa la versión negativa de lo masculino y femenino que ofrece la copla. Es un elogio al “hombre” (“*Francisco Alegre*”, “*Capote de grana y oro*”), a la “mujer” (“*La morena de mi copla*”) y la patria (“*España cañt*”, “*Islas Canarias*”). El “hombre” es torero y valiente, merece la admiración femenina. La “mujer” y la patria en múltiples ocasiones son equivalentes metafórica y metonímicamente. El tema de elogio del hombre aparece incrustado también en la copla (“*Las coplas de Luis candelas*”) y ejerce el contrapunto cognitivo a la narrativa central de la copla. Su misma estructura musical es polar: la copla es dramática y no se puede bailar. El pasodoble es animado e invita al baile.

En paralelo a los dos núcleos anteriores (copla y pasodoble) aparecen entre las músicas más escuchadas las lúdicas. Son canciones sobre todo bailables, interpretadas por orquestas y que reproducen los estilos de Norteamérica. Suenan varias orquestas e interpretaciones, como es Xavier Cugat, y grupos “espejo” (Hermanas Russel a semejanza de las Hermanas Sister). En estas canciones más informales y alegres aparecen letras que entonces se podían interpretar como parodias en el contexto de posguerra. Es el caso de “*Yo no me quiero casar*” (1946) interpretada por la Orquesta Albalat y las Hermanas Russel. En esta canción la motivación para no casarse es la pereza y el egoísmo: “el trabajo tan enorme que es un marido cuidar” “yo vivo muy bien así, no tengo que cocinar” “lo que me haya de gustar guiso para mí”. Veinticuatro años más tarde Marisol en “*No me quiero casar*”²¹ (1970) afirma que “todo el mundo me dice que me

²¹ Compositor Juan Carlos Calderón

debo casar, pero yo no quiero perder mi libertad”. Sus razones son personales y nada tienen que ver con el cuidado del hombre.

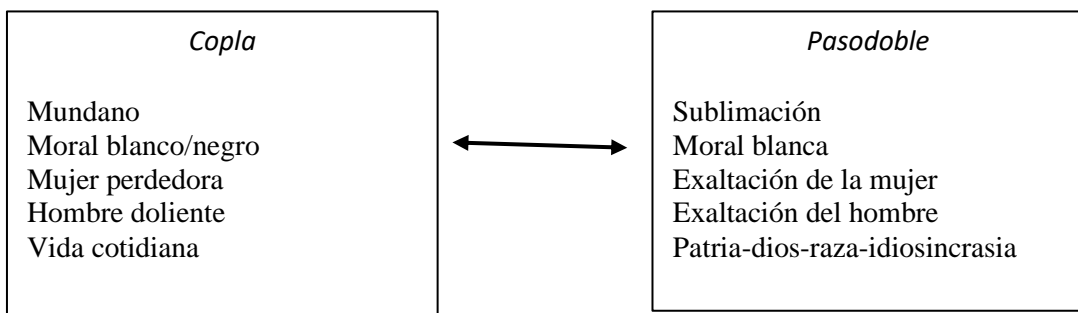
Figura 15. *Ámbito axiológico del pasodoble*



Fuente: elaboración propia

El modelo A (paraíso) en clave autóctona establece la polaridad de estilos entre la copla y el pasodoble. Algo que se aprecia especialmente considerando las canciones molde.

Gráfico 3. *Copla y Pasodoble*



Modelo B: La falsa moneda

Gitana, que tú serás como la falsa moneda
Que de mano en mano va y ninguno se la queda
Que de mano en mano va y ninguno se la queda

Cruzados los brazos pa' no matarla
Cerrados los ojos pa' no llorar
Temió ser débil y perdonarla
Y abrió las puertas de par en par

Vete, mujer mala, vete de mí vera
Rueda lo mismito que una maldición
Que un día me permita que quien tu más quieras
Pague tus quereres, tus quereres pague
Con mala traición

Gitana, que tú serás como la falsa moneda
Que de mano en mano va y ninguno se la queda
Que de mano en mano va y ninguno se

Besó los negros zarcillos finos
Que allí dejara cuando se fue
Y aquellas trenzas de pelo endrino
Que en otro tiempo cortó pa' él

Cuando se marchaba, no intentó ni verla
Ni lanzó un quejio, ni le dijo adiós
Entornó la puerta y pa' no llamarla
Se clavó las uñas
Se clavó las uñas, en el corazón

Gitana, que tú serás como la falsa moneda
Que de mano en mano va y ninguno se la queda
Que de mano en mano va y ninguno se la queda

Fuente: Compositor Juan Mostazo

En el modelo B (caída y expulsión del paraíso), una mujer que ha podido o tenido la opción de establecer una relación formal con un hombre elige decidir libremente sobre su vida. Como hemos considerado, por lo general, utiliza narrativas que muestran el dolor que causa el que la mujer desprecie las propuesta formales o la situación de matrimonio. “*La falsa moneda*” expresa el dolor de un hombre cuya pareja le abandona a pesar de que la quiere. En esa línea (incluido el arrepentimiento ejemplar) operan funcionalmente “*No me quieras tanto*” y otras. El marco estándar define un hombre que sufre por una mujer,

que ignora su sufrimiento. En la práctica, mostrando objetivamente una dependencia emocional que expresa una autoestima mínima.

Otra canción molde es “Ay, *Maricruz*”, que abandonó los brazos de su pareja, un hombre que la quería “bien”, para mantener relaciones con otros y su “cuerpo hechicero hizo a los hombre pecar”. Como ya consideramos, es una constante de la copla el que la mujer, en su rebeldía emocional, no solamente haga daño a quien la ama formalmente. Además, es fuente de pecado para los demás hombres. Estas canciones aportan elementos discursivos de continuidad con el modelo C, y en conjunto narran una historia completa.

10.2.1.3. *El infierno (Modelo C)*

Entre las canciones molde que expresan y divulgan la moral católica en la España autárquica destacan por su abundancia las que refieren al daño que las mujeres se hacen así mismas. Son canciones que describen un infierno emocional y social para la mujeres que se encuentran fuera de la norma. Su abundancia es indicadora de la importancia que el adoctrinamiento sentimental daba a lo punitivo, a los ejemplos del dolor como algo ejemplar. La mujer prostituida y sin valor social (añadido a la carencia general de la mujer de empoderamiento legal) es de los más característicos en el esquema moral de la canción española. Muestra el dolor y la pena que causa en la mujer ya sea el dejarse llevar por el deseo de riquezas o dejarse llevar por la pasión. Así, en la “canción molde” “*Yo soy esa*”, narra la historia de una mujer que pudiendo haber formado parte del modelo A, debido a los “arenales de su voluntad”, termina ejerciendo como prostituta.

“Yo soy esa”

Yo era luz del alba, espuma del río
Candelita de oro puesta en un altar
Yo era muchas cosas que ya se han perdido
En los arenales de mi voluntad
Y ahora soy lo mismo que un perro sin amo
Que ventea el sitio donde va a morir
Si alguien me pregunta que cómo me llamo
Me encojo de hombros y contesto así

Fuente: Compositores El trío Quintero León y Quiroga

En estas canciones molde el esquema argumental plantea una “historia” contada con moraleja. En las canciones de tipo C (infierno) la “mujer” no puede encontrar placer en el sexo y mucho menos aun en el “infierno” al que moralmente se le confina.

Por eso destaca la censura de la “canción molde” “*Ojos verdes*” al revelar que significados entraban en contradicción con el programa formativo del régimen. En ella la polaridad está invertida respecto al modelo de valencias (positivas y negativas) que se aspiraba a transmitir a la sociedad española. Estuvo censurada durante mucho tiempo por el franquismo al mostrar y decir precisamente lo que no debería ser: una mujer que disfruta y es feliz fuera de una relación formal. La prostituta que disfruta del sexo es un ejemplo que destaca por ir en signo contrario (y con ello revolucionario) al patrón estándar que fija la canción para este cuadrante. Como canción atípica para el periodo franquista y los esquemas morales que difundía, en “*Ojos verdes*” la mujer (u hombre en otras versiones) es una prostituta que siente una fuerte atracción por un hombre y es feliz en esa relación pasional. Nada que ver con la imagen del infierno que sufren las mujeres que viven fuera de la norma (por voluntad propia y consecuencia de sus pasiones por el dinero o los hombres). Como se ha dicho, es una canción atípica (por feliz) y muy popular, cuya composición pertenece a otros marcos culturales. “*Ojos verdes*” se estrenó en 1937, en el teatro Infanta Isabel de Madrid, durante el segundo acto de la obra *María Magdalena* del trío Valverde, León y Quiroga, interpretada por Rafael Nieto y fue grabada en 1937 por Concha Piquer y dos años después por Consuelo Heredia.

Modelo C: *Ojos verdes*

'Apoyá' en el quicio de la mancebía mirabas abrirse la noche de mayo.
 Pasaban los hombres y tú sonreías, hasta que a tu puerta paré mi caballo.
 "Serrana, ¿me das candela?" y te doy este clavel
 "Ven a tomarla a mis labios, que yo fuego te daré"
 Bajé del caballo, de cerca te vi, y fueron dos verdes luceros de mayo
 Tus ojos 'pa' mí.
 Ojos verdes, verdes como la albahaca,
 Verdes como el trigo verde, y el verde, verde limón.
 Ojos verdes, verdes, con brillo de faca,
 Que se han 'clavaíto' en mi corazón.
 'Pa' mí ya no hay soles, luceros ni luna.
 No hay más que unos ojos que mi 'vía' son.
 Ojos verdes, verdes como la albahaca.
 Verdes como el trigo verde, y el verde, verde limón.
 Vimos desde el cuarto anunciar el día,
 Y sonar al alba la torre la vela.
 Dejastes mis brazos cuando amanecía, y en mi boca un gusto de menta y canela.
 "Serrana, para un 'vestío' yo te quiero regalar"
 Me dijistes: "Estás 'cumplío', no me tienes que dar 'ná' "
 Subí en mi caballo, y un beso te dí y nunca otra noche, más bella de mayo,
 He vuelto a vivir.

Fuente: Compositores Manuel López-Quiroga Miquel y Salvador Valverde

Durante el franquismo la censura llevo prohibir su radiodifusión, por lo que la letra de la canción tuvo que ser alterada de forma que la frase «apoyá en el quicio de la mancebía» se cambió por «apoyá en el quicio de tu casa un día». Ha sido interpretada entre otros, por Miguel de Molina, Concha Piquer, Blanquita Suárez, Estrellita Castro, Pedro Iturralde, Imperio de Triana, Manolo Escobar, Carmen Flores, Martirio, Carlos Cano, Remedios Amaya, Pasión Vega, Isabel Pantoja, Sara Montiel, Rocío Jurado, Montserrat Caballé, Pedro Guerra, Diana Navarro, Antonio Carmona, Buika, Laura Gallego, Nuria Fergó, Miguel Poveda y Ángel Ruiz.

La canción muestra una situación que contradice la moral que intenta prescribir una valencia negativa para dichas situaciones. La actuación de la censura evidencia cual es el modelo que se deseaba difundir: historias en las que la mujer sufría. En términos analíticos, el patrón relacional que se deseaba promocionar queda más en evidencia por la actuación de la censura sobre aquellas narrativas que lo contradecían. En esencia, que la mujer abandonada a sus pasiones, o que sucumbe a ellas, es siempre infeliz. Así, “*La zarzamora*”, “*La Parrala*”, “*María de la Hoz*” y otras canciones muestran como la mujer que se enamora de un hombre, sin una relación formal, siempre sufre y recibe una sanción moral y un castigo.

En este cuadrante C del infierno, al igual que en el D (purgatorio), se da un peso especial al control social que ejercen “las vecinas”, “las malas lenguas” o los “cotilleos”. En la medida que propone los castigos y tormentos en la tierra a que es sometida la mujer “fuera de control” moral, la presión social es evidente. Un ejemplo del daño que puede causar y de la necesidad de no provocar a la opinión pública, de los muy abundantes, es “*La dolores*”.

“La Dolores”

Por ser amiga de diversiones
Por ser alegre en su juventud
En coplas se vio la Dolores
La flor de Calatayud

Y una coplilla recorrió España
Pregón de infamia de una mujer
Y el buen nombre de aquella maña
Yo tengo que defender

Si vas a Calatayud

Si vas a Calatayud
Pregunta por la Dolores
Que una copla la mató
De vergüenza y sinsabores
Di que te lo digo yo
El hijo de la Dolores

Dice la gente de mala lengua
Que por su calle la ven pasar
No saben su padre quien era
Dolores la del cantar

Yo la quería con amor bueno
Mas la calumnia la difamó
Y no supo limpiar el cieno
Que la maldad le arrojó

Fuente: Compositor Tomás Bretón

En esta jota, además, cabe destacar la presencia de la autorreferencia a la canción popular: “*Que una copla la mato, de vergüenza y sinsabores*”. La canción española era, y así lo difundía, un arma poderosa para orientar sobre las conductas correctas de la “mujer”. En este caso, recurriendo a la imagen materna para reforzar el dramatismo: una “mujer” puede ser “decente” (madre) pero si se comporta de forma poco discreta puede recibir la sanción social independientemente de la realidad de sus actos. Es algo que forma parte de la intencionalidad de promocionar una moral, donde importan tanto las formas como los contenidos de una relación.

10.2.1.4. *El purgatorio (Modelo D)*

Durante el periodo franquista, si bien se proponía el adoctrinamiento sentimental mediante la canción popular, también existía las consecuencias del ejercicio práctico de una doble moral. La legalidad vigente en aquel entonces, al igual que la estructuración de la vida cotidiana entorno a las carestías económicas y vitales, daba forma y continuidad a categorías sociales ya existentes. La figura de la “amante”, “la querida”, la “mantenida” no correspondían a situaciones de prostitución y si a expresiones diversas de la doble moral de la época. En el mapa discursivo, la situación de la mujer que mantiene una relación especial con uno o varios hombres, sin ser prostituta, tiene una consideración específica. En ocasiones, define un estado de transición hacia la prostitución, si bien con elementos que establecen diferencias. Consideremos, en primer lugar, como aparecen categorías que están ausentes en las canciones molde del modelo “infierno”.

Así, la posición estructural de “madre” es utilizada en estas canciones molde para crear dramatismo al combinar posiciones moralmente híbridas dentro de los patrones del franquismo. Así, la canción “*Y sin embargo te quiero*”, una “canción molde” compuesta en 1952 por Quintero, León y Quiroga para Juana Reina, y que ha ido versionada reiteradamente, por ejemplo por Tona Olmedo, Rocío Jurado, Toña la Negra, Joaquín Sabina, Ana Belén, Miguel Poveda, Marta Sánchez, Conchita Piquer, Olga Román o Clara Montes. En esta canción, una “mujer-amante” es abandonada con un hijo, por culpa del padre que la abandona y traiciona. Hibrida la posición moral de relación sentimental no formalizada con la figura de madre. Esa combinación de mujer enamorada, con hijo eleva el tono dramático del abandono. Mientras que en el modelo B (la caída) es la “mujer” la culpable de la crisis, en el modelo D (purgatorio) acostumbra a ser el “hombre”, ya sea por abandonar a la mujer, ya sea por no poder formalizar una relación. En el periodo franquista, los hijos tenían diferentes categorías legales según el estado civil de la madre. Así, el Derecho de filiación anterior a 1981, se denominaban “ilegítimos naturales” a los hijos procreados por padres que pudieron haber contraído matrimonio e “ilegítimos no naturales” a aquellos cuyos padres no podrían contraer matrimonio el uno con el otro. Esto recuerda que las situaciones de convivencia se encontraban con frecuencia en disonancia con el estado civil. Un hijo fuera del matrimonio no solamente implicaba una situación social y una sanción moral, sino también una discriminación legal.

Modelo D: Y sin embargo te quiero

Me lo dijeron mil veces,
más yo nunca quise poner atención.
Cuando vinieron los llantos
ya estabas muy dentro de mi corazón.
Te esperaba hasta muy tarde,
ningún reproche te hacía;
lo más que te preguntaba
era que si me querías.
Y bajo tus besos en la madrugada,
sin que tú notaras la cruz de mi angustia
solía cantar:

Estribillo

Te quiero más que a mis ojos,
te quiero más que a mi vía,
más que al aire que respiro
y más que a la mare mía.
Que se me paren los pulsos

si te dejo de querer,
que las campanas me doblen
si te faltó alguna vez.
Eres mi vía y mi muerte,
te lo juro, compañero,
no debía de quererte,
no debía de quererte
y sin embargo te quiero.

II

Vives con unas y otras
y na se te importa de mi soledá;
sabes que tienes un hijo
y ni el apellido le vienes a da.
Llorando junto a la cuna
me dan las claras del día;
¡mi niño no tiene pare...
qué pena de suerte mía!
Anda, rey de España, vamos a dormí...
Y, sin darme cuenta, en vez de la nana
yo le canto así:

Fuente: Compositor Manuel López-Quiroga Miquel

Este espacio (purgatorio) es temáticamente incómodo para la moral franquista, si bien estructuralmente refuerza la estructura de valencia positiva “esposa-madre” del modelo A (paraíso) y establece un contrapunto al modelo B (la caída) al girar las valencias asociadas a las categorías de “hombre” y “mujer”. El drama de la mujer apasionada que, una vez abandonada, combina la figura de amante y la de madre. En la balanza moral, no es una prostituta, sino una mujer abandonada. Como ilustra en una versión menos dramática, “*Romance de la otra*” muestra el sufrimiento de la mujer que es la “querida” y no está casada. Ese conflicto permite la tensión dramática que le da su capacidad de persuasión moral. Los dos cuadrantes considerados (modelo A-paraíso y D-purgatorio) se caracterizan por practicar un sexismo benevolente, en donde la mujer es valorada por el hombre, en unos casos con compasión por sus circunstancias (D) y en otros mediante la exaltación (veneración y adoración) del modelo A. La contigüidad de los espacios A y D se evidencia en Francisco Alegre, un pasodoble torero con una gran variedad de versiones en su letra pero que en su versión original describe una situación propia de la época.

Francisco Alegre

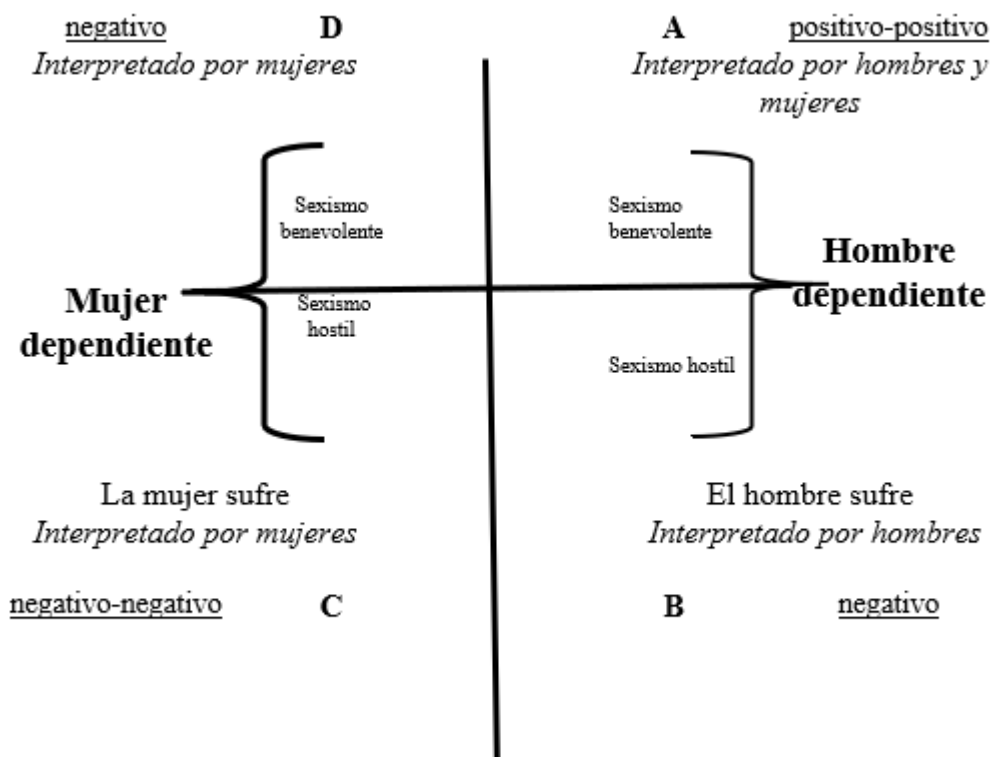
“En mi ventaba tengo un letrero pá que lo venga a mirar,
En el que dice cuanto te quiero pero que pena me da
por culpa de otro querer no nos podemos casar”

Una estrofa que no fue interpretada cuando es cantada en la película²² “La lola se va a los puertos” (1947) dirigida por Juan de Orduña, pero que era difundida libremente en las radios. Ese cruce de caminos entre la apología del “hombre” y la especial situación de la “mujer” es una evidencia del status especial de la mujer en la narrativa D (purgatorio).

En ese sentido, cabe destacar que las categorías de etiquetado de la “mujer” en la canción española están esencialmente referenciadas a la relación con el “hombre”. Ser madre, esposa, prostituta o amante no son tipos o roles abstractos. Son roles definidos por la relación sentimental que establece. En ese sentido, la posición simbólica que ocupa estructuralmente la “mujer” permite su deshumanización mediante una exigencia de perfección, asociándole referentes religiosos como son la virgen, los astros, las flores, la patria, etc. Una perfección que solo se alcanza atendiendo a las relaciones formales que establecía la moral del régimen. Una cuestión muy significativa es la referida a la interdependencia entre hombre y mujer. Una dependencia que se expresa incluso vocalmente, con interpretaciones efectuadas por hombres o por mujeres. Los espacios topológicos que enmarcan los modelos A-paraíso, B-la caída, C-infierno y D-purgatorio estructuran, asimismo, los esquemas de dependencia.

²² Un trabajo de compilación muy interesante sobre la copla en el cine se puede consultar en el siguiente enlace:https://www.youtube.com/watch?v=E4esbl82Lck&ab_channel=SuspirosdeEspa%C3%B1aSuspirosdeEspa%C3%B1a Consultado el 15 de febrero de 2021

Gráfico 4. La dependencia sentimental y el género en la copla



Fuente: elaboración propia

Así, las narrativas de los modelos A-paraíso y B- la caída, tienden a mostrar la dependencia emocional del hombre respecto a la mujer, mientras que los esquemas narrativos de los modelos C-infierno y D-purgatorio destacan la dependencia emocional de la mujer. De un modo latente, todos los modelos relacionales se apoyan sobre la presunción de que la única forma de equilibrio era acomodar la dependencia de la mujer al hombre. Una dependencia que reproducía la ya existente tanto legal como económicamente. Canciones como “*Romance de la otra*” destaca precisamente la dependencia legal de la mujer que no lleva anillo.

Las canciones del Modelo A-paraíso y Modelo B-la caída, tienden a estar interpretadas (o escritas) para hombres. Así, en el modelo A-paraíso, con interpretaciones de hombres y mujeres, pero más frecuentemente por hombres, son una apología de la figura de la “mujer”. En este modelo, el “hombre” está rendido a la representación deshumanizada de la “mujer”. Una exaltación que es, realmente una exigencia de comportamiento. En el Modelo B-la caída, es también el hombre el que muestra dependencia emocional de la mujer y se lamenta de que le ignore. Así, “*Ay, Maricruz*”

muestra al hombre que quiere a una mujer, pero que ella le deja por otros hombres. Es un sexismo hostil en el que el hombre reprocha a la mujer sus malas decisiones. En ese sentido opera la lógica narrativa de la “*La falsa moneda*”.

Los modelos C-infierno y D-purgatorio acostumbran a ser interpretados por mujeres. Hablan de las consecuencias perniciosas que sufre una mujer si se desvía de la moral, y esa amenaza adopta una voz femenina. De este modo, la voz de la mujer opera en canciones que buscan la prescripción moral, dar el consejo de “amiga” a otras mujeres, o lamentar las funestas consecuencias de la pasión. Se establece una apelación entre iguales que refuerza el mensaje, dado que ya no son los hombres los que advierten del castigo, sino las mujeres (voces compañeras) quien aconsejan. Por eso, estas canciones tienden a reflejar el dolor que les causa la dependencia del hombre que experimenta la mujer.

La intencionalidad de los marcos que se construyen como matrices argumentales se evidencia en las mismas voces del que habla. No es trivial la voz masculina o femenina y su relación con el tipo de mensaje que transmite dentro de ese orden moral que define la canción española durante el periodo franquista.

Se observa, en ese sentido, su funcionalidad como voces de transición en las fronteras con el cuadrante “idealizador” (A-paraíso). En la bifurcación catastrófica entre A-paraíso y B-la caída, se ubican varias “canciones molde” que interpretadas por mujeres. Así, en el espacio entre las narrativas de los modelos A-paraíso y B-la caída se ubican “canciones molde” como “*No me quieras tanto*”, que actúan como frontera de la ocasión perdida por la mujer para habitar en el espacio seguro del Modelo A-paraíso. Aunque menos famosas, son múltiples las canciones que abundan en la idea de no despreciar al hombre que ofrece una relación formal: no atender a la edad, o los defectos, etc. Estas “canciones molde” que no funcionan como lamentos y sí como “llaves” de paso hacia un cuadrante u otro están interpretadas habitualmente por mujeres. En ese sentido, “*No me quieras tanto*” compuesta por Rafael de León muestra las consecuencias de la mala elección (paso al cuadrante B-la caída). En el cuadrante B hay arrepentimiento de la mujer tras causar dolor al hombre (una persona dependiente que le daba todo). Es interesante que en esta narrativa existen varias canciones (que no son molde) que proponen el consejo de casarse sin atender a ningún reparo.

“No me quieras tanto”

Yo tenía veinte años
Y él me doblaba la edad.
En mis sienas había noche
Y en las tuyas madrugada.
Antes que yo lo pensara
Mi gusto estaba cumplido;
Nada me faltaba con él,
Me quería con locura,
Con todos sus cinco sentidos.
Yo me dejaba querer.
Amor me pedía, como un pordiosero,
Y yo le clavaba,
Sin ver que sufría,
Cuchillos de acero.
No me quieras tanto,
Ni llores por mí;
No vale la pena
Que por mi cariño
Te pongas así.
Yo no se quererte lo mismo que tú,
Ni pasar la vida pendiente y esclava
De esa esclavitud.
No te pongas triste,
Sécate ese llanto
Hay que estar alegre.
Mírame y aprende.
No me quieras tanto.
Con los años y la vida
Ha cambiado mi querer,
Y ahora busco de sus labios
Lo que entonces desprecié.
Cegadita de cariño
Yo le ruego que me ampare,
Que me tenga caridad;
Se lo pido de rodillas, por la Gloria de su madre
Y no me sirve de nada.
Como una mendiga estoy a su puerta
Y con mis palabras mi pena castiga
Dejándome muerta.
No me quieras tanto,
Ni llores por mí;
No vale la pena
Que por mi cariño
Te pongas así.
Yo no sé quererte lo mismo que tú,
Ni pasar la vida pendiente y esclava

De esa esclavitud.
No te pongas triste,
Sécate ese llanto
Hay que estar alegre.
Mírame y aprende.
No me quieras tanto.
De todo lo del mundo sería capaz
Con tal que el cariño que tú me tuviste
Volviera a empezar.
Por lo que más quieras,
Sécame esta llanto.
Maldigo la hora que yo a ti te dije:
¡No me quieras tanto!
Fuente: Compositor Rafael Hernández Marín

En una visión de conjunto, un rasgo típico de la canción española es la culpabilización de la “mujer”, que es la responsable de sus malas o buenas decisiones, dando por hecho que el “hombre”, por ser “hombre”, intentara engañarlas y aprovecharse de ellas. Es en ese enfoque donde se concentran la mayoría de las canciones, planteando en forma resumida: mujer, no seas estúpida y te dejes engañar por el hombre, ya sea por el corazón o por promesas. Cuídate de tu interés o sufrirás las consecuencias.

Lo que se encuentra elíptico en el discurso es que todas esas advertencias refirieran a la ideología y el régimen legal que intentaba un adoctrinamiento sentimental. Aparecen de forma testimonial canciones que muestran el odio o los deseos de venganza contra el hombre que engaña, como “*Con un pañuelito blanco*”, que adquieren una funcionalidad de mostrar de forma indirecta el daño que ha causado en la mujer el haber sido engañada. En ese sentido, el mensaje emocional es el mismo, si bien adquiriendo variantes discursivas que lo muestran desde diferentes ángulos que lo ilustran. El odio, cuando aparece, es para remachar la sentimentalidad y las limitaciones en las relaciones (matrimonio heterosexual ante dios) que promulgaba la ideología del régimen franquista.

Existe originalmente (especialmente durante la etapa autárquica) una clara especialización vocal atendiendo a la finalidad de los mensajes morales que trasmitían las canciones. La copla que interpretan las mujeres para otras mujeres contiene una carga moral elevada, con recomendaciones, consejos o advertencias orientadas a la educación mediante el ejemplo. La canción advierte y aconseja, apoyándose en un relato “externo”, que describe una situación, ya sea en forma de testimonio mediante el que la mujer “con problemas” cuenta su mala experiencia (“*Romance de la otra*”, “*Cinco farolas*”, “*Con un pañuelito blanco*”) o se muestran los pensamientos o intenciones de los hombres (“*Vamos*”).

a dejarnos”, “*Nosotros nos conocemos*”). La mujer posee la llave de una decisión que debe ser racional y ajustada a la moral; la mujer pasional (“*Me embrujaste*”) es el desencadenante de la crisis y catástrofe, de dolor infligido a ellas mismas y a los demás.

10.2.1.5. *El marco latinoamericano*

La copla y el pasodoble contienen en su ADN narrativo la estructura moral propia del régimen católico de la dictadura. Cada canción es un microrrelato o un fragmento de él que describe un modelo de relación entre el “hombre” y la “mujer”. La censura no dejaba resquicios para otras narrativas alternativas que propusiesen modelos alternativos (homosexuales o altamente sexualizados, por ejemplo), pero acogía favorablemente aquellas otras que permitían complementar y reforzar las ya existentes. En ese tipo de canción moralmente neutra, pero sentimentalmente muy cargada de dependencias es donde encuentra punto de entrada al mercado musical otros estilos, en esta etapa fundamentalmente latinoamericanos; son sobre todo narraciones sobre la pérdida (abandono de la mujer o separación de la pareja) que tienden a concentrarse en el modelo B-la caída complementando y reforzando los campos discursivos del modelo moral. Son estilos como los boleros, tangos o rancheras que muestran las relaciones sentimentales sin una carga moral que les dé forma, pero cuyos contenidos coordinan por los modelos de la copla o el pasodoble. La ausencia de una finalidad de educación moral es la que permite que determinados comportamientos se reflejen en las letras de las canciones. Así, la articulación entre los dos modelos autóctonos (A-paraíso y D-purgatorio) aparece descrita como algo natural y justificable desde una óptica masculina en los años cuarenta. El bolero “*Corazón loco*” expresa una situación de relación de pareja que Antonio Machín popularizaría nuevamente en 1969. En esa canción, sin ninguna referencia moral al bien o el mal, se establece la equivalencia entre la esposa formal (Modelo A-paraíso) y la pasión del corazón (Modelo D-purgatorio).

Corazón loco

No te puedo comprender
Corazón loco
No te puedo comprender
Ni ellas tampoco
Yo no me puedo explicar
Como las puedes amar tan tranquilamente
Yo no puedo comprender
Como se pueden querer dos mujeres a la vez
Y no estar loco
Merezco una explicación porque es imposible seguir con las dos

Aquí va mi explicación
A mí me llaman sin razón corazón loco
Una es el amor sagrado
Compañera de mi vida y esposa y madre a la vez
Y la otra es el amor vivido
Complemento de mi alma al que no renunciaré
Y ahora ya puede saber
Como se pueden querer dos mujeres a la vez
Y no estar loco
Aquí va mi explicación
A mí me llaman sin razón corazón loco
Una es el amor sagrado
Compañera de mi vida
Esposa y madre a la vez
Y la otra es el amor vivido
Complemento de mi alma al que no renunciaré
Y ahora ya puede saber
Como se pueden querer dos mujeres a la vez
Y no estar loco, y no estar loco, y no estar loco, y no estar loco

Fuente: Compositor Richard Dannenberg

Una canción que enuncia, sin complejos, la doble moral masculina en el establecimiento de relaciones sentimentales con la mujer, y su consecuente categorización (formal-esposa, pasión-amante). Lo que la canción expresa como razonable desde la óptica masculina, en clave latinoamericana (bolero) es la situación que en el caso de la “mujer” (desde su experiencia narrada en las letras de las canciones de la copla) vive y experimenta como drama personal. En ese sentido, es una canción molde que muestra una realidad sentimental con dos tipos de amor según la versión del “hombre” y que en cualquier caso, sirve de ejemplo sobre las intenciones masculinas.

En el periodo autárquico, con continuidad en el tiempo, son varios los géneros musicales procedentes de América Latina que superan la censura. Boleros, tangos o rancheras suenan en las radios y las películas, la mayoría de ellas sin encontronazos con la censura. Este hecho, por sí solo, evidencia que los patrones relacionales que transmitían no entraban en colisión con la agenda y marcos promovidos desde la ideología franquista.

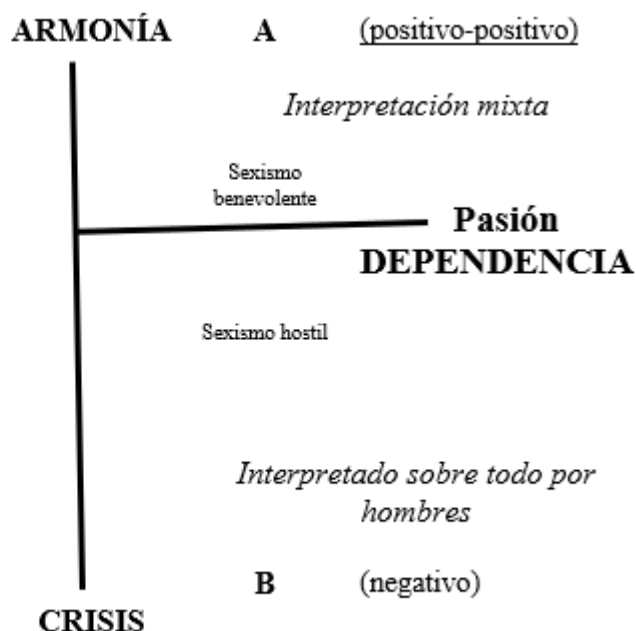
Los marcos de la canción latinoamericana no apelan a categorías que contienen planteamientos ideológicos o un orden moral que sancione el comportamiento. Sus marcos se concentran en el espacio emocional y las relaciones sentimentales en función a la libertad que tiene cada uno de los componentes de la pareja.

En ese sentido, los parámetros de enmarcamiento vienen definidos por el estado de la relación sentimental, en armonía o en crisis, y del reconocimiento del nivel de autoestima en los sujetos. Así, la expresión de una autoestima baja aparece mediante los planteamientos de dependencia de la pareja, mientras que una autoestima elevada acepta la capacidad de decisión del otro u otra para abandonar la relación.

La crisis sentimental puede adquirir diversas expresiones, ya sea infidelidad (en la versión de canción española se expresa como drama) una queja bastante infrecuente en la canción latinoamericana, o simplemente debido al abandono por parte de la pareja (con frecuencia como expresión de la libertad de la mujer). En todo caso, los marcos de canción latinoamericana son aceptables para la censura española, en la medida en que expresa la queja del hombre por el ejercicio de libertad que ejerce la mujer al decidir quedarse o marcharse.

Es importante remarcar que generalmente no existe sanción moral en dichos comportamientos. No sufre la reputación de la mujer o se muestra una presión social sobre sus ella. La queja, la protesta o el reproche se dirige al daño emocional que experimenta la pareja (casi siempre el hombre) por el abandono. El conflicto concreta su intensidad en un espacio íntimo, y cuando el sexismo hostil se manifiesta no plantea que la mujer se convierta en una “falsa moneda”, sea etiquetada como prostituta o sufra algún estigma social o legal como sucede en la canción autóctona española. Cuando aparecen es como metáforas, por ejemplo “cuida que no naufrague tu vivir” aparece como consecuencia poética del argumento del bolero “*La Barca*”. En estos estilos latinoamericanos cuando aparece el sexismo hostil es para advertir de las consecutivas negativas para la mujer de sus decisiones, pero generalmente limitadas al plano de lo vital personal.

Gráfico 5. Enmarcamiento de la sentimentalidad en las canciones Latinoamericanas aceptables para la educación sentimental



Fuente: Elaboración propia.

El cuadrante A de interacción entre una relación armónica y la dependencia expone, de un modo isomórfico con los campos de la canción autóctona, un ideal positivo de la relación sentimental. Ya sin carga moral, se aprecia aquí una formulación más depurada al expresarse emocionalmente el papel central que en la concepción sentimental presenta la dependencia del otro. Como ejemplos de este enfoque o marco, destaca como “canción molde” el vals “*Alma, corazón y vida*”, compuesto por Adrián Flores Alván en 1949 y con multitud de intérpretes como Libertad Lamarque, Pedro Vargas, Raphael, Django, Leo Marini, Los Panchos y Paloma San Basilio. La canción tiene el siguiente estribillo.

“Alma, corazón y vida”

“Oye esta canción que lleva alma, corazón y vida
 Esas tres cositas nada más te doy
 Porque no tengo fortuna, esas tres cosas te ofrezco
 Alma, corazón y vida y nada más

Alma para conquistarte
 Corazón para quererte
 Y vida para vivirla junto a ti
 Alma para conquistarte

Corazón para quererte
Y vida para vivirla junto a ti.”

Fuente: Compositor Adrián Flores Alván

Otro ejemplo que operan en el marco A es el tango “*El día que me quieras*” compuesto por Gardel con letra de Le Pera en 1934. En los dos casos, son apologías de la armonía deseable en la pareja y la necesaria dependencia que es capaz de comprometer la permanencia en el tiempo. En los modelos de amor que estamos considerando desde la psicología (Sternberg, 1988), corresponden con un tipo de amor “consumado”, que incluye pasión, intimidad y compromiso.

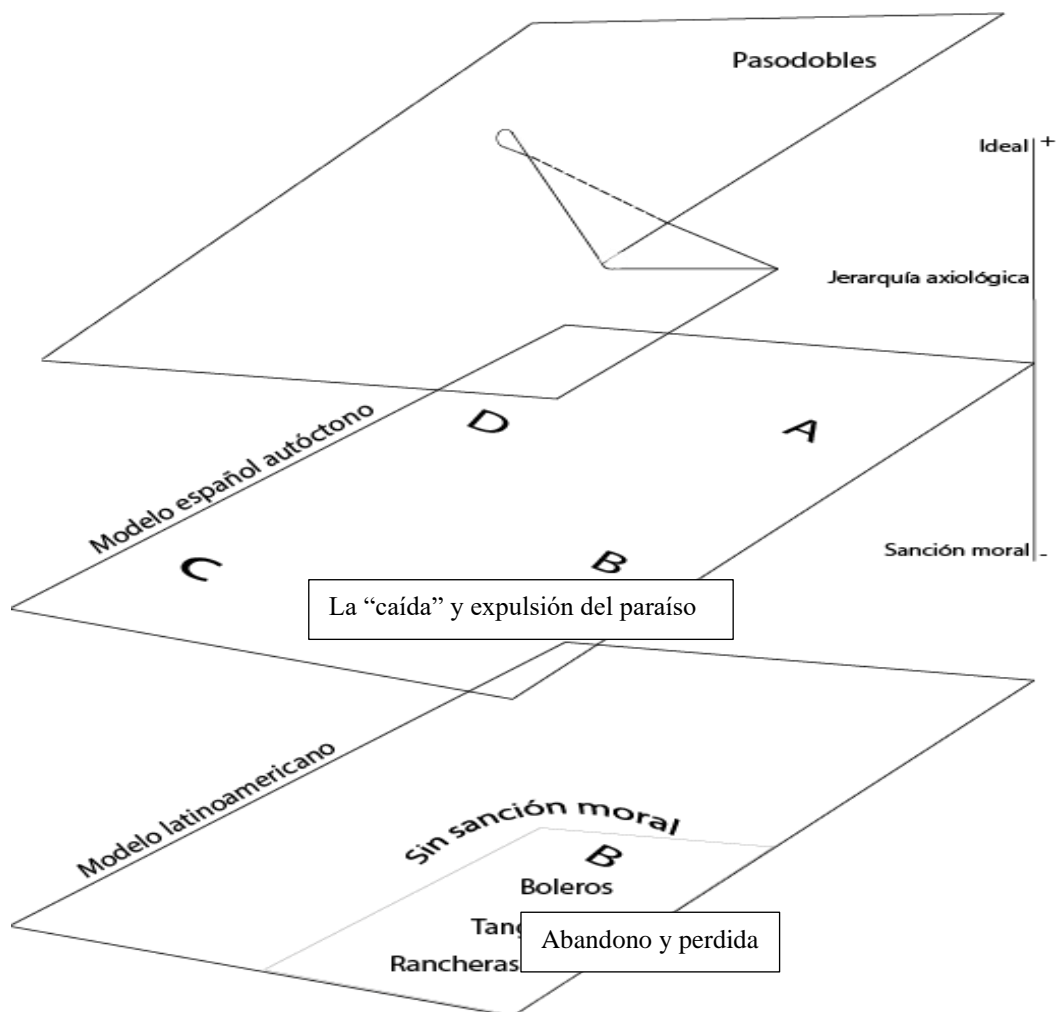
En este modelo en su expresión latinoamericana (especialmente importante al ser el más generalizado tras la autarquía), el ideal es una pareja que logra la armonía en una relación de interdependencia sentimental entre ellos. En su defecto, lo ideal es la armonía que encuentra alguien que depende de otra persona cuando dicha dependencia encuentra satisfacción y acogida positiva. Es un ideal que ajusta cognitivamente a la perfección con el modelo (con carga moral) de la canción española.

El otro cuadrante muy significativo en estos géneros es el cuadrante B. En este modelo, uno de los miembros de la pareja sufre, pena y se queja al haber sido abandonado o estar a la expectativa de ello. Ya sea la inminencia del abandono (“*La barca*”, “*El reloj*”, “*La puerta*”) o el haber sido abandonado, ya sea recientemente o hace mucho tiempo. “*Nostalgia*”, “*Mundo raro*” y muchas otras canciones expresan el dolor del abandonado por su pareja. En esta etapa, están interpretadas esencialmente por hombres, por lo que nuevamente su ajuste discursivo al marco moral franquista es elevado.

Así, en ambos casos aparece el hombre dependiente, en el caso latinoamericano sin referente moral que imponer. En la canción española que sí aspira a establecer un marco moral acorde con el legal, imprime un carácter sancionador al discurso que desarrollan las letras de las canciones al mostrar a la “mujer” poseída por la pasión y que sufre las consecuencias de ello (sociales y personales). Ese planteamiento es casi inexistente en el caso de las canciones de origen latinoamericano (tango, boleros, rancheras, etc.) cuyo contenido sentimental muestra al hombre que es poseído por la pasión y sufre personalmente las consecuencias. En ambos casos la mujer es culpable de dañar emocionalmente al hombre al abandonarlo, si bien en el caso latinoamericano no se propone un castigo moral para ellas.

Los modelos C-infierno y D-purgatorio definen subconjuntos vacíos en los discursos sentimentales de la canción latinoamericana. En primer lugar, dado que al no plantear un modelo moral de referencia no existe la opción del castigo. Precisamente este hecho es muy significativo. Aun cuando el marco de las canciones latinoamericanas no refiera a un adoctrinamiento sentimental como el del régimen franquista, el discurso permanece enmarcado por una referencia superior, definida por la exigencia de heterosexualidad, la aspiración de perdurabilidad y la necesidad de dependencia. Una relación afectiva sin dependencias no tiene posibilidad de existencia en estos marcos cognitivos. En definitiva, en todos estos estilos hablar de pareja sentimental obligaba a definirla desde la dependencia y el sacrificio de la autoestima. El gráfico siguiente muestra cómo se integran los marcos de referencia en ambos casos. El primero como discurso moral y el segundo como discurso sentimental, encuentran una compatibilidad elevada.

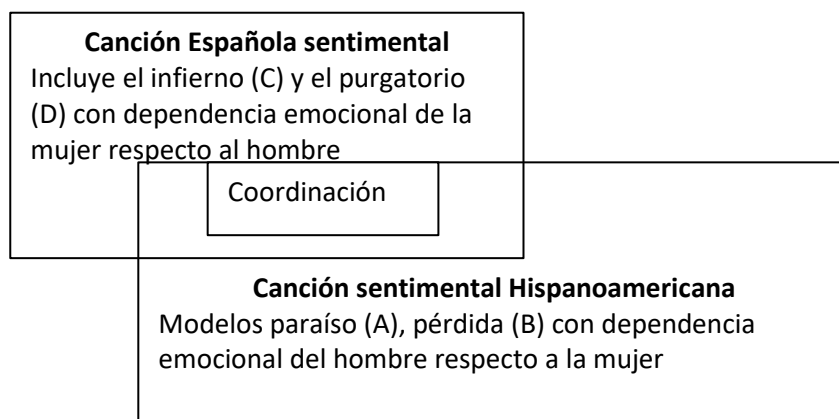
Figura 16. Integración de la canción popular latinoamericana en el paradigma moral de la canción autóctona (1940 – 1959)



Fuente: elaboración propia

Hay que destacar que ambos esquemas cognitivos, los dos marcos, son complementarios y no entran en contradicción entre ellos. De hecho, el hombre que sufre por la mujer es un enfoque también presente en la canción española si bien más escaso en las “canciones molde” (o patrón oro). Por el contrario, son muy frecuentes en las “camiones molde” latinoamericanas. Boleros como “*La Barca*”, “*Reloj*”, “*La puerta*”; rancheras “*Media vuelta*”, “*Pa todo el año*”, “*Mundo raro*”, “*El último trago*”, “*La del estribo*”, “*Volver, volver*”, “*Me canse de rogarle*”, “*Tú recuerdo y yo*”, “*La noche de mi mal*”, “*La noche y tu*” o tangos como “*Nostalgia*”, “*El día que me quieras*”, “*Volver*”, “*Cuesta abajo*”, “*Caminito*” todas ellas son representativas del marco B, en este caso enfocadas sobre la pérdida del ser querido, sin necesidad de considerarlo una cuestión de moral pública. Por ello, ambos esquemas cognitivos se complementan perfectamente. Se tiende a mantener el patrón vocal, con voces masculinas interpretando el modelo B.

Gráfico 6. Modelo B



Fuente: Elaboración propia

El modelo B define la estructura de dependencia estándar en la canción sentimental en las décadas posteriores y se conserva en los diferentes estilos de origen italiano, francés y anglosajón, incluyendo los ritmos más modernos. La importancia del modelo fundacional es que constituye la educación sentimental de los españoles y españolas durante casi cuarenta años, manteniendo gracias a la censura una continuidad sin rupturas ni desafíos hasta la llegada de la democracia. Adquiere además una inercia potente que le permite permanecer en el tiempo sin cuestionamiento ni desafíos, posiblemente al no generar disonancias cognitivas evidentes dado que se mueven en planos diferentes. Aun cuando exista disonancia entre el discurso sentimental y el racional, estos conviven sin crisis aparentes. Así, una persona de fuertes convicciones en la igualdad de género puede emocionarse bailando “*Corazón loco*” sin atender a las ideas que trasmite. Es una capacidad que comporten muy pocos fenómenos sociales: la música envuelve y camufla los mensajes que trasmite.

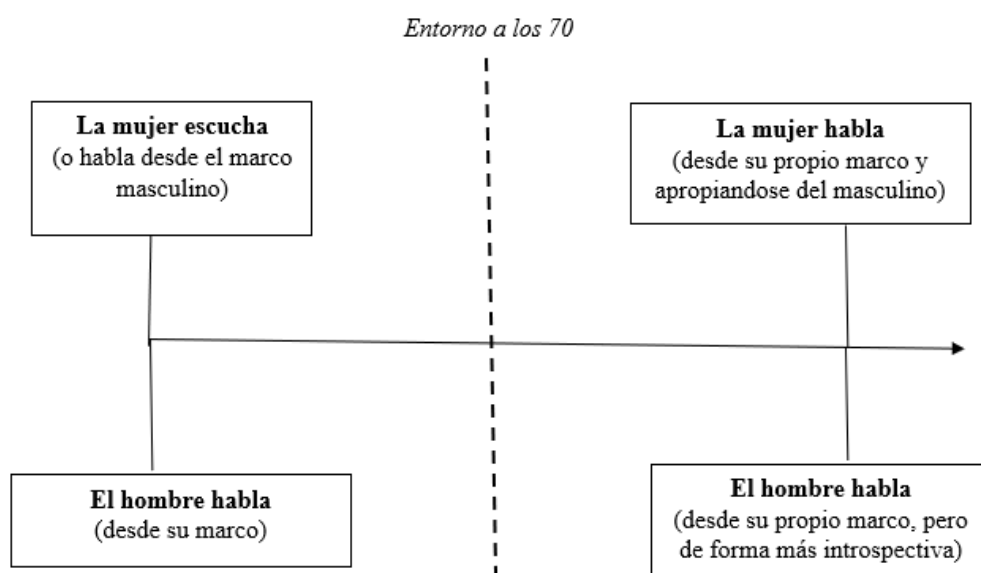
Con posterioridad al periodo autárquico comienza el desarrollismo y al apertura internacional con la llegada de estilos musicales (y canciones) esencialmente anglosajones. Los estilos musicales se hacen más alegres (pop, rock) expresando un cambio y modernización, que durante el resto del periodo franquista afectaría a las músicas, pero no al discurso que desarrollan las letras. Estas desplazarían en los nuevos estilos el peso de la narración al modelo B, especialmente en versión latinoamericana: el abandono y la pérdida (y en mucho menor grado a la “caída moral”).

10.2.2. El desarrollismo y los estilos anglosajones

La apertura al exterior y la incentivación del turismo convive con la censura y la intención reiterada de conservar el patrón moral. Las melodías son modernas, pero las letras pop conservan los estereotipos de mujer, incluso defendiéndolos frente a nuevos patrones de conducta (“*La chica yeyé*”). Sin embargo, en esta etapa difusa que se abre en la década de los sesenta y los setenta, de forma incipiente y con dificultades, comienza a adquirir visibilidad la perspectiva de la mujer sobre las relaciones sentimentales que establecía el orden moral del régimen.

Esa toma de posiciones de la versión femenina de la historia se evidencia, nuevamente, en el espacio vocal. Las mujeres comienzan a interpretar canciones originalmente cantadas por hombres. En dicha actuación se producen dos fenómenos interesantes. Por un lado atenúan el enfoque sexista que acuñaban dichas canciones, pero por otro, asumen las estructuras de dependencia como algo propio. Así, un bolero que lamenta el abandono de la pareja, interpretado por una mujer es esencialmente una generalización asexuada del modelo de dependencia sentimental. Convierte en indistinto el sexo que depende, pero la asimetría que implica la dependencia del otro/otra permanece.

Gráfico 7. Dinámica de cambio en el “habla” y “escucha” de las relaciones sentimentales



Fuente: elaboración propia

Así, tras el periodo en que los hombres (compositores e intérpretes) hablaban por las mujeres, se inicia paulatinamente un periodo, aproximadamente a finales de la década

de los 60, en el que las mujeres recuperan la voz. Primero, como se ha dicho, interpretando canciones que antes tuvieron voz de hombre. Después, introduciendo en los marcos su propio punto de vista. Las compositoras hablan con su propia voz, y no aceptan los modelos o patrones de sumisión al hombre que exigía la moral del régimen. Es algo que merece un tratamiento diferenciado de la corriente principal de modernización de las formas mediante estilos anglosajones.

En todo caso, no debe olvidarse que existe una profunda continuidad de los estilos considerados anteriormente. La copla, el pasodoble, los boleros, los tangos y rancheras continúan sonando en las radios, las fiestas y teniendo un evidente efecto social. Su mensaje permanece resonando en las prácticas sociales y en la moral pública de referencia. Por ejemplo, en 1973, Rocío Jurado interpreta “*Soy de España*”, una canción más propia del modelo A-paraíso del periodo autárquico que de los estilos anglosajones predominantes y que se une a otras exaltaciones (aunque fuesen de composición extranjera) como “*Y viva España*” en versión de Manolo Escobar.

La mayor aportación de los estilos anglosajones es el carácter lúdico de los sonidos, aportando musicalmente una mayor actividad como rasgo psicológico. Sin embargo, en los estilos musicales anglosajones, el marco narrativo de referencia conserva los referentes morales propios del adoctrinamiento sentimental del franquismo. Con un mayor énfasis en el abandono (enfoque latinoamericano) que en la “caída moral”, ambos argumentos se encuentran en las letras más populares. En ese sentido, se abunda en los modelos A y B, mediante una idealización benevolente de la mujer y el lamento por ser abandonado. Una canción molde como “*Todo tiene su fin*” de los Módulos (1969), en un estilo de rock progresivo, encaja perfectamente en el modelo B de dependencia masculina, que se duele del abandono por parte de la “mujer”.

“Todo tiene su fin”

Siento que ya llega la hora
Que dentro de un momento
Te alejarás al fin
Quiero que tus ojos me miren
Y que siempre recuerdes
El amor que te di
Pudo quererme y no comprendo
Por qué no ha sido así
Todo da igual, ya nada importa
Todo tiene su fin

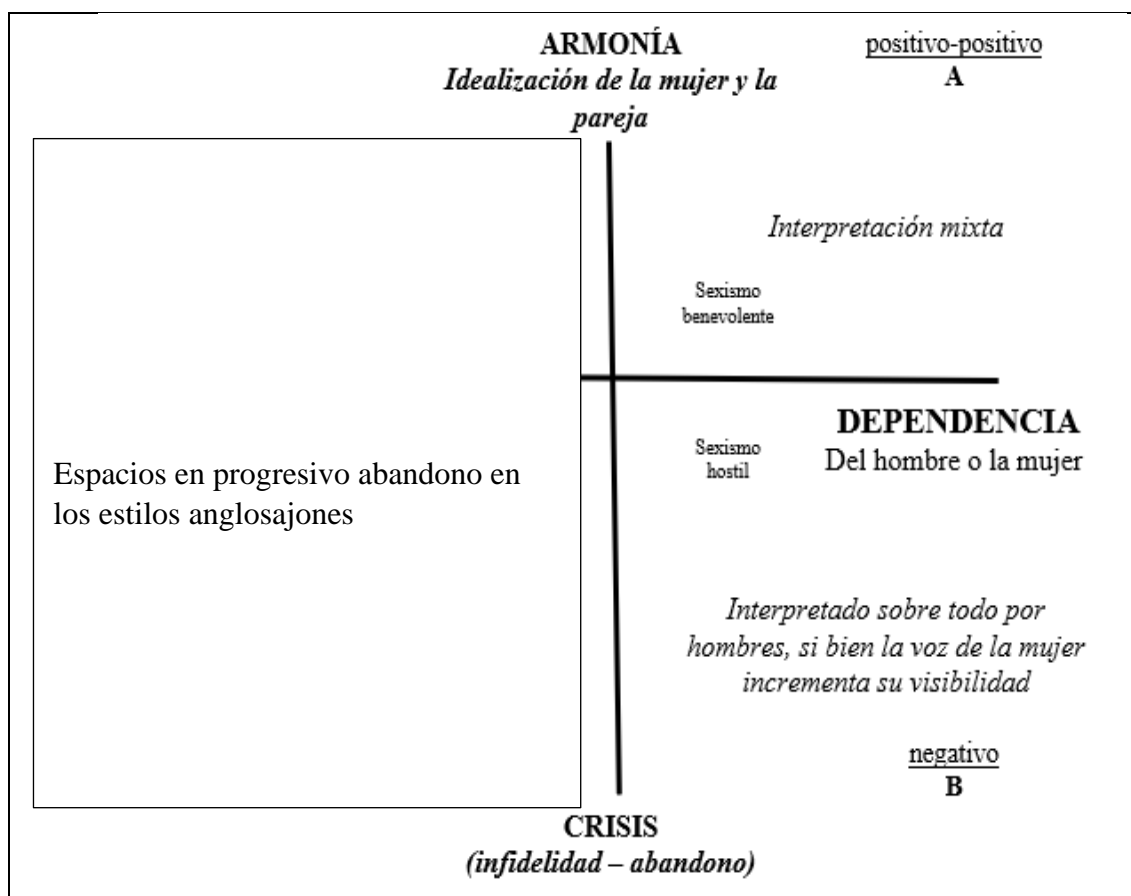
Fuente: Compositores Pepe Robles y Juan Antonio García Reyzábal

Las formas son más modernas, pero los contenidos reproducen los mismos esquemas de dependencia, sexismo benevolente mediante el que el “hombre” le da el visto bueno a lo que dice, hace, como baila o viste la “mujer”. Así, el Dúo Dinámico es un grupo que compone varias “canciones molde” de la esta época en las que mediante el sexismo benevolente contribuye al modelo A de idealización de la “mujer”. Entre ellas, “*Quince años tiene mi amor*”, “*Quisiera ser*”, “*Somos jóvenes*” o “*Lolita*”; otros ejemplos, entre los muchos existentes en la época son canciones muy populares del grupo Formula V como “*Tengo tu amor*” y “*Cenicienta*” (1968) y “*Ahora sé que me quieres*” (1969). Formula V en la letra de “*Tengo tu amor*” afirman “no me importa ser tu esclavo, tengo tu amor, para que quiero más”. En definitiva, una dependencia idealizada propia del modelo de relación sentimental A.

No obstante, el más frecuente continúa siendo el modelo B, especialmente en las baladas con múltiples ejemplos de canciones molde de “hombre sufriente”: Camilo Sexto con “*Algo de mí*”, Dúo Dinámico y “*Esos ojitos negros*”. Es un periodo donde las letras combinan marcos cognitivos (moral franquista y sentimental latinoamericano) y la hibridación que van abriendo espacios para otros enfoques.

En esa hibridación se abre paso la relación sentimental definida desde el marco latinoamericano. Así, por ejemplo, Lorenzo Santamaria (un intérprete que abunda en el modelo A) afirma en el estribillo de la canción molde “*Si tu fueras mi mujer*”: “si tu fueras mi mujer, mi compañera”, donde de modo ambiguo relativiza la relación en la pareja recurriendo a fórmulas como mi mujer (ambiguo) o compañera. Otros autores exploran las opciones del amor pasión, tal y como popularizó Antonio Machín con “*Corazón loco*”. Ejemplo en esa línea argumental de libertad pasional está Camilo Sexto con “*Amor amar*” (1972) quien además alcanzó un éxito notable tanto en España como en América Latina con canciones como “*¿Quieres ser mi amante?*” (1974), una apología de la pasión que también juega a la ambigüedad entre el amor consumado y el encaprichamiento. Recordemos que el encaprichamiento (solo pasión) era un elemento con valencia negativa en el orden moral sentimental del régimen franquista.

Gráfico 8. Enmarcamiento híbrido de la sentimentalidad en las canciones de estilos anglosajones balada, pop y rock



Fuente: elaboración propia

Sin embargo, la carga moral permanece en la mayoría de las canciones, apareciendo en las baladas mediante la aparición de las referencias a la infidelidad en “canciones molde” de gran popularidad. En el caso de las canciones italianas mostrando la infidelidad masculina y femenina. Con una diferencia importante, dado que la infidelidad masculina busca el perdón y muestra arrepentimiento (es interpretada por hombres) mientras que en la femenina se expresa desprecio y dolor (es, también, interpretada por hombres). Varias canciones molde de inspiración italiana en esta línea de infidelidad masculina son de Sandro Giacobbe “*Jardín Prohibido*” y en versión de infidelidad femenina (Ricardo Cocciante “*Bella sin alma*”).

La infidelidad, como referencia moral, aparece en múltiples canciones durante este periodo. Mocedades y su dramático “*Tómame o déjame*” (1974) propio del modelo D-purgatorio, pero ahora ambientado musicalmente en el marco B, Dany Daniel “*Se que me engañaste un día*” (1975), y “*Échame a mí la culpa*” de Albert Hammond (1976) propios del modelo B tradicional con enfoque masculino: la crisis provocada por la mujer. Es

importante destacar el efecto de permanencia y memoria existente en los temas y marcos de referencia, tanto debido a su aceptación social como en sus fuentes de producción (composición y éxitos del interprete). La crisis inducida por la falta de moralidad de la pareja es uno de los marcos que no están presentes en el modelo latinoamericano pero si en la canción italiana.

Los temas de las canciones que se desarrollan en esta época introducen una integración de los marcos anteriores en nuevos estilos musicales más modernos; recordemos que estas canciones populares eran siempre supervisadas por la censura hasta 1978. El sexismo benevolente está presente de forma reiterada si bien adaptando las nuevas forma musicales, como evidencia “*Quince años tiene mi amor*” o “*Lolita Twist*” del Dúo Dinámico, en las que el hombre da el visto bueno a como baila o se comporta la mujer.

Sin embargo, aun en este contexto de censura, algunos cantautores exploran fórmulas que reasignen papeles diferentes a la mujer y al hombre. Con un éxito mayor o menor se popularizan canciones que intentan revolucionar el marco fundacional. Este modelo básico, recordemos que permanecía sonando e inspirando la interpretación que las personas hacían de las nuevas letras de las canciones pop o rock.

10.2.2.1. La canción sentimental de cantautora y cantautor

En el periodo de finales de los 60 y principios de los 70 aparecen compositores e intérpretes que aspiran a definir una reacción contra los moldes morales del periodo franquista y sus prescripciones sobre las relaciones sentimentales. Son marcos, que sin embargo, dan una solución de continuidad a la prescripción de dependencia y heterosexualidad. Si bien buscan modificar las valencias del marco moral esencial, tenderán a mantener los patrones que enmarcan los significados.

Es algo que se observa especialmente en los intérpretes y compositores masculinos, mientras que en las femeninas (especialmente Cecilia o Mari Trini) se aprecia con mayor fuerza su intención de subvertir las valencias de una forma decidida. Sin llegar aún a la agresividad de la “movida” (“*Me gusta ser una zorra*”), dentro de los límites de la censura del régimen se realizan propuestas que se enfrentan a él. Entre otras cosas, en el caso de las cantautoras femeninas al evitar no practicar un sexismo benevolente en el que reiteradamente incidían los cantautores masculinos. En sus canciones, los cantautores no podían evitar dar su visto bueno a la nueva “mujer”. Entre “*La mujer que yo quiero*” y

“*Lolita*” hay poca diferencia en lo que se refiere al sexismo benevolente y la cosificación mediante atributos sexuales. Es una etapa donde la mujer es cosificada mediante un procedimiento nuevo: la naturalización. Tan deshumanizada es una “mujer” cuando se la considera divina (modelo moral franquista) como natural y carnal (modelo cantautor). Se la pasa de considerar de divina a “natural” y carnal, pero no como una persona igual al “hombre”. Algunos ejemplos son los siguientes si bien cualquiera que viviese la época recordara sin duda muchos más.

Tabla 14. Sexismos

Sexismo benevolente (hombres hablan sobre mujeres)		Sexismo hostil (hombres hablan sobre mujeres)	
“Tu nombre me sabe a yerba” (1969)	Serrat	“Que guapa estas” (1975)	Manolo escobar
“Quiero Abrazarte Tanto” (1970)	Víctor Manuel	“Niña, no te pintes tanto” (1974)	Dani Daniel
“La mujer que yo quiero” (1971)	Serrat	“La minifalda” (1969)	Manolo escobar (1971)

Fuente: Elaboración propia.

Son las voces femeninas las que irrumpen adulterando y criticando los marcos predefinidos desde la moralidad franquista. Y, por supuesto, sin practicar sobre ellas mismas ninguna cosificación o sexismo benevolente. Sin embargo, dan continuidad a los patrones de relación sentimental anteriores, en especial los discursos de modelo B (ahora feminizando el dolor y la pérdida) cuando Cecilia canta las canciones molde “*Desde que tú te has ido*” o “*Tu y yo*” en 1976 o Maritrini “*Cuando me acaricias*” (1970). Son canciones plenamente de dependencia vital de la pareja. También ejercen la crítica, en lo que la censura permite, canciones como “*Mi querida España*”. Su letra fue modificada para poder ser radiada, eliminado los contenidos críticos con el régimen de Franco. Una canción que habla de una España muy diferente a la que expresaba el pasodoble.

Pero también interpretan canciones que ridiculizan o critican las valencias que establecía para las relaciones sentimentales el orden moral del régimen franquista. Así, Cecilia con su canción “*Me quedaré soltera*” se rebela contra la imposición de tener que casarse, criticando el marco de la moralidad franquista. En una interpretación “irónica” habla de las penalidades que se prevén para las mujeres que no consiguen casarse. Un elemento clave en la cultura del franquismo y que implica un enfrentamiento con los patrones morales de referencia. Un discurso crítico que consolida Cecilia en “*Amor De Medianoche*”, donde afirma rotundamente “*has comprado mi silencio con amor, que al*

fin no es más que amor” y pide recuperar su libertad, buscando su autoestima en la libertad. En otros términos, no está dispuesta a cambiar libertad por dependencia del amor de otra persona. Algo que a su vez cantara Marisol en “*No me quiero casar*” (1970).

Sí los cantautores redefinen las categorías de lo femenino mediante la naturalización de la mujer, son las mujeres las que desafían las polaridades y las valencias que establece el marco de moralidad franquista. Visibilizan y hablan de sexo, primero Mari Trini “*Ayúdala*”, o más tarde Rocío Jurado con “*Lo siento mi amor*”. Especialmente, un ejemplo de rebeldía es la canción “*Yo no soy esa*”, considerada una respuesta a “*Yo soy esa*”, reclamando como algo positivo su libertad e independencia. Subvirtiendo las sanciones morales y las valencias negativas que preveían para dichos comportamientos el orden moral que establecía la educación sentimental franquista. No necesita un anillo, no necesita fecha por dentro, y está dispuesta a todo para lograr sus metas. Así, Mari Trini al componer 1971 “*Yo no soy esa*”, una canción de enfoque feminista donde la mujer habla y define sus reglas de juego sentimentales.

“Yo no soy esa”

Yo no soy esa
Pero si buscas tan sólo aventuras
Amigo, pon guardia a toda tu casa
Yo no soy esa que pierde esperanzas
Piénsalo, ya no
Yo no soy esa que tú te imaginas
Una señorita tranquila y sencilla
Que un día abandonas y siempre perdona
Esa niña si, no
Esa no soy yo

Fuente: Compositor Christian De Walden

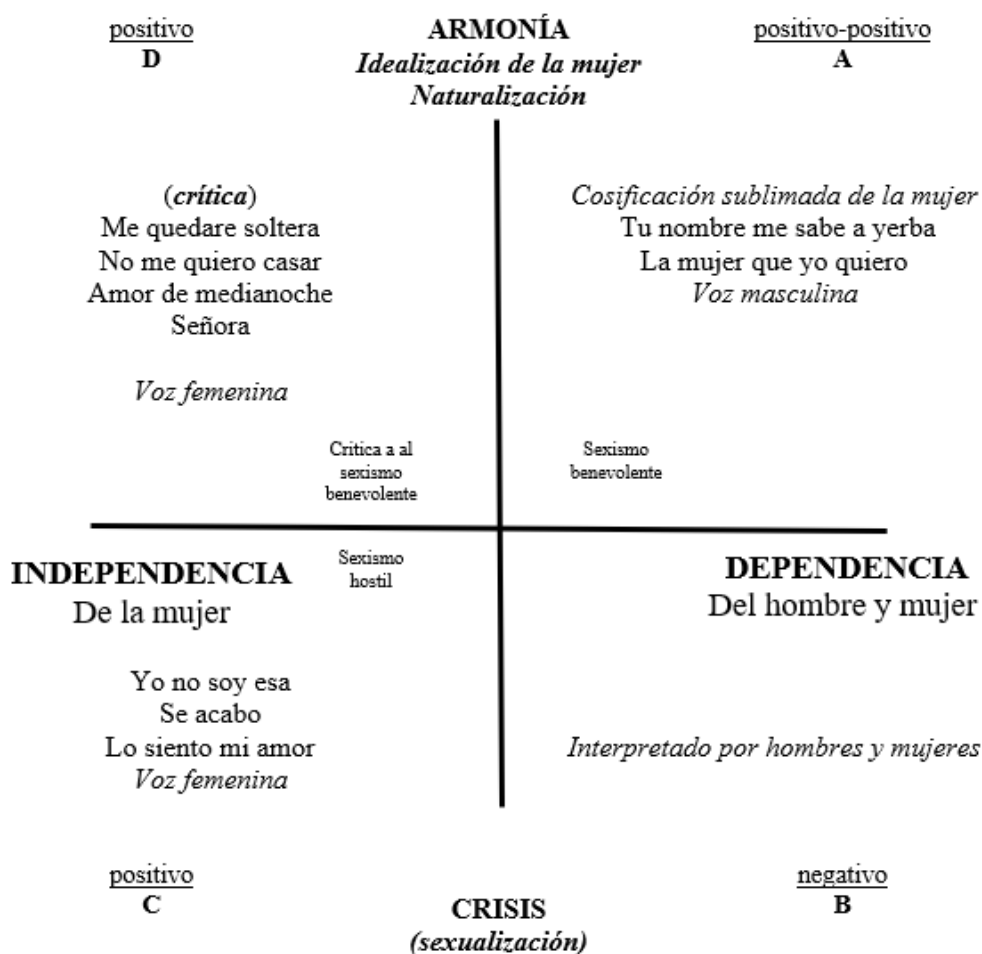
Cabe recordar que las letras son mayoritariamente escritas por hombres, incluso las más reivindicativas como “*Se acabo*” o “*Lo siento mi amor*”. Sin embargo, con estas dos cantautoras se inicia un proceso de empoderamiento de la mujer en la definición de las valencias de las relaciones de pareja y en las voces que cantan planteamientos y narrativas que antes eran fundamentalmente masculinos. Así, en España la mujer habla de cómo siente y ve la relación con el hombre. Responde a los discursos de la copla y las narrativas sobre el hombre “llorón”, recuperando autoestima y reafirmando su punto de vista. Así, Celia Cruz con “*Bravo*” (1967) responde con sus sentimientos. Si en el paradigma

generalizado el hombre se queja de ser abandonado por la mujer, ella responde a la misma situación con odio.

Años más tarde, como se ha comentado, Rocío Jurado hablará del sexo y su insatisfacción, y en “*Señora*” (1979) ella es la otra y desafía a la esposa; María Jiménez canta “*Se acabo*” (1978) imponiendo su voluntad sobre la relación.

Tanto el caso de Rocío Jurado como María Jiménez son significativos por el estilo musical que interpretan, próximo a la canción española. En este marco se prescinde del discurso de la moral franquista que afirmaba “Hay que proteger a la mujer, para evitar que se haga daño social (“*Ay, Mari cruz*”), se haga daño a si misma (“*Romance de la otra*”), a su familia e hijos (“*Y sin embargo te quiero*”) o haga daño a los demás (“*Vamos a dejarnos*”). Frente a dicha atribución de culpabilidad, la “mujer” busca su propia identidad y formas de enmarcar sus sentimientos, sin que se interprete desde la dependencia que afirma tener el “hombre” de ella. Para ello, reelabora las posiciones y valencias dentro del marco que establecía el orden moral del modelo fundacional de la autarquía.

Gráfico 9. Enmarcamiento de la sentimentalidad en las canciones de cantautor/a



Fuente: elaboración propia

Son la antesala de lo que en “la movida” se expresaría con varias canciones molde como consideramos seguidamente.

10.2.3. El fin de la censura y la revolución estética de la “Movida”

Tras la aprobación de la Constitución Española de 1978 se inicia un periodo sin censura en los contenidos de las letras de las canciones populares. La explosión de libertad de expresión alcanza a todas las artes, sea teatro, cine o canción popular, etc. La ausencia de censura es el elemento latente que dio paso al fenómeno cultural (música, cine, moda, etc.) que se expresó a través de la denominada “Movida”.

La “Movida” permitió visualizar y verbalizar las aspiraciones de libertad mediante una “revolución estética”. La revolución social y política contra la dictadura no había tenido éxito, convirtiéndose las aspiraciones de ruptura con el régimen en un conjunto de reformas de escaso calado en lo referido a los poderes del estado. En dicho contexto

social, surge una “revolución estética” que dio una respuesta retórica a muchas aspiraciones que quedaron sin responder en la nueva realidad. Una revolución estética apoyada en los grupos musicales de la Nueva Ola Madrileña, que se inspiraban en las tendencias ya presentes por esas fechas en ciudades como Londres, Nueva York o Los Ángeles. Si bien la etapa según Foucault tiene unas fechas de referencia entre 1978 y 1987 aproximadamente, en la práctica estableció el inicio de la sincronización entre los estilos musicales (en sus nuevas formas e hibridaciones) entre España y el resto del mundo occidental.

En la canción popular, tanto la estética como las letras se afirman como protesta frente a los estilos anteriores, recortados por la censura. Así, son varias las canciones molde que responden desde ese nuevo escenario de libertad social como Alaska “*A quién le importa*”, Ole Ole, “*No controles*” (1983); son voces femeninas que responden al sexismo benevolente del “yeyeísmo”. En esa línea, Mecano con “*Maquillate*” responde a la naturalización de Manolo Escobar “*Con la cara lavada y recién peinada*” o Dani Daniel “*No te pintes tanto*”. Es por lo tanto más una reacción contra lo anterior que una dinámica realmente nueva. En ese sentido, las formas que adopta están condicionadas por aquellas a las que se enfrentan, si bien dentro sus letras, en general, conservan un respeto comercial a los patrones de relación sentimental ya establecidos. Por ejemplo, se habla sobre todo de parejas heterosexuales, de relaciones de dependencia o de la aspiración de permanencia. De este modo, si bien la independencia y libertad de la mujer se expresa ya abiertamente, existen límites en su tematización sexual. Lo que en épocas anteriores se observaba en sus consecuencias sobre los hombres (estos sufrían por el abandono de la mujer) ahora encuentra un contrapeso en la reivindicación por parte de las mujeres de su propia libertad. Una dinámica que tiene sus raíces en la década de los 70.

Una de las consecuencias del cambio de legislación, establecimiento del divorcio y restablecimiento de los derechos de la mujer, es la desaparición formal de la categoría D como tipo social. El divorcio atribuye una naturaleza diferente a dicho tipo de relación, subsumiéndola en la categoría general de infidelidad.

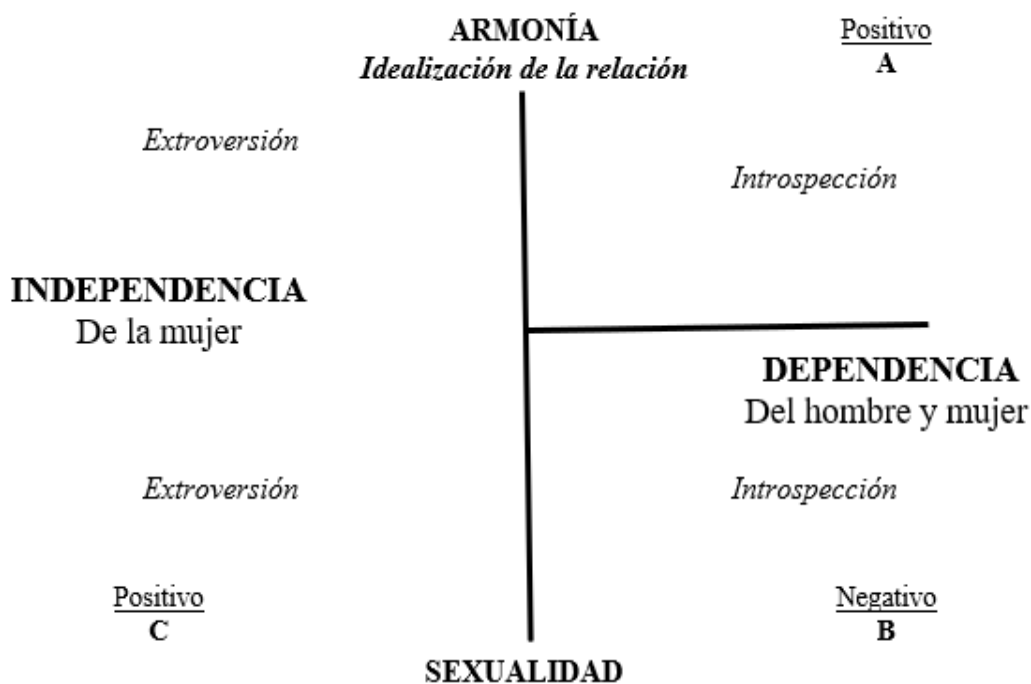
Como era de esperar en una revolución estética, se combinan las expresiones extrovertidas en el campo de la libertad de la mujer, y la introspección en los modelos marcados por la dependencia emocional. Así, el ideal de armonía en la pareja comienza a incluir reflexiones sobre la vida, los objetivos y los rasgos de personalidad. Comenzando con la Movida, la introspección se integra como una fórmula de expresión habitual para

expresar tanto las crisis de pareja como de una relación que funciona. Un ejemplo de este enfoque introspectivo, si bien posterior a la Movida, es “*Sin ti no soy nada*” de Amaral. Un enfoque introspectivo que ya aparecía integrado junto a las expresiones de dolor en boleros como “Sin ti” y que experimentan una nueva popularidad en esa época. No se trata de que la ruptura y el abandono de la pareja cause dolor y se exprese como era lo habitual en la copla, es que alcanza a la forma de ser y expectativas vitales de la persona.

Sin embargo, con el cambio de régimen no llegó una libertad completa de marco a los discursos de las canciones. La reivindicación de la sexualidad y su independencia de los sentimientos en su formulación más tradicional (Amor romántico) encontraba evidentes rechazos en aquellos socializados en la moral del régimen franquista. Así, la sexualidad como indicador de libertad es censurada en una época donde, inicialmente no existía censura. Así sucedió reiteradamente con canciones como “*Me gusta ser una zorra*” (1983) del grupo punk Las vulpes o “*Lo estás haciendo muy bien*” (1985) de Semen Up.

La canción “*Me gusta ser una zorra*” canta al sexo sin sentimientos, utilizando parejas eventuales para el desahogo físico y su emisión en televisión provocó un escándalo que obligó a la dimisión del director del programa, Carlos Tena. Ya sobre esa experiencia de escándalo, se prohibió emitir en la televisión pública la canción “*Lo estás haciendo muy bien*” de Semen Up (1985). El grupo interpretaba canciones con alto contenido erótico que llegó a denominarse porno-pop y en su canción describía de forma muy explícita una felación. La corriente musical del porno-pop desapareció rápidamente, y es un antecedente directo de las letras características de grandes éxitos del reggaetón treinta años más tarde. Como sucede habitualmente, su censura hizo que la difusión y popularidad fuese muy elevada. En ese sentido, debe considerarse que aún en democracia y sin censura, las letras de las canciones encontraban en los sentimientos (o la falta de ellos) y las expresiones sexuales un límite evidente.

Gráfico 10. Enmarcamiento de la sentimentalidad consolidada en la “Movida”



Fuente: elaboración propia

Esta etapa de explosión de libertad estética identifica un momento histórico de transición entre dos regímenes políticos. Sin embargo, sus efectos sobre los modelos de relación sentimental fueron más de carácter acumulativo (aportando una mayor diversidad de formas) que sustantivo respecto a sus contenidos. Viene, en esencia, a establecer la consolidación del marco de libertad de la mujer y la consiguiente propuesta reordenación en las valencias de la relación sentimental, las canciones populares mantienen como enfoque hegemónico el heterosexual, en relación de pareja, con aspiración a un deseable de estabilidad en el tiempo. Si bien aparecen otras sexualidades, lo hacen de forma testimonial y esporádica, en un plano marginal que destaca por su atipicidad.

10.2.4. La sincronización internacional

La apertura en la sociedad democrática y su integración en un mundo cada vez más globalizado, viene en esencia a introducir redundancias en el sistema. Se van incorporando con libertad nuevos estilos musicales, que en esencia reproducen los internacionales. Cuando en España se producen fusiones o reinveniones de estilos musicales propios, como el flamenco fusión o el nuevo flamenco, son generalmente

innovaciones musicales que conservan la narrativa anterior. En esencia, durante décadas, las canciones se convierten en una polifonía de estilos y voces en los que el modelo sentimental (como quererse) predominante es el tradicional.

El que se ha etiquetado como modelo B, expresando la relación sentimental en un marco narrativo de crisis, continúa siendo el predominante. Una cuestión interesante es que, si bien el marco de referencia ya no incluye directamente o de forma explícita una referencia al orden moral que deseaba establecer como deseable social la dictadura, este se encuentra latente. La convivencia de estilos (como la copla) con otros sin contenido ni objetivo moral pero que reproducen su patrón, genera un cruce emocional difícil de evaluar en la actualidad.

Esta situación inercial del modelo de relación sentimental, reproducido de forma reiterada canción tras canción durante años implica un programa de socialización que traspasa generaciones. No son mensajes arbitrarios o aleatorios, sino que están estructurados, repiten un patrón y refieren a un modelo de sentimentalidad muy específico: el amor romántico (Sternberg, 1988).

Sin embargo, en las últimas dos décadas comienza a tomar posiciones comerciales y en los gustos de las audiencias un tipo de narrativa que desplaza el eje de atención a la relación sentimental que Sternberg denominaba “encaprichamiento”. Es una relación en la que solo está presente la pasión, sin expectativas de estabilidad o permanencia (no hay compromiso) ni intención de comprender a la otra persona (intimidad). Entre los estilos musicales característicos de este tipo de mensaje se encuentra el reggaetón.

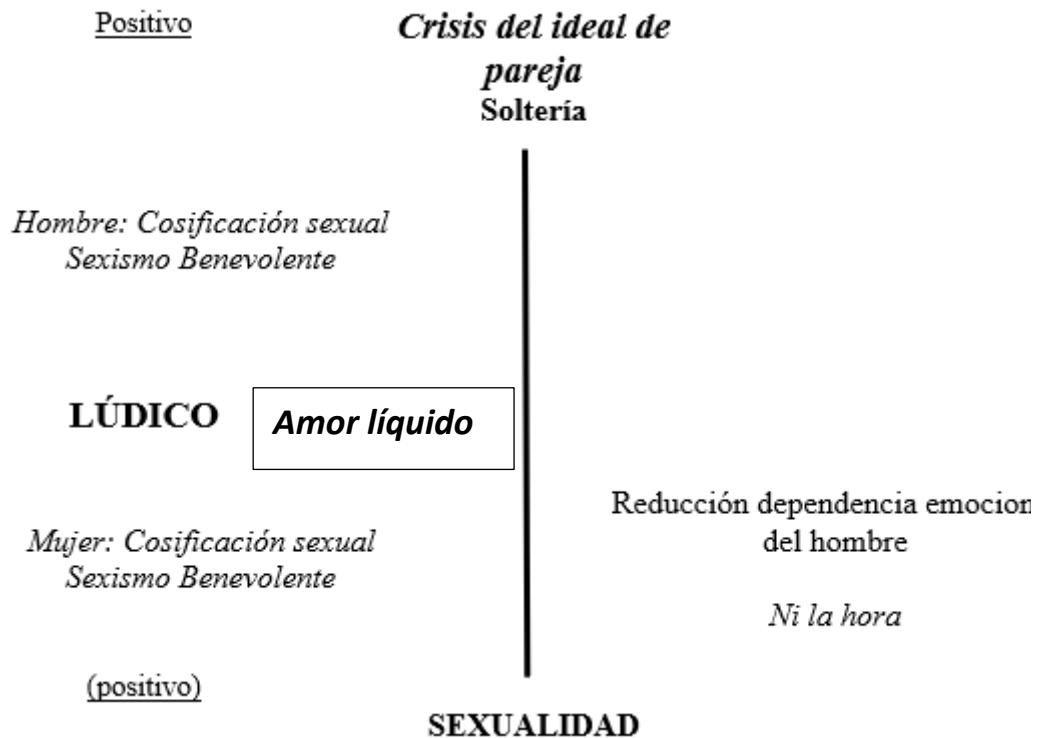
10.2.5. El amor líquido o la pasión como único argumento de la relación sentimental

La libertad en el tipo de pareja (homosexual o heterosexual) y otras formas de amor (bisexualidad, poliamor) con diferentes niveles de compromiso deberán esperar a la segunda década del siglo XXI para comenzar a visibilizarse. Y será con la aparición del reggaetón como estilo musical en el que la sexualización del otro, primero de la mujer y después del hombre adquiere una visibilidad elevada. Definen unos estilos que, caracterizados desde los parámetros habituales, implican un sexismo benevolente y una cosificación de la mujer y el hombre, reflejados en sus atributos sexuales exclusivamente.

Sin embargo, es un modelo emergente que contiene elementos que les diferencia de anteriores estilos. Así, desde muy pronto destaca la presencia de intérpretes femeninas que responden con sus propias letras en el mismo tono y argumento sexualizado. Otro

elemento interesante es el recurso al dueto. Un hombre y una mujer se interpelan en un dialogo, dando a la canción un factor igualitario. El hombre afirma y la mujer también.

Gráfico 11. Enmarcamiento de la relación en estilos latinos II: reggaetón



Fuente: elaboración propia

El marco de referencia es, en ese sentido, completamente revolucionario respecto a los patrones de relación sentimental anteriores. La pareja ya no es el referente clave, y sí el individuo. En la práctica, se propone la soltería como algo positivo y aceptable socialmente. En cierto sentido, expresa el estado emocional de una sociedad en la que las relaciones sociales son cada vez más líquidas encontrando expresión en una sentimentalidad líquida reflejada en un amor líquido.

El término amor líquido (Bauman, 2005, 2011) describe un tipo de relaciones sociales caracterizadas por la falta de solidez, calidez, superficiales y faltas de compromiso. La falta de ambición de perdurabilidad es el elemento clave de esta nueva forma de relación sentimental. Así, el reggaetón no censurado refleja un sentimiento amoroso basado en la pasión (encaprichamiento) perfectamente compatible con el

concepto de amor líquido, donde la relación emocional es netamente egocéntrica, sin concesión o sacrificios en aras de la permanencia o la durabilidad de las relaciones.

Esta dinámica musical y su asociación con una expresión concreta del amor encuentra resistencias, tal y como se desarrollaba en páginas anteriores, especialmente al entrar en conflicto con la concepción más tradicional del amor romántico, anclado en el deseo de permanencia y durabilidad. Por ejemplo, la cantante Silvana Estrada en una entrevista concedida en el Magazine del diario *El Mundo*²³ afirmaba que "La enfermedad del siglo es el amor líquido y cantar sobre el desamor sana". Una oposición evidente a las nuevas formas relacionales que argumenta basándose en la potencialidad catártica del desamor. Sin embargo, es una situación paradójica, dado que en un escenario de amor líquido el desamor adquiere otra naturaleza, por lo que no necesitaría de cura mediante el llanto y el dolor de la pérdida propio del modelo B. El dolor por la pérdida o el abandono requiere la ambición de perdurabilidad que no está presente en las nuevas formas emergentes de relación sentimental interpersonal.

Por ello, el drama amoroso de la pérdida y el abandono, característico del anterior marco, atenúa su peso. Continúa apareciendo, en la medida que es un tópico y una realidad aprendida pero en el caso del reggaetón, en una narración con voz preferentemente masculina. El "hombre" llora el abandono de la "mujer", pero reacciona contra esa situación buscando establecer un nuevo marco que se imponga sobre los sentimientos anteriores en los que fue educado.

Amorfoda

No quiero que más nadie me hable de amor
Ya me cansé, to' esos trucos ya me los sé
Esos dolores los pasé, yeh, yeh, yeh
No quiero que más nadie me hable de amor
Ya me cansé, to' esos trucos ya me los sé
Esos dolores los pasé

Canción: Compositores Benito Martínez, Noah Assad, Luian Malave, Edgar Semper Vargas y Xavier Semper-Vargas

Una constante, el modelo B, en el que se depende de alguien si bien enfocado como algo de lo que se debe prescindir: un sentimiento caduco. En muchas letras, el modelo B

²³ Entrevista a Silvana Estrada. *Magazine* del diario *El Mundo*. 6 julio, 2021

de abandono acentúa la noción de empoderamiento femenino en la relación con el “hombre”. Una canción significativa en ese sentido es “*Ni la hora*”, un dueto interpretado por Ana Guerra y Juan Magán, en el que se plantea de forma explícita el cambio de marco.

“Ni la hora”

Y tú que pensabas que yo viviría esperándote
Que tu decidías la hora y el día para volver
Que yo necesitaba más de ti
Pero lo que no sabes tú de mí
Que ahora voy y vengo, sola me entretengo
Olvidarte fue muy fácil
Hola, mira que bien me va sola
Nadie a mí me controla
Y aunque me lo pidas ya no te doy ni la hora
Hola, mira que bien me va sola
Nadie a mí me controla
Y aunque me lo pidas ya no te doy ni la hora
Magan
Hola, ya sé que te va muy bien sola
La soltería pasará de moda
Y a lo mejor regresas como ola
Que la marea atrapa y te devuelve a mí
Que todo lo que hago me recuerda a ti
Las noches en la playa y el invierno en Madrid
Y el invierno en Madrid
Sé que estando sola es como mejor te va
Pero no quiero
Pensar que nuestra vida nunca va marcha atrás
Y así me muero
Hola, mira que bien me va sola
Nadie a mí me controla
Y aunque me lo pidas ya no te doy ni la hora
Hola, mira que bien me va sola
Nadie a mí me controla
Y aunque me lo pidas ya no te doy ni la hora
Uh na na, uh na na, uh na na
Ya no te doy ni la hora
Uh na na, uh na na, uh na na
Tú pensando que iba a volver
Porque crees en lo que dicen que
Que es lo que es tuyo siempre regresa
Pero no regresé
Y estoy lejos, no quedó ni el reflejo
Búscame en el espejo
Y te apuesto que no me ves, no me ves
Lejos, no quedó ni el reflejo
Búscame en el espejo
Y te apuesto que no me ves, no me ves
Hola, mira que bien me va sola
Nadie a mí me controla
Y aunque me lo pidas ya no te doy ni la hora

Hola, ya estoy muy bien sola
Y aunque me lo pidas
Y aunque te lo pida tu no me das ni la hora, baby

Fuente: Compositores Juan Magan y Andrés Saavedra

El hombre expresa su dependencia de ella, y la echa de menos, algo característico del modelo B. Sin embargo, ahora se incluye una respuesta de la mujer, quien de forma desinhibida expresa su punto de vista. Muy lejos queda la reivindicación de independencia y libertad por parte de la mujer. Ahora es una exposición asertiva, dónde se expresa lo que la mujer piensa. El modelo B de crisis en la relación perdura, pero ahora incluye la historia desde los dos lados.

Más habitual es echar de menos el sexo que se mantenía con la otra persona, prescindiendo de compromisos o intimidad. De hecho, el nuevo modelo hace que las escalas de sexismo y cosificación se vean necesariamente complementadas con las escalas de disfrute del sexo. En las letras, tanto ellas como ellos expresan un deseo sexual desinhibido que destaca los atributos sexuales propios y ajenos en valoraciones que se consideran positivas. Nuevamente es una revolución cognitiva contra las prescripciones del modelo C en el marco fundacional de la dictadura.

En lo que antaño fue el modelo C (y que aún deja huellas emocionales en muchas personas), ahora en el reggaetón la mujer también adopta posiciones de referencia sólidas, muy lejanas de la moral que a principios del siglo XX adoctrinaba el régimen franquista. Así, la sexualidad no es una condena para la mujer sino que, siguiendo la estela de la censurada “*Ojos verdes*”, la mujer tiene la libertad para disfrutar del sexo. Así, canciones como “*Duro y suave*” (un dueto), “*Gasolina*” o “*Sin Pijama*”.

“Sin pijama”

Solo, solito en la habitación
Busca, que busca de mi calor, uoh-oh, no-no
Quieres remedio pa' tu dolor
Nadie te lo hace mejor que yo, uoh-oh, no-no
Que no se te apague la situación
Tú sabes que yo no te dejo plantao'
Calmao', que yo voy en camino, amor
Calmao', que yo quiero contigo
Si tú me llamas
Nos vamo' pa' tu casa
Nos quedamo' en la cama
Sin pijama, sin pijama
Si tú me llamas

Nos vamo' pa' tu casa
Nos quedamo' en la cama
Sin pijama, sin pijama (Yo', yo', yo')
Voy pa' contarle mis secretos a tu almohada
Mientras tanto hagamos video llamada
Me manda foto', fótico'
Mostrando todo, todito
Cuando llegue desbaratamo' la cama
Baby, hoy no vamo' a dormir (No)
Baby, hoy no vamo' a dormir (Uh-uh-uh)
Que no traje pijama
Porque no me dio la gana
Baby, hoy no vamo' a...

Fuente: Compositores Rebecca Gómez, Nate Company, Kyle Sherear, Rafael Pina, Ramón Ayala, Gabriel Rivera, Ricky Montaner Jr., Mau Montaner, Camilo

Es algo que, como hemos considerado, ya sucedió a inicios de la década delo 80. En los 80 las canciones sexualizantes encontraron como límite el escándalo público (así fue catalogado por la fiscalía). Sin embargo, “*Lo estás haciendo muy bien*” o “*Me gusta ser una zorra*” son narrativamente antecedentes directos de las letras del reggaetón. Hoy en día, aunque los límites de expresión no vienen definidos por la moral pública, si entran en colisión con la defensa de la igualdad de género y la lucha contra la violencia sexista en todas sus formas, incluidas las canciones populares.

Esta contradicción entre lo socialmente deseable (lucha contra la cosificación y el sexismo) y una realidad social emergente egocéntrica, de referente lúdico y apoyada sobre la individualidad (amor encaprichamiento) está generando una doble realidad. Por un lado, las canciones que se radian o difunden mediante los medios de comunicación, que son “blanqueadas” para ser aceptables a un público general. Por otro, las canciones que son reproducidas en su versión original en contextos lúdicos como fiestas o conciertos. Esa doble realidad parece indicar un mundo en cambio y tensión, en el que un sector de la población aspira y pretende fórmulas de relación sentimental en contradicción con el modelo romántico tradicional. Su futuro dependerá de la validación de tendencias como las referidas a la progresiva individualización, la difusión de una sociedad líquida o los nuevos modelos familiares emergentes (monoparentales).

Si las tendencias de cambio mencionadas se consolidan, es muy probable que se produzca un ajuste entre la educación sentimental que se trasmite mediante las canciones populares y la realidad que viven las personas. En cierto sentido paradójico, el marco que emerge en el inicio del siglo XXI es una auténtica revolución respecto al impuesto en la

dictadura. El marco de referencia es totalmente virado con respecto al de la etapa de la autarquía. Si el énfasis positivo se encontraba en el modelo A, en el caso del reggaetón se traslada al modelo C gracias a la mayor libertad individual y el empoderamiento de la mujer.

Gráfico 12. Cambio social: 80 años de canción sobre relaciones sentimentales

	<p><i>Autarquía (1940-1959)</i></p> <p>Modelo A idealizado positivo</p> <p>“Amor eterno”</p>
<p><i>Siglo XXI</i></p> <p>Modelo C idealizado positivo</p> <p>“Amor líquido”</p>	<p>Modelo B: Permanencia del modelo de dependencia emocional</p>

Fuente: Elaboración propia.

Nuevamente, las propuestas del reggaetón en tanto que marco para las relaciones sentimentales lleva al límite la reconfiguración iniciada anteriormente; por ello ha recibido múltiples críticas al retirar los sentimientos de intimidad y compromiso y centrarlos en el deseo. Un deseo que habla ya explícitamente del individuo (más que de la pareja) y de vivir el momento (más que de estabilidad) lo que está obligando a una autocensura para no exceder los límites establecidos.

10.3.6. Un presente sentimentalmente polifónico

En conjunto, el análisis de las canciones populares de los últimos 80 años en España muestra una clara superposición de enmarcamientos, en el que ha ido cambiando la estructura de valencias según se articulara con un orden moral o no. Así mismo, se aprecia una inercia importante en los elementos que definen el paradigma que aporta sentido al discurso. En ese sentido, en la actualidad las canciones no construyen un discurso monofónico sobre la relación de pareja sino que en su visión longitudinal muestra la acumulación de estos en una narración polifónica, donde se combinan “!A quién le importa!” con “El reloj”, “Felices los cuatro” o “Sin ti no soy nada”.

Tabla 15. Estratigrafía en los enmarcamientos sentimentales según valencias propuestas

Autárquico autóctono	
-	+
-	-
Autárquico Hispanoamericano I	
	+
	-
Internacionalización anglosajona (yeyeismo)	
	+
	-
Cantautores y cantautoras (incipiente: nuevas valencias contracorriente moral del régimen)	
+	+
+	-
Movida y sincronización internacional (con nuevas categorías y valencias consolidadas por la democracia)	
	+
+	-
Reggaetón	
+	-

Fuente: elaboración propia

Cuando se escuchan las canciones populares en castellano en España, se escuchan muchos sistemas de valores contradictorios y en conflicto. Las preferencias por un estilo u otro podrían implicar, en cierto modo, la afinidad con cada uno de ellos pero esto no es tan evidente. En primer lugar por el elemento musical, que puede ser atrayente por sí mismo más allá de las letras. En segundo lugar, dado que la socialización en el espacio

familiar o lúdico expone a todo tipo de fuentes musicales, de tal forma que los mensajes se interfieren y combinan entre ellos.

Tabla 16. Configuraciones y valencias polifónicas actuales

- +	+ + + + +
- + + +	- - - - -

Fuente: Elaboración propia.

Hasta este momento hemos considerado el análisis cualitativo de los discursos que expresan las diferentes etapas que caracterizan los estilos musicales. Para ello se han considerado las conocidas como “canciones molde” o “canciones patrón oro” identificadas por ser canciones que permanecen en la memoria, apareciendo en recopilatorios de épocas, son versionadas por diferentes cantantes de forma que conservan su popularidad a lo largo del tiempo.

Vamos seguidamente a conocer en qué medida las canciones que han sido número uno (en listas de ventas y en 40 principales) expresan los modelos de referencia que hemos considerado. Para ello se han codificado más de 1600 canciones diferentes en castellano a lo largo de 80 años.

La exposición de la presencia de las canciones en la vida cotidiana según el modelo que difunden se va a desarrollar comparando sus periodos de referencia. Para ello se tiene presente que es un proceso acumulado. Así, en el periodo autárquico no se escuchaban, debido a la censura determinados géneros, produciéndose una selección intencional tanto de estilos musicales como de temas canta y también como tratarlos.

Tabla 17. Canción autóctona (1940-2021)

	1940-1959	1940-2021
Modelo A	32%	26%
Modelo B	20%	31%
Modelo C	48%	41%
	100%	100%

Fuente: Elaboración propia.

El modelo D, en el que se diferencia de la figura de la amante (con un etiquetado social como “querida”, “amante” o “mantenida”) de las mujeres sin ningún referente

masculino en particular (como era la categoría prostituta) se presentan integradas en un único modelo dada su presencia más limitada.

Considerando en conjunto las canciones para todo el periodo 1940-2021 se observa cómo se consolidan el modelo B, en el que el hombre que depende emocionalmente de una mujer que le abandona, cuenta su sufrimiento. Así, durante el periodo autárquico tenían una mayor presencia las canciones del modelo A (apologéticas de la mujer, la patria, la idiosincrasia española, etc) con un 32% del total, este porcentaje se reduce en el conjunto al 26%. Algo semejante al modelo C, que muestra la mujer que sufre las consecuencias de no tener una figura masculina en su vida. Durante el periodo autárquico, estos discursos ejemplificadores que muestran los padecimientos de la mujer no obediente tenían una presencia mayor, del 48%, reduciéndose en el cómputo global al 41%.

Para que se produzca las modificaciones que estamos observando en los porcentajes, las canciones que son éxito tras la autarquía se concentran en los modelos más positivos y menos sancionadores moralmente de la mujer. Las canciones que ejemplifican el castigo pierden fuerza en las nuevas letras.

Las canciones que proceden de América Latina carecen del componente moral y de control sobre la mujer propia de la educación sentimental (cuyo plan de estudios dirigía la censura). Prácticamente dos tercios de las canciones (boleros, tangos y rancheras) se dirigían a elogiar y admirar a la mujer o al amor. Refuerzan el romance y el enamoramiento como algo positivo y vital. La dependencia es esencialmente masculina. En el periodo autárquico el 29% de las canciones que llegaron a ser un gran éxito mostraban al hombre que lamenta la pérdida (el abandono por parte de su amada). Un porcentaje testimonial del 6% se ocupa de la mujer en crisis dependiente del amor del hombre. Para el conjunto de las canciones procedentes de América latina, un 33% se concentran en narrar las penas sentimentales del hombre.

Tabla 18. Canción latinoamericana I (1940- 2021)

	1940-1959		1940-2021	
Modelo A	64%		61%	
	Mujer	Hombre	Mujer	Hombre
Modelo B	6%	29%	5%	33%
	100%		100%	

Fuente: Elaboración propia

Un aspecto significativo es que al carecer de la componente moral que aparece en las canciones autóctonas españolas, las razones para la marcha de la mujer quedan en el ámbito de la libertad personal de ella. Se van por sus propias razones, incluidas el rechazo a su pareja.

Cuando consideramos los estilos anglosajones que llegan masivamente a España durante el periodo del desarrollismo, las letras que alcanzan los números uno tiende a concentrarse en la narrativa del hombre abandonado, con el 46% de las canciones centradas en dicha temática, y el 45% propias del modelo A. La dependencia de la mujer como tema adquiere su mayor frecuencia ya a partir del año 2000, interpretadas generalmente por mujeres que se adquieren a la idea “sin ti no soy nada”.

Tabla 19. Canción anglosajona (1940-2021)

	1960-1969		1970-1979		1980-1989	
Modelo A	45%		26%		42%	
	Mujer	Hombre	Mujer	Hombre	Mujer	Hombre
Modelo B	9%	46%	13%	60%	7%	49%
	100%		100%			

	1990-1999		2000-2021		1940-2021	
Modelo A	35%		33%		35%	
	Mujer	Hombre	Mujer	Hombre	Mujer	Hombre
Modelo B	2%	62%	23%	46%	12%	53%
	100%		100%		100%	

Fuente: Elaboración propia.

En conjunto (1960 a 2021), las canciones de estilo anglosajón que han llegado a número uno tratando temas de relaciones sentimentales destacan, como es estándar en la canción sentimental española, la dependencia del hombre (modelo B) con el 53% de las canciones cuyas letras consideran dicha temática, el 35% en la apología del amor como estado ideal y un 12% trata la dependencia femenina. Este fenómeno expresa una curiosa paradoja: la incorporación de intérpretes y compositoras femeninas gracias a la mayor libertad e igualdad de género, no contradicen el modelo estándar (modelos A y B) sino que lo refuerzan. A diferencia de las canciones que se interpretan tras la terminación de la censura y que fortalecen la libertad de la mujer frente a las imposiciones moralistas (la “Movida”) las mujeres se incorporan a la normalidad reproduciendo el patrón estándar. Solo que ahora es la mujer la que lamenta ser abandonada y depender emocionalmente

del hombre. El modelo general (pareja heterosexual con aspiraciones de permanencia y armonía, donde lo importante es que el otro o la otra no se marche).

La relación de pareja que constituye el discurso más continuado en el tiempo se establece en términos de dependencia y de crisis, conservando un cierto equilibrio con la conservación del ideal de relación sentimental estable. La mayor parte de las canciones narran las emociones que despierta en el hombre el abandono o la pérdida de la mujer. Este abandono en ocasiones tiene una explicación en la infidelidad, pero con frecuencia no se ofrece una razón. La diferencia fundamental entre los estilos de la autarquía y los posteriores es el mayor peso que se daba a la mujer en valencia negativa.

Lo característico de la canción que trata las relaciones sentimentales es enfatizar al dependencia emocional del hombre respecto a la mujer y viceversa. La posesión (eres mío o mía) es muy escaso como argumento directo. Una lógica propia de la dialéctica en la que se exige la obligación de la mujer o el hombre a responder a las necesidades egocéntricas: te necesito, me haces daño marchándote, luego haces mal. Tras esa reflexión, puede llegar el sexismo benevolente u hostil, donde se valora al otro o la otra. Esta secuencia de abandono y sexismo es un patrón narrativo bastante frecuente.

Sexismo benevolente: “Te vas porque yo quiero que te vayas”

Sexismo hostil: “Cuida que no naufrague tu vivir”

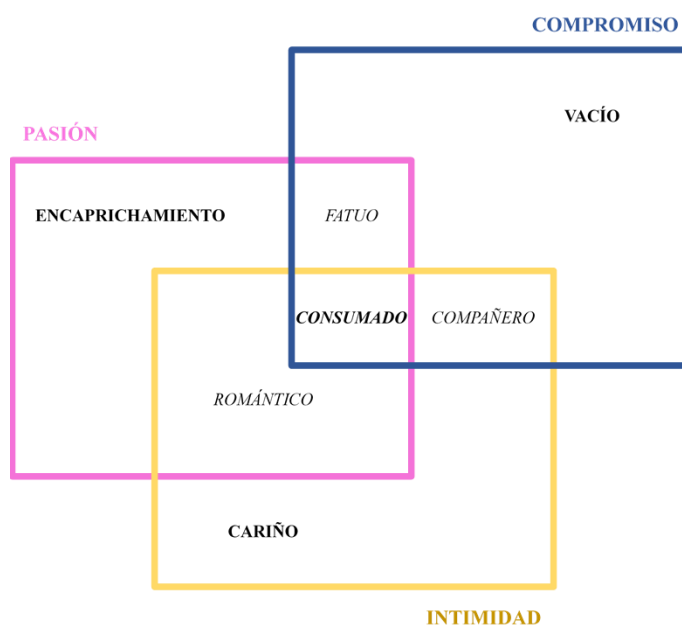
La cosificación aparece sobre todo en los modelos de idealización y propuesta de relación, siendo más frecuente en el modelo A. En dicha cosificación las descripciones se dirigen tanto las propuestas sexuales como el elogio a los atributos físicos de la mujer o el hombre. En ese sentido, el modelo de dependencia se concentra en el ser abandonado. Las emociones de la otra parte pueden o no ser tenidas en cuenta y adquieren un papel secundario. Considerando la estructura de las canciones sentimentales en los diferentes géneros, es difícil mantener la teoría de la realidad española colonizada y aséptica. Por el contrario, la capacidad para transmitir (como contenedores emocionales), conservar y reproducir los esquemas originales de dominación permanecían completamente activos en la expresión sentimental.

Una vez considerados los marcos culturales y sociales en los que se plantean las relaciones sentimentales, habitualmente entre hombres y mujeres, es el momento de plantear a qué tipo de relación sentimental se refieren.

11. Los tipos de amor en la canción popular (1940-2021)

Los tipos de amor se han codificado según la tipología de Steinberg en función a las relaciones sentimentales que proponen las canciones populares. Esta tipología considera tres dimensiones de referencia (Pasión, Compromiso e Intimidad) y cuya presencia o ausencia combinada da lugar a seis tipos de amores parciales y uno ideal que reúne las tres dimensiones. El compromiso se determina por el deseo de permanencia en la relación, más allá de la ruptura cuando esta existe. La intimidad por las expresiones que la describen como algo que se tenía o se aspira a ella, y la pasión por las apelaciones a la falta de control sobre los propios sentimientos, el deseo y la urgente necesidad de la otra persona.

Figura 17. Tipos de amor según Steinberg



Fuente de elaboración propia a partir de Sternberg (1988)

Además de los tipos de amor anteriores, de carácter sentimental y referidos especialmente a la relación de pareja, existen otros tipos de amor que toman como objeto de atención otros referentes. Es el caso del amor a la patria, a la madre, a dios, el amor fraternal, etc. Si bien en esta investigación centramos la atención en el amor referido a la pareja, se ha considerado conveniente codificar y cuantificar otros tipos de amor, a efectos de tener una visión más completa del conjunto del fenómeno. Esto alcanza a un concepto complementario, el odio. El odio aparece frecuentemente en una expresión de venganza, como ejemplifican las canciones “Con un pañuelito blanco” o “Bravo”.

Tabla 20. Tipo de amor en la relación

	Frecuencia	Porcentaje válido
Amor de pareja		
Amor consumado	33	3,5
Amor fatuo	5	0,5
Amor romántico	518	55
Amor compañero	21	2,2
Amor vacío	15	1,6
Cariño	1	0,1
Encaprichamiento	282	30
Otros tipos de amor		
Amor a madre	10	1,1
Amor patria	25	2,7
Amor a dios	2	0,2
No amor		
Odio	29	3,1
Total	941	100

Fuente: elaboración propia

Un 55% de las canciones expresan una relación de amor romántico, conteniendo pasión e intimidad sin una referencia explícita al compromiso, mostrando el 30% de las canciones el tipo de sentimiento denominado encaprichamiento, un sentimiento que expresa una fuerte pasión, sin incluir referencias a la intimidad o el compromiso. El resto de los tipos de amor encuentran una mención mucho menor y constituyen casos atípicos en el conjunto de las letras. Con mucha diferencia, la mayoría de las canciones referidas a los sentimientos en las relaciones sentimentales contiene el ingrediente de la “pasión”, (capricho) o en combinación con la intimidad (romántico).

El odio como consecuencia de la ruptura es el tema del 3% de las canciones, siendo menores las expresiones de amor a la patria (2,7%), dios (0,2%) o la madre (1,1%). Estas últimas son sobre todo características del periodo franquista, teniendo los otros tipos de amores una presencia más elevada en el periodo de cantautor, durante la transición.

Tabla 21. Tipo de amor según periodo temporal

Periodo temporal	Romántico	Capricho	Otros amores pareja	Amor madre-patria-dios	Total
1940-1949	49,5%	27,4%	10,5%	12,6%	100,0%
1950-1959	46,6%	26,2%	8,7%	18,4%	100,0%
1960-1969	61,8%	32,7%	1,8%	3,6%	100,0%

1970-1979	62,9%	21,6%	12,9%	2,6%	100,0%
1980-1989	55,0%	33,6%	10,7%	0,8%	100,0%
1990-1999	59,3%	30,4%	10,4%		100,0%
2000-2009	61,5%	33,3%	5,2%		100,0%
2010-2021	55,3%	41,7%	2,9%		100,0%
Total	56,8%	30,9%	8,2%	4,1%	100,0%

Fuente: elaboración propia

El tipo de amor entra en combinación con la situación de la pareja (modelos A y B) de tal forma que encuentran marcos diferentes. Esto plantea la cuestión de qué tipo de valencia recoge la relación. Es decir, si describe una relación en crisis (por ruptura, infidelidad o desamor) o armónica (es decir, positiva). Las canciones románticas describen situaciones de crisis emocional en un 61%, mientras que las centradas en la pasión (capricho) muestran más situaciones de armonía en la pareja. Las crisis aparecen sobre todo en las relaciones en las que la pasión juega un papel clave, mientras que los otros tipos de amores se establecen en situaciones de armonía.

Tabla 22. Tipo de Amor según estado de la relación

	Estado de la relación		Total
	Crisis	Armonía	
Romántico	61,4%	38,6%	100,0%
Capricho	46,8%	53,2%	100,0%
Otros amores pareja	26,7%	73,3%	100,0%
Amor madre-patria-dios		100,0%	100,0%
Total	56,4%	43,6%	100,0%

Fuente: elaboración propia

Lo romántico encuentra una expresión en el drama de la crisis sentimental y el abandono, mientras que el estándar de la pasión se distribuye en narrativas más equilibradas entre la crisis y la armonía. Las canciones dirigidas a expresar el amor la madre, la patria o a dios son canciones que expresan positividad y equilibrio (100%). Algo que también destaca en el caso de los otros tipos de relación (73%), quedando casi a la par en el caso del amor caprichoso. La mayor situación de crisis, entre otras razones dado que en su definición interviene la dimensión “pasión” y la “intimidad”, es la que define el planteamiento romántico de la relación. En la canción popular española lo romántico se caracteriza por la situación de crisis en que vive la relación. Es un romanticismo auto flagelante y lastimero.

Una cuestión importante es que en las canciones populares españolas los sentimientos de pareja se expresan como dependencia y muy poco como posesión. Es decir, expresado, en otros términos, que el amor es depender del otro. Una dependencia que es predominantemente masculina. Es amor en la medida que el hombre, que en determinadas épocas era el elemento socialmente activo de la pareja, depende y está rendido por una mujer. El 67,1% de las canciones que expresan dependencia son masculinas.

Tabla 23. Quién depende de quién

	Frecuencia	Porcentaje válido
Él depende de ella	532	67,1
Ella depende de él	187	23,6
Interdependencia	74	9,3
Total	793	100,0

Fuente: elaboración propia

Desde el punto de vista de la autoestima, el sentimiento de amor en la pareja se exalta por la falta de ella. Un elemento que se puede ejemplificar en la canción “*Sin ti no soy nada*” de Amaral. Precisamente, controlando según la dependencia de él o ella, la crisis está presente en los dos tipos. Prácticamente dos tercios de los estados de dependencia son en contexto de crisis. La armonía se da sobre todo en las relaciones de interdependencia, en la que los dos expresan no poder vivir sin la pareja.

Tabla 24. Quién depende de quién según estado de la relación

	Estado de la relación		Total
	Crisis-ruptura- infidelidad	Armonía	
Él depende de ella	63,4%	36,6%	100,0%
Ella depende de él	62,5%	37,5%	100,0%
Interdependencia	25,0%	75,0%	100,0%
Total	58,4%	41,6%	100,0%

Fuente: elaboración propia

En este sistema de relaciones sentimentales, tal y como se observaba en el análisis cualitativo de los marcos discursivos del contexto sociocultural, la voz de mujer o de hombre son muy relevantes. En el caso del periodo de adoctrinamiento moral de la censura franquista, dado que aportaba una dimensión de horizontalidad y una simulación

de voz amiga (mujer que habla a mujer). Los castigos y penas con los que la copla condenaba a la mujer eran más verosímiles y apelativos en voz de mujer.

Una cuestión importante es que en las canciones populares españolas los sentimientos de pareja se expresan como dependencia y muy poco como posesión del otro. La posesión se expresa como ser poseído, lo que, expresado, en otros términos, el amor es depender emocionalmente del otro y ser poseído. Es un planteamiento ideológicamente interesante en la medida que refiere a la relación en términos de “dependo de ti, soy tuyo/tuya luego estas obligada u obligado conmigo”.

Las canciones pueden, así mismo, plantear la relación entre la pareja (la pareja es el modelo tipo) en cuatro enfoques: meramente sentimental, como relación formal (matrimonio), como relación esencialmente sexual o planteando la libertad de la mujer respecto a las relaciones que establezca.

Los enfoques formales, referidos al matrimonio, se producen sobre todo en la etapa autárquica (estilos autóctonos y latinoamericanos). El 5,4% en la década de los 40, un 10,4% en los cincuenta y el 2,6% en los sesenta. Las letras con contenidos y narrativas sexuales se presentan en el periodo sin censura de las letras (coincidentes con la llamada “Movida”), el 18,8% en la década de los ochenta, el 10,9% en los 90 y el 9,4% en los 2000. La eclosión de la sexualización se produce en la segunda década del siglo XXI con un 39% de las canciones que son números 1 de las listas de grandes éxitos. Tras dicha eclosión se encuentra principalmente un estilo, el reggaetón. La libertad de la mujer es un tema recurrente, que adopta expresiones diferentes según el momento. Por ejemplo “No me quiero casar” de las Hermanas Russel (en un tono lúdico) dan como argumento que un hombre da mucho trabajo, mientras que la canción de Marisol en “No me quiero casar” (1972) habla de libertad.

Tabla 25. Enfoques de la relación según el periodo

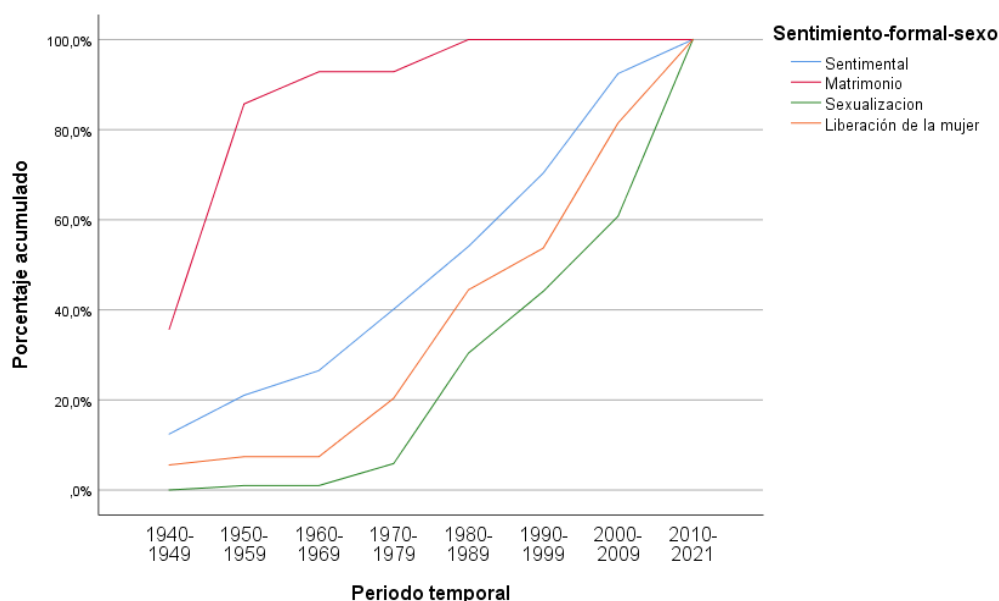
	Sentimental	Matrimonio	Sexualización	Liberación de la mujer	Total
1940-1949	91,3%	5,4%		3,3%	100,0%
1950-1959	86,6%	10,4%	1,5%	1,5%	100,0%
1960-1969	97,4%	2,6%			100,0%
1970-1979	88,5%		4,8%	6,7%	100,0%
1980-1989	70,7%	0,8%	18,8%	9,8%	100,0%
1990-1999	85,3%		10,9%	3,9%	100,0%
2000-2009	82,3%		9,4%	8,3%	100,0%

2010-2021	50,5%		39,6%	9,9%	100,0%
Total	79,9%	1,7%	12,1%	6,4%	100,0%

Fuente: elaboración propia

El gráfico 13 muestra el porcentaje acumulado del enfoque en los 80 años. El enfoque matrimonial está ya saturado y sin aportaciones en la década de los 70. En el extremo opuesto, la sexualización tras su expansión a partir de los 80 experimenta un crecimiento acelerado en las últimas décadas.

Gráfico 13. Evolución acumulada de los enfoques de la relación sentimental



Fuente: Elaboración propia

En el planteamiento del otro aparecen diferentes estrategias de cosificación y deshumanización. En esta ocasión, a las categorías más habituales de cosificación mediante los rasgos físicos o la consideración del otro como un objeto sexual se han incorporado las deshumanizaciones del hombre y de la mujer que aparecen en varios estilos como el pasodoble y otros. Dicha deshumanización se produce cuando se mistifica la imagen, se le sublima y conceden propiedades divinas. Dejan de ser consideradas personas para ser consideradas en otro espacio de referencia. Una vez construido dicho espacio simbólico, se utiliza como patrón de valoración de las personas reales. En dicho sistema, se debe considerar la relación misma (el amor) que adquiere propiedades trascendentes.

Si consideramos las canciones que emplean como parte de su discurso la deshumanización de la otra persona en las relaciones sentimentales, estos procedimientos

varían según el momento. Así, el elogio del hombre y el elogio de la mujer son especialmente elevados durante el periodo autárquico. Particularmente el elogio de la mujer es parte del discurso de las letras del 57% de las canciones que deshumanizan, en este caso a las mujeres. El momento de mayor apología del hombre se localiza en la década de los 40, con el 20% de las canciones.

Tabla 26. Procedimientos de deshumanización según periodo temporal

	Procedimientos de deshumanización					Total
	Atributos físicos	Propuesta sexual	Elogio del hombre	Elogio de la mujer	Elogio del amor	
1940-1949	15,6%	8,9%	20,0%	26,7%	28,9%	100,0%
1950-1959	4,1%	6,1%	10,2%	57,1%	22,4%	100,0%
1960-1969	20,0%	6,7%	6,7%	13,3%	53,3%	100,0%
1970-1979	14,3%	28,6%		10,7%	46,4%	100,0%
1980-1989	16,2%	40,5%	5,4%		37,8%	100,0%
1990-1999	23,3%	36,7%		13,3%	26,7%	100,0%
2000-2009	6,3%	53,1%	6,3%	6,3%	28,1%	100,0%
2010-2021	5,9%	94,1%				100,0%
Total	12,2%	33,7%	7,0%	18,9%	28,1%	100,0%

Fuente: elaboración propia

El elogio del amor, como algo fundamental y trascendente para la vida cotidiana se encuentran en las canciones populares de la década de los 60 y los 70. En la década de los 60, considerando las canciones que emplean recursos discursivos de cosificación, el 53% de las canciones exaltan el sentimiento amoroso como algo fundamental, vital y sublime.

La cosificación mediante propuestas sexuales tiene sus mayores exponentes en la década de los 80 (vinculada a la movida y la liberación sexual tras la censura franquista), con el 40% de canciones que incluyen propuestas sexuales, iniciando un proceso que culmina en la segunda década del siglo XXI, cuando con la llegada del reggaetón la sexualización de la relación sentimental alcanza su máxima difusión. En términos de cosificación del otro, así como del sentimiento amor, generando una deshumanización, existe consistencia con los tipos de sentimiento amoroso que se exponen en las canciones.

Tabla 27. Procedimientos de deshumanización según tipos de amor

Tipo de Amor				Total
Romántico	Capricho	Otros amores pareja	Amor sublimado	

Atributos físicos	16,7%	18,9%			15,8%
Propuesta sexual	24,2%	60,4%	7,7%		41,3%
Elogio del hombre	1,5%	0,9%	7,7%	18,2%	2,6%
Elogio de la mujer	10,6%	11,3%	7,7%	63,6%	13,8%
Elogio del amor	47,0%	8,5%	76,9%	18,2%	26,5%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: elaboración propia

Las canciones que plantean un amor romántico (pasión + intimidad) contienen un elogio del amor como enfoque central en un 47%. En lo que se refiere a la cosificación el 24% expresan una propuesta sexual y un 16% incluyen descripciones físicas del otro u otra. El 10% practica tales elogios de la mujer (sin referirse a una relación en concreto) que la deshumaniza y deja de considerarla una persona.

Las canciones que plantean una relación basada en el amor “capricho” (exclusivamente muestras de pasión) contienen propuestas sexuales en un 60% y el 19% cosifica describiendo y evaluando rasgos físicos de la otra persona. El 11% hace un elogio de la mujer (sin referirse a una en concreto) y el 8% elogia el amor como expresión pasional.

Las canciones que consideran los otros tipos de “amor” (consumado, fatuo, sociable, vacío o cariño) se centran en sublimar la relación amorosa más allá de la relación que establezca. El amor es el eje, y las formas concretas que adopte en tanto que sentimiento se hace accesoria.

El empleo del amor como referencia y herramienta que deshumaniza las relaciones sentimentales, el 18% consiste en cosificaciones que reducen cualquier relación a la relación ideal (todo debe rendirse al amor), el 63% del amor como expresión de lo sublime incorpora a la mujer como referencia, ajustando la imagen de la mujer (en sus deseos, expectativas...) a dicho ideal reductor de las relaciones a un único sentimiento. Un 18% toma la figura masculina como ejemplo del amor sublime. De los datos se concluye que la construcción del amor como elemento de referencia de los sentimientos, y en especial el amor idealizado, se focaliza en la mujer. En cierto sentido, las canciones populares que se convierten en éxitos combinan la idealización del amor como sentimiento abstracto, con la identificación de la mujer como máxima expresión cotidiana de él. Es, en ese discurso, incomprensible y “dramático” que la mujer se “comporte como un ser humano” y tome decisiones libres sobre su vida y las relaciones con los demás. La

cosificación mediante sublimación del amor es otra forma de ligadura y control social (indirectamente moral) sobre la mujer que resuena en la canción popular.

En ese sentido, una pregunta evidente es ¿qué dicen las voces femeninas? Existe una interpelación por la voz. Como consideraremos en detalle más adelante, las canciones tienen sexo, dado que al referirse a un hombre o una mujer convierte la relación en heterosexual u homosexual. Las mujeres ponen voz femenina a los discursos, los hombres voz masculina. Y es algo que viene condicionado culturalmente al mismo tiempo que por el sexismo contenido en el lenguaje.

Aun cuando las letras las escriban mayoritariamente hombres, la voz que canta se atribuye el mensaje. En cierto modo, la letra (escrita por hombres) es interpretadas por mujeres que al usar su voz son apropiadas por ellas (las letras). Son mujeres hablando para mujeres con “mensajes” de hombre. Un aspecto que no debe olvidarse al estudiar las canciones populares.

Al considerar el género de los intérpretes (en un grupo musical se adopta el criterio de quien pone la voz es el que atribuye el género), se aprecian voces masculinas, femeninas y en colaboración.

Tabla 28. Sexo de los intérpretes

	Frecuencia	Porcentaje válido
Hombre	1034	66,2
Mujer	464	29,7
Colaboración hombre mujer	63	4,0
Total	1561	100,0

Fuente: elaboración propia

La mayoría de las voces con las que se interpretan las canciones populares en España que han sido grandes éxitos en estos últimos 80 años son masculinas. El 66% son interpretadas por hombres, un 30% aproximadamente por mujeres y el 4% en duetos o colaboraciones. En dicha distribución se observa el efecto del periodo que vivía la sociedad española en cada momento.

Tabla 29. Género del vocalista según periodo

		Género vocalista			Total
		Hombre	Mujer	Colaboración hombre mujer	
Periodo temporal	1940-1949	7,8%	22,4%	4,8%	12,0%
	1950-1959	9,5%	16,6%	12,7%	11,7%

	1960-1969	6,4%	4,3%		5,5%
	1970-1979	13,9%	6,9%	4,8%	11,5%
	1980-1989	19,6%	12,1%	12,7%	17,1%
	1990-1999	17,4%	12,3%	7,9%	15,5%
	2000-2009	17,4%	20,7%	14,3%	18,3%
	2010-2021	7,9%	4,7%	42,9%	8,4%
Total		100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: elaboración propia

La mujer distribuye su mayor presencia en dos periodos. El primero en la fase autárquica, entre el 1940 y el 1959. En la década del “yeyeismo” y de los grupos pop disminuye su presencia para recupera su peso en el fin de la censura y la “movida”, en la década de los 80 y 90, y especialmente en la primera década del siglo XXI. Los éxitos son interpretados por parejas (voces mixtas) sobre todo en la segunda década del siglo XXI, con un 43% de canciones. Las voces masculinas tienen su época de mayor presencia en los éxitos a partir de la década de los 70 con la aparición de cantautores con canciones de éxito, así como interpretes jóvenes (Por ejemplo, Los Pecos) con canciones dirigidas a un público adolescente.

Otra cuestión significativa es la aparición de la cosificación sexual y la sublimación deshumanizadora en las canciones interpretadas por hombres o por mujeres.

Tabla 30. Procedimientos de cosificación y deshumanización según género del vocalista

	Hombre	Mujer	Colaboración hombre mujer	Total
Atributos físicos	15,4%	5,8%		11,5%
Propuesta sexual	38,3%	19,8%	57,1%	33,2%
Elogio del hombre	3,7%	14,0%		6,9%
Elogio de la mujer	17,9%	24,4%	7,1%	19,5%
Elogio del amor	24,7%	36,0%	35,7%	29,0%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: elaboración propia

Considerando el conjunto de canciones que han sido grandes éxitos entre 1940 y 2021, se observa que la voz femenina ha interpretado de forma significativa una mayor cosificación de sí misma (un 24% son elogios de la mujer frente al 18% de los hombres) así como una mayor idealización de la jaula sentimental en la que es atrapada por la canción popular (un 36% de la voz femenina canta un elogio al amor, por un 25% de los hombres). La mujer también pone voz a los elogios a la figura masculina en un 14%. En

conjunto, de las canciones que han sido grandes éxitos y hablan de relaciones sentimentales que han sido interpretadas por mujeres, el 74% da consistencia al cierre sentimental que se efectúa sobre la mujer. La cosificación y deshumanización de la mujer es, sobre todo, cantada con voz femenina. Un porcentaje significativamente menor, del 45%, corresponde con hombres que cosifican de forma indirecta.

Las voces masculinas son predominantes en las canciones que cosifican sexualmente a la mujer mediante la descripción evaluativa de atributos físicos (15%) o mediante propuesta sexuales (38%). A efectos interpretativos, cabe recordar la prescripción cultural que, para evitar malentendidos homosexuales, condicionan a los hombres (en este caso voces masculinas) y a las mujeres (voces femeninas) a cantar al otro sexo.

Las canciones interpretadas conjuntamente entre voces masculinas y femeninas se ubican en dos polos opuestos. Por un lado, el 57% incluye propuestas sexuales y por el otro el 35% hace un elogio del amor por el amor. En la media que las canciones cantadas a dúo establecen una especie de dialogo entre sexos, los temas preferentes se simplifican en sexo (cosificación sexual del otro) y la exaltación del amor (deshumanización de la relación de pareja).

Una última cuestión significativa, en esta triangulación analítica que se está efectuando, es determinar si el tratamiento que se da a la canción considera un planteamiento introspectivo o relacional. Consideramos introspectivo el tratamiento donde el sujeto que interpreta la canción reflexiona sobre sí mismo, cómo se siente, qué experimenta o las experiencias, incertidumbres vitales y daño sentimental que sufre; Vamos a considerar relacional cuando la atención de la narración se dirige a plantear la relación con el otro/a, cómo puede sentirse o se sentía la otra persona. En términos operativos, la introspección es el discurso “yo sobre mí”, mientras que el relacional plantea un “tú y yo” o “tu-tu” como centro de la narración.

Tabla 31. Tipo de enfoque introspectivo o relacional en las canciones sobre relaciones sentimentales

	Frecuencia	Porcentaje válido
Introspectiva	394	45,8
Relacional	467	54,2
Total	861	100,0

Fuente: elaboración propia

Puede observarse que el 46% de las canciones que plantean una relación sentimental plantean un enfoque introspectivo, siendo el 54% de naturaleza relacional, en la que los sentimientos y vivencias del otro/a también existen.

Si consideramos la voz femenina o masculina, se observan diferencias (siempre con el condicionamiento de fondo de la autoría de las letras) en el enfoque adoptado. La voz masculina expone un discurso introspectivo en un 49% mientras que la voz femenina lo hace en un 40%. La voz femenina interpreta canciones de naturaleza más relacional, que tiene en cuenta al otro, con un 60% de sus canciones. Cuando se trata de una colaboración entre hombre y mujer, el enfoque es esencialmente relacional en un 81% de los casos.

Tabla 32. Enfoque introspectivo o sentimental según el género del vocalista

	Voz que canta		Colaboración		Total
	Hombre	Mujer	hombre	mujer	
Introspectiva	48,9%	40,2%	19,0%		45,7%
Relacional	51,1%	59,8%	81,0%		54,3%
Total	100,0%	100,0%	100,0%		100,0%

Fuente: elaboración propia

Cuando se considera su distribución en el tiempo, puede observarse que el periodo autárquico (con estilos autóctonos y latinoamericanos) tiene un porcentaje elevado de enfoques relacionales, con un 88% en el periodo la década de los 40 y el 73% en la de los 50. En general, es el enfoque más habitual, donde en la narración se combinan aspectos personales con la relación. El momento de una mayor intuspección se produce en la década de los 80 (tras la censura y la denominada “Movida”) con un 62% de tipo introspectivo. En la década de los 90 aún es un 60%, con un porcentaje que iría decayendo progresivamente.

Tabla 33. Enfoque introspectivo o relacional según periodo

	Introspectiva	Relacional	Total
1940-1949	11,2%	88,8%	100%
1950-1959	26,5%	73,5%	100%
1960-1969	31,8%	68,2%	100%
1970-1979	38,3%	61,7%	100%
1980-1989	62,3%	37,7%	100%
1990-1999	60,5%	39,5%	100%
2000-2009	50,3%	49,7%	100%
2010-2021	44,2%	55,8%	100%

Total	45,8%	54,2%	100%
-------	-------	-------	------

Fuente: elaboración propia

La tendencia, comparando la evolución entre décadas, parece indicar una evolución hacia las canciones con un mayor contenido relacional (habla de la pareja), en cierto modo posiblemente reforzado por las colaboraciones vocales entre hombres y mujeres. Los enfoques introvertidos son más difíciles de cantar a dúo.

En el enfoque adoptado también influye de forma sustantiva la situación de equilibrio o crisis en que se encuentra la relación. Así, cuando el motivo para cantar es una situación de crisis de pareja, por ruptura, abandono o infidelidad, el enfoque más habitual es el introspectivo. La persona se queja y duele expresando sus sentimientos. En el caso de una situación de equilibrio o armonía, el enfoque frecuente es una narrativa relacional, donde se narra algo de la relación y cómo es la otra persona.

Tabla 34. Introspectiva o relacional según equilibrio de la relación

	Introspectiva	Relacional	Total
Crisis-ruptura-infidelidad	60,3%	39,7%	100%
Armonía	37,0%	63,0%	100%
Total	52,0%	48,0%	100%

Fuente: elaboración propia

Hemos podido apreciar cómo tanto en el análisis de discurso como en términos estadísticos, se produce una coordinación entre los temas de agenda y los marcos, así como a la cosificación y la sexismos, tanto hostiles como benevolentes. Las matrices de valencia que revelaban el análisis crítico de discurso se articulan de forma coordinada al estudiar el cumulo de canciones populares que alcanzaban el número 1 en ventas y difusión.

Los paradigmas identificados como modelos A, B, C y D son los ejes de referencia de las narrativas fragmentadas de las letras, organizando recorridos sintagmáticos entre modelos que adquieren un enfoque (introspectivo o relacional) dependiendo de los equilibrios que muestran.

Un tercer marco significativo en los mensajes que transmiten la canción popular viene facilitado por el elemento musical. La música, los rasgos sonoros (incluidos el vocal), contribuyen a reforzar y aportar un conjunto de prejuicios y presunciones. Así, en la década de los 60 una canción de estilo pop o rock podía dar una impresión de

modernidad (estilo de ambientación inglesa, las vestimentas, etc.) y sin embargo transmitir mensajes absolutamente conservadores. Esa es una de las propiedades interesantes, en la medida que la forma musical da una presentación que oculta los significados que transmiten las letras.

12. El marco musical

Para el estudio del enmarcamiento mediante la música, se van a considerar dos dimensiones. En primer lugar, el papel que tiene la voz en las letras y las relaciones sentimentales que plantean. En segundo, en que forma los rasgos musicales acompañan en menor o mayor grado dichos marcos sentimentales. Tal y como se mencionó con anterioridad el análisis de los rasgos musicales de las canciones se ha efectuado a partir de los datos disponibles en plataformas musicales como Spotify. Las variables indicadoras son medidas mediante sistemas de inteligencia artificial, utilizadas para segmentación de gustos. En lo que se refiere al sistema de indicadores de la plataforma, utilizados caben destacar los siguientes.

Tabla 35. Indicadores de rasgos musicales en Spotify

Acusticidad	0 - 1	Probabilidad de ser acústica. 1 máxima.	
Bailabilidad	0 - 1	Probabilidad de serailable. 0 difícilmenteailable	Indicador complejo: tiempo, estabilidad del ritmo, fuerza del pulso y la regularidad
Duración	Abierto	Mide la duración de la canción en milisegundos	
Clave	Clasificación estándar del tono		
Modo	0 y 1	0 modo menor y 1 modo mayor	
Firma temporal		Cuántos golpes se dan en cada medida.	
Energía	0 - 1	Medición de la actividad e intensidad.	<i>Indicador complejo: dynamic range, perceived loudness, timbre, onset rate, and general entropy.</i>

Grado de instrumentación.	0 - 1	Medición de elementos vocales. Valor 1 música instrumental.	
Liveness	0 - 1	Medición de ser grabada en directo. 1 elevada probabilidad de directo.	
Volumen	-60 hasta 0	Medido en decibelios. El volumen es una cualidad del sonido que viene a ser el primer correlato psicológico de su fuerza física	
Habla	0 - 1	Cuanto más habla más próximo a 1	
Valencia	0 - 1	Próximo a 1 positividad y felicidad	
BPM		El tempo estimado en conjunto de una canción, expresado en golpes por minuto (BPM).	

Fuente: elaboración propia a partir de información en la plataforma

Comenzaremos analizando el carácter sexuado que tienen las letras de las canciones y su interacción con los marcos de las relaciones sentimentales.

12.1 La vocalidad sexuada

Un aspecto importante para considerar es que la voz (masculina o femenina) que interpreta una canción es un elemento que interacciona con las letras. En la fase de supresión de la censura, al incorporarse la mujer como un sujeto que lamenta el abandono masculino, en el mismo plano de queja que hacían los hombres. El 94% de las canciones que hablan del sufrimiento de que te abandone una mujer lo cantan hombres, y el 80,7% de letras que narran el dolor de ser abandonada por su pareja lo interpretan mujeres.

Esto anterior, la relación entre la voz de mujer y su abandono por el hombre, o la voz masculina que canta al abandono por parte de la mujer podría parecer trivial. No lo es por varias razones. La primera es que la letra puede o no ajustarse al sexo de la persona que la interpreta. Existe una tendencia a sexualizar las letras de las canciones según el sexo del interprete o la interprete, que la canta originalmente (o la versiona posteriormente), pero este hecho refleja una decisión y una evidencia: la reversibilidad de la función de dependencia emocional.

Tabla 36. Quien depende de quien según la voz que canta

	Voz que canta según género			Total
	Hombre	Mujer	Colaboración hombre mujer	
Él depende de ella	94,2%	19,3%	82,4%	73,1%
Ella depende de él	5,8%	80,7%	17,6%	26,9%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia

Asimismo, cuando es una interpretación en colaboración entre hombre y mujer, el 82% de las letras hablan de la dependencia del hombre y el dolor por ser abandonado. En un planteamiento de sexismo benevolente, es peor considerado que un hombre cante al dolor de una mujer al ser abandonada por un hombre que, al contrario.

Asimismo, dado que el lenguaje es sexuado, en un sistema de referencia heterosexual, si un hombre canta al abandono de otro hombre, o una mujer a otra mujer es una clara referencia homosexual. Una canción heterosexual lo es en la medida que el género de la interprete o interprete que canta la canción sea distinto al de la persona a la que canta. La conservación del género y la heterosexualidad conduce a adaptar las canciones.

12.2 El estilo musical como marco

Junto a la voz, los estilos musicales tienden a acompañar expresiones diferentes de amor. En el caso del amor romántico (pasión más compromiso) tiene una presencia más elevada en los estilos musicales de origen anglosajón (60%) o el latinoamericano (57%), que en los autóctonos españoles (45%). Los tipo de amor “capricho” (exclusivamente pasión) son más habituales en los número 1 de estilos autóctonos (copla, pasodoble, etc.) y latinoamericanos con el 38%.

Tabla 37. Tipos de amor según origen cultural del estilo

	Estilo según origen cultural			Total
	Español autóctono	América Latina	Anglosajón	
Romántico	45,2%	56,8%	60,2%	57,6%
Capricho	38,5%	37,8%	30,3%	32,3%
Otros amores pareja	16,3%	5,4%	9,5%	10,1%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: elaboración propia

El estilo musical interviene como parte del marco en el que presentan los mensajes de las canciones populares. Hasta el punto de que Vázquez Montalbán sugiere que los estilos musicales (por ejemplo, el pop) condicionan las letras, de tal modo que actuarían como contenedores que dan forma a la estructura textual. Algo semejante al modo como en poesía un soneto o una redondilla fuerza un ritmo y forma de expresión. En ese sentido, el estilo musical y sus patrones melódicos condicionarían los contenidos.

Para dicho análisis relacional entre estilo musical y posible enmarcamiento de los contenidos temáticos de las canciones populares se va a utilizar el modelo bidimensional de Russel, articulado en torno a dos dimensiones ya presentadas anteriormente: la Valencia y la Activación. Los efectos psicológicos de la música han sido estudiados y medidos por varias estrategias alternativas, observándose en los últimos años una convergencia en los modelos bidimensionales en torno a los conceptos de valencia (*valence*) y activación (*arousal*). Estos conceptos se encuentran asociados a varios de los rasgos musicales que caracterizan diferentes estilos de música (Alaminos, 2019). En el caso de la complementariedad entre la copla y el pasodoble, la expectativa en los rasgos de valencia es que compartan valores próximos mientras que la activación (animación y potencia que trasmite) sean muy diferentes.

Para comprobar dicha complementariedad, en la que el pasodoble trasmite una mayor animosidad y activación emocional que la copla, se han estimado las dos dimensiones a partir de los rasgos acústicos medidos por la plataforma Spotify. Esta plataforma, en sus sistemas de inteligencia artificial para establecer preferencias y segmentaciones de audiencias, determina mediante sistemas de inteligencia artificial las propiedades de energía, valencia y bailabilidad entre otras, a partir de muestreos de fragmentos de cientos de miles de canciones. Para este análisis se ha efectuado una análisis factorial de los rasgos musicales de tres estilos musicales propios del periodo autárquico: pasodobles, copla española y ritmos latinos I (bolero, tango y ranchera).

Tabla 38. Varianza total explicada

Componente	Autovalores iniciales			Sumas de cargas al cuadrado de la extracción			Sumas de cargas al cuadrado de la rotación		
	Total	% varianza	de% acumulado	Total	% varianza	de% acumulado	Total	% varianza	de% acumulado
1	1,919	38,372	38,372	1,919	38,372	38,372	1,746	34,929	34,929
2	1,344	26,879	65,251	1,344	26,879	65,251	1,516	30,322	65,251

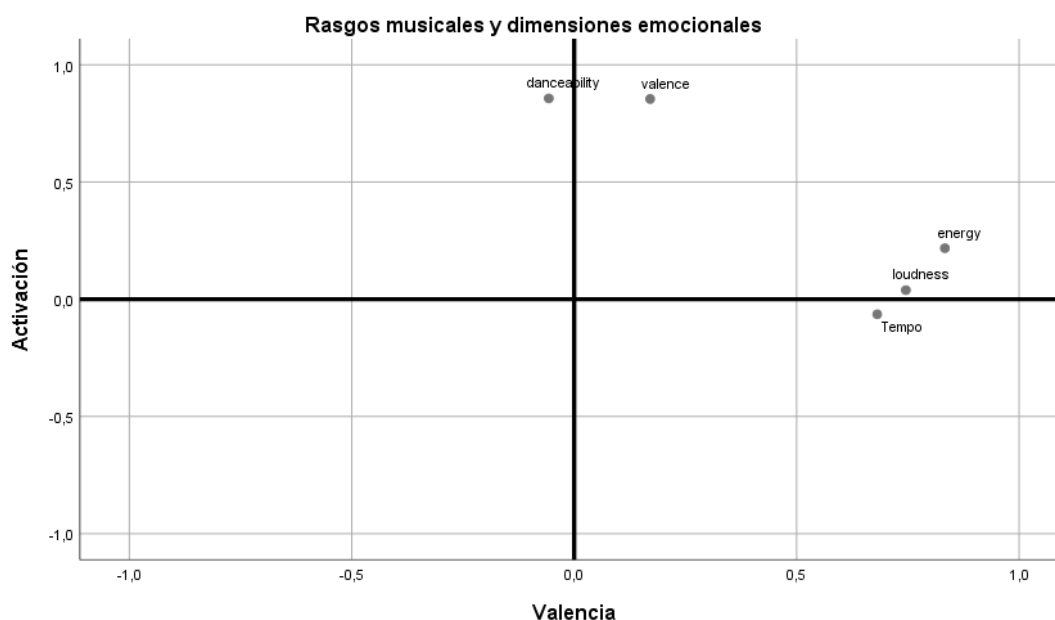
3	,878	17,567	82,818						
4	,472	9,440	92,258						
5	,387	7,742	100,000						

Método de extracción: análisis de componentes principales.

Fuente: Elaboración propia.

Con un autovalor superior a 1, y una discriminación teórica de las variables que identifican las dimensiones, la solución ofrece las dos dimensiones características del modelo emocional de Russel, presentado en el apartado metodológico: valencia y actividad.

Gráfico 14. Dimensionalidad emocional de los rasgos musicales de copla, pasodoble y latino I



Fuente: elaboración propia a partir de datos de la plataforma Spotify

La dimensión activación viene definida principalmente por la variable “energía”, con una carga tras una rotación ortogonal de ,83, seguido de “volumen” con ,74 y el “tempo medio” con una carga de ,68. La dimensión de valencia emocional la determinan y miden los rasgos de valencia (.85) como la bailabilidad (.85) de la canción.

Tabla 39. Componentes de los rasgos musicales

Matriz de componentes rotados

	Componente	
	1	2
Energía	,833	,218
Volumen	,745	

Tempo	,681	
Bailabilidad		,857
Valencia	,171	,854

Método de extracción: análisis de componentes principales.

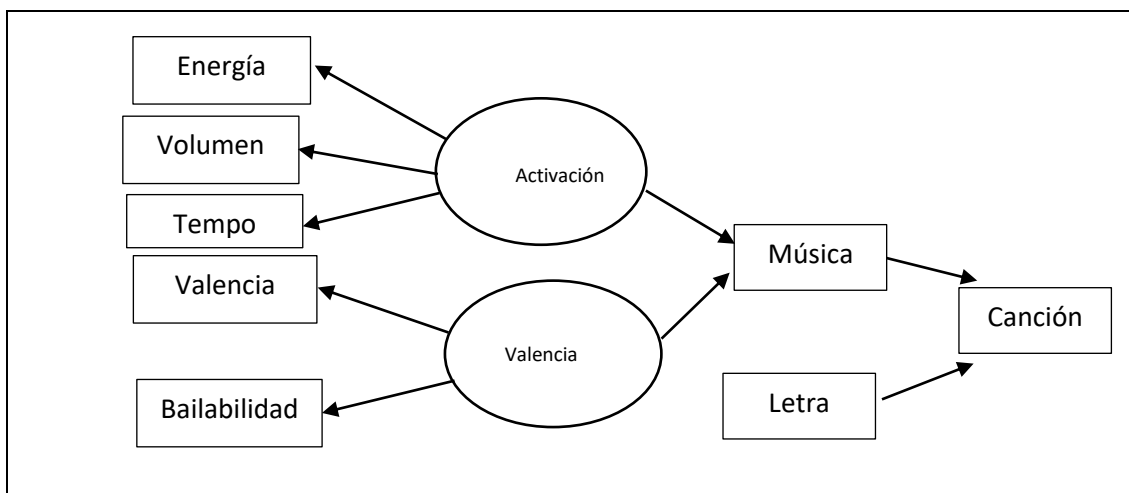
Método de rotación: Varimax con normalización Kaiser.

a. La rotación ha convergido en 3 iteraciones.

Fuente: elaboración propia a partir de datos de la plataforma Spotify

La medición de las propiedades psicológicas de la música viene a completar el análisis de la transmisión de modelos relaciones sentimentales. Junto con las letras, definen una unidad de sentido. De este modo, el análisis de discurso y contenido efectuado a las letras viene a ser complementado con los efectos emocionales de la música.

Figura 18. Modelo dimensional de los rasgos musicales



Fuente: Elaboración propia.

Cuando se consideran las puntuaciones medias en las dimensiones de valencia (*valence*) y activación (*arousal*), se observa una diferencia significativa entre los tres estilos: copla pasodoble y latino I (bolero, tango, ranchera).

Tabla 40. Puntuaciones medias en las dimensiones de valencia y activación

	Energía	Valencia
Copla	-0,3071925	-0,0146749
Latino 1	0,1372285	-0,0106876
Pasodoble	0,2830976	0,1268361

Fuente: elaboración propia a partir de datos de la plataforma Spotify

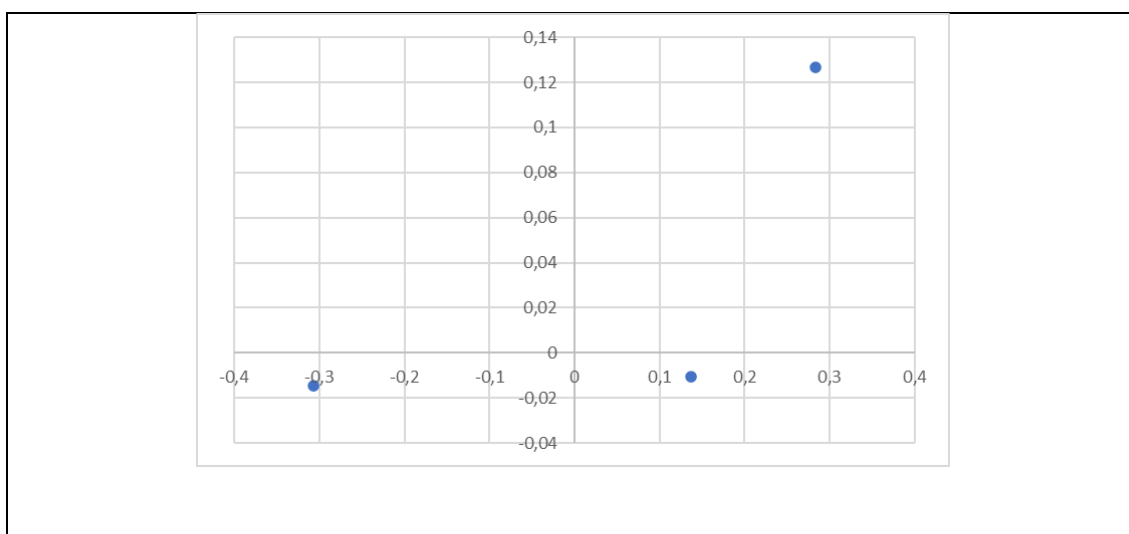
La diferencia fundamental entre la copla y el pasodoble, en términos musicales, es la capacidad de generar activación emocional y valencia positiva que muestra el pasodoble. La música latino I, contiene rasgos de activación menores que el pasodoble (son músicas bailables, al igual que el pasodoble) si bien su valencia es negativa, evocando tristeza. La copla muestra valencia y actividad negativa.

Considerando los contenidos según modelos, se observa un ajuste musical entre sus mensajes sentimentales y las emociones asociadas a sus rasgos musicales. Así, los ritmos latinos I transmiten en sus letras contenidos de dolor porque la mujer abandona al hombre, mostrando las valencias más negativas (tristes y melancólicas) si bien con una activación que procede de su bailabilidad.

Los estilos autóctonos durante la autarquía muestran una importante concordancia, con el pasodoble que canta a la armonía, la exaltación de la patria, la mujer, el hombre o el amor con valores de activación emocional y valencia elevados. Transmite animación y positividad y alegría. La copla, que expresa un orden moral para las relaciones mundanas contiene una activación emocional negativa, careciendo del entusiasmo, la viveza o la animosidad que se aprecian en el pasodoble. Presenta además una valencia negativa, transmitiendo tristeza como los ritmos latinoamericanos I.

Se observa una coordinación en las emociones que despiertan los rasgos musicales en el caso de la valencia, con una valencia emocional positiva en el pasodoble y negativa en la copla. En otras palabras, la copla genera musicalmente un estado emocionalmente triste y de baja activación en el individuo.

Gráfico 15. Posición de los estilos en los ejes emocionales valencia-activación



Valencia

Fuente: elaboración propia

Estos estilos musicales (y las letras que contienen las canciones) dejan una huella en la historia musical española. En conjunto, se aprecia un cambio en las musicalidades. El periodo franquista presenta unas valencias y una activación negativas comparadas con el periodo democrático. Tal y como muestran las puntuaciones medias en cada dimensión ideológica. Desde la psicología de las emociones, las canciones en castellano del periodo franquista ofrecían en conjunto una musicalidad más triste (valencia negativa) que el que se inicia con la democracia y la “movida”. Desde la década de los 80 la canción popular en castellano ofrece una valencia media más feliz y positiva.

Tabla 41. Valencia emocional media de las canciones según periodo

Periodo	Subconjunto para alfa = 0.05		
	1	2	3
1950-1959	-,3502397		
1940-1949	-,3012772	-,3012772	
1970-1979	-,3006961	-,3006961	
1960-1969	-,2572382	-,2572382	
1980-1989	,0002512	,0002512	,0002512
2010-2021	,1831226	,1831226	,1831226
1990-1999		,3085151	,3085151
2000-2009			,4393127
Sig.	,214	,085	,482

Fuente: elaboración propia

En el caso de la activación psicológica, se aprecia claramente la existencia de un periodo autárquico, con una limitación drástica de los estilos musicales. Las canciones de las décadas de los 40 y los 50, comparativamente con las demás décadas, producen una sensación de activación emocional negativa, siendo el periodo en que la música menos animaba o excitaba a los oyentes. Así, el test post hoc Sheffe de comparación de medias, muestra como el periodo autárquico se agrupa de forma independiente y con valores negativos muy elevados.

Tabla 42. Activación emocional de las canciones en castellano según periodo

Periodo	Subconjunto para alfa = 0.05			
	1	2	3	4
1940-1949	-,9015413			
1950-1959	-,8281427			
1960-1969		-,1323675		

1970-1979		-,0827502	-,0827502	
1990-1999		,1806042	,1806042	,1806042
1980-1989		,1964525	,1964525	,1964525
2000-2009			,4816313	,4816313
2010-2021				,5281321
Sig.	1,000	,689	,053	,621

Fuente: Elaboración propia.

Las décadas de los 60 y los 70 ya forman parte de otro perfil de canciones con mayor activación, si bien comparativamente aún conservan una valencia negativa en relación con las canciones posteriores. En todo caso, destaca como la activación positiva de la década de la movida es superior a la de la década que le siguió (1990 a 1999). Considerado globalmente, la activación media de las canciones en castellano en España se ha ido incrementando progresivamente en el tiempo, alcanzando sus máximos en las dos primeras décadas del siglo XXI.

Los componentes de activación emocional de las canciones (en función a sus rasgos musicales) acompañan a los contenidos de las letras estudiadas anteriormente. De este modo, las propuestas que aspiran a transformar el papel de la mujer en las relaciones sentimentales van acompañada de un mayor positividad, tanto en las valencias como en las capacidades de activación de las canciones. En resumen, consideradas las músicas de los últimos 80 años en España, las canciones de las décadas autárquicas son las emocionalmente más oscuras (valencias negativas) y desactivantes. Unas características emocionales acordes con los intentos moralizantes y los modelos de relación sentimental con los que aspiraban adoctrinar a la sociedad española. Un objetivo logrado en parte, si atendemos a las trayectorias posteriores de las letras de las canciones, que se definen por la oposición a dicho modelo, o profundizando en la lógica de la dependencia del otro. Posiblemente, con todos sus límites y negatividades, el modelo de cosificación sexual que ofrece el reguetón sea el enfrentamiento más frontal, explícito e integral a las matrices de sentimentalidades instauradas por el franquismo. Aun así, el referente de la pareja heterosexual permanece estable incluso en dicho estilo. Un estilo en el que las mujeres, (al igual que sucedió en los modelos sentimentales estándar en los que la mujer encontró la igualdad dependiendo emocionalmente del hombre y llotrando su pérdida) en un extraño intento de igualdad, cosifiquen sexualmente al hombre.

En lo que se refiere a las propiedades psicológicas de las músicas empleadas, se observa una especialización según el tema sentimental tratado. Tal y como se aprecia en

la tabla 42 el amor romántico (pasión + intimidad) tiene una valencia y activación negativas en comparación con las canciones que narran otros tipos de amor.

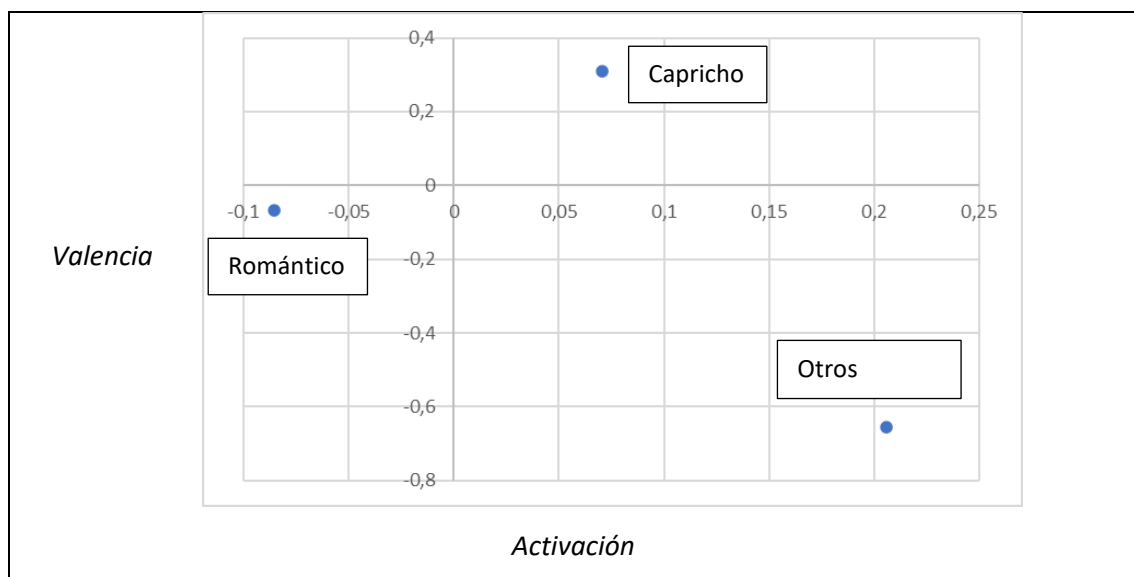
Tabla 43. Puntuaciones medias en valencia y activación de las canciones según tipo de amor tratado en las letras

	Valencia	Activación
Romántico	-0,0852608	-0,0667625
Capricho	0,0704399	0,3083053
Otros amores pareja	0,2056629	-0,6554508

Fuente: Elaboración propia.

En la práctica, las canciones de contenido amor romántico tienden a ser más tristes y con una actividad baja. A diferencia del amor capricho (pasión) que está acompañado musicalmente con melodías con una activación y valencia psicológica positivas. Las canciones que se concentran en el amor pasión son animadas y transmiten positividad y alegría. Por último, los otros tipos de amor considerados por Steinberg presentan músicas con una actividad negativa, son canciones que transmiten poco dinamismo, pero sin embargo muestran la valencia positiva más elevada. Recordemos que dicha categoría agrupa tipos de amor como el compañero (intimidad + compromiso), el consumado (intimidad + pasión + compromiso) o el cariño (intimidad).

Gráfico 16. Valencia y activación emocional de los rasgos musicales según tipo de amor



Fuente: elaboración propia

Cuando consideramos las propiedades de las músicas que acompañan según la voz masculina o femenina se observa una especialización. Los hombres acompañan su voz de músicas (como media) con actividad positiva y valencia negativa, mientras que las mujeres muestran el patrón inverso: valencias positivas acompañadas de actividad negativa.

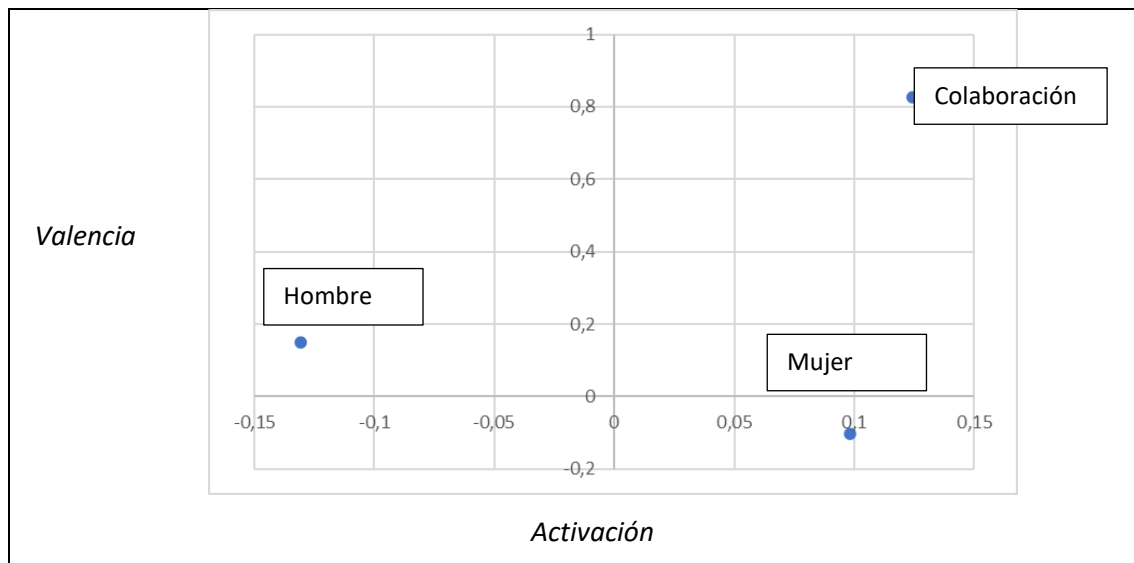
Tabla 44. Activación y valencia emocional en la música de las canciones según género vocal

Voz que canta según género	Valencia	Actividad
Hombre	-0,1305342	0,1507451
Mujer	0,098264	-0,104262
Colaboración hombre mujer	0,1244706	0,8259612

Fuente: elaboración propia

Las canciones en colaboración de voz masculina y femenina muestran una valencia positiva y además un actividad positivada muy elevada.

Gráfico 17. Valencia y activación emocional de los rasgos musicales según vocalista



Fuente: elaboración propia

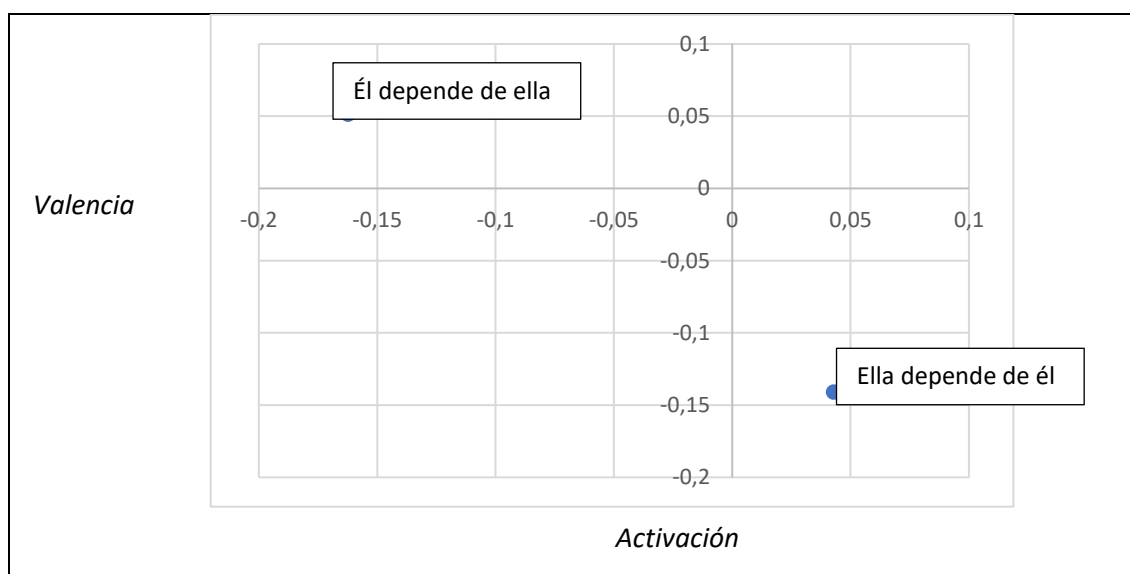
La dependencia que muestran las letras de las canciones también va acompañada de una música cuyas propiedades emocionales se relacionan con el tipo de dependencia. Así, la letras que narran la dependencia del hombre respecto a la mujer tienen como media músicas con valencias emocionales negativas y activación positiva, mientras que en el caso de la dependencia femenina el marco musical es el contrario, con valencia positiva y activación negativa.

Tabla 45. Activación y valencia emocional en la música de las canciones según dependencia

Quién depende de quién	Valencia	Activación
Él depende de ella	-0,1623506	0,0427605
Ella depende de él	0,0515249	-0,1408934

Fuente: Elaboración propia.

Gráfico 18. Activación y valencia emocional en la música de las canciones según dependencia sentimental



Fuente: Elaboración propia.

El acompañamiento musical de las letras está acorde con los mensajes que contiene en lo que se refiere a las relaciones sentimentales. Sin embargo, con el cambio social los modelos discursivos varían sin cancelar los anteriores. En la práctica, conviven y se transmiten simultáneamente canciones que expresan y representan fragmentos de modelos muy diferentes y en ocasiones contradictorios. Ello es debido a que si bien en cada periodo la canción popular constituye un mensaje integrado que, de forma fragmentaria canción a canción, transmiten un discurso, cuando es observado de forma sincrónica se acumula y entra en contradicción. En un procedimiento equivalente al de los refranes populares, que acumulados en el tiempo permiten que convivan puntos de vista e ideologías muy diferentes. Es fácil encontrar un refrán que afirme una cosa y otro la contraria, como consecuencia de su acumulación en el tiempo. Sin embargo, agrupados en su afinidad expresan un discurso coherente sobre el mundo social y que valores son los referentes positivos.

En ese sentido, esta tesis realiza analíticamente un esgrafiado de los modelos sentimentales de relaciones sentimentales. El esgrafiado procede del italiano “*sgraffiare*” consistente en un técnica donde se revela el dibujo existente bajo una capa de material (en este caso canciones populares). Se ha procedido, en ese sentido, extrayendo capa a capa, determinando los estratos ideológicos que promovían diferente modelos de sentimentalidad.

Una de las cuestiones relevantes es el modo en que modelos sentimentales que en principio dejaron obsoletos el cambio social y las nuevas axiologías inspiradoras de la igualdad de género, permanecen como un fondo “tóxico” en el sentido que educa sentimentalmente en el presente con valores de modelos pasados. En el siguiente apartado se va a considerar en que forma las canciones populares, gracias a la supervivencia que concede el éxito comercial (y en parte la aceptación social) continúan actuando sobre las educaciones sentimentales de los individuos, y particularmente en los más jóvenes.

12.3. Un pasado muy presente

Un aspecto fundamental que debe considerarse es el hecho de que el pasado está aún muy presente, en el sentido de que las canciones y los modelos sentimentales que transmitían no se quedan aislados en una época. Por el contrario, se siguen escuchando impregnadas de significación emotiva reforzada al recordar a los miembros de la familia más próxima.

La pervivencia de las canciones populares puede observarse por simple observación, mediante las diferentes cadenas de radio y plataformas en *streaming* que actúan como canales nostalgia con éxitos de épocas muy diferentes. Para cuantificar la presencia vamos a considerar el índice de popularidad que estima la plataforma Spotify para las canciones según la frecuencia de su reproducción. Se aprecia que evidentemente la popularidad de las canciones es mayor cuanto más actuales, pero que, sin embargo, se continúan reproduciendo canciones de las décadas de los 40 en adelante.

Tabla 46. Popularidad media de las canciones en 2021 según fecha de composición de la canción.

Periodo	Subconjunto para alfa = 0.05			
	1	2	3	4
1940-1949	7,83			
1950-1959	11,86			
1960-1969		29,14		
1970-1979		31,30		
1990-1999		34,32	34,32	
1980-1989		35,97	35,97	
2000-2009			44,11	
2010-2021				60,27
Sig.	,975	,684	,199	1,000

Fuente: elaboración propia. Se visualizan las medias para los grupos en los subconjuntos homogéneos. Scheffe

El análisis de contraste de medias muestra cómo se producen cuatro bloques significativos (solapándose como es habitual) de popularidad en las canciones. El bloque autárquico tiene una popularidad de 7,8 y 11,6 en las dos décadas. Un segundo bloque de popularidad se produce para las canciones desde el periodo de “yeyeismo” hasta la década de los 90 con una popularidad que oscila entre 29 y 35. Ya en canciones más recientes, la popularidad de las canciones de la primera década del siglo XXI era de 44 y la de la segunda década de 60.

La única alteración en la secuencia temporal (más antiguas menos popularidad) se aprecia para la década de la movida (los ochenta), cuyas canciones tienen una popularidad superior a la de la década de los 90.

En el uso de canciones antiguas median dos efectos. La reproducción por parte de aquellos que vivieron en su juventud dichas canciones, pero también y con un peso elevado, la transmisión intergeneracional (Alaminos-Fernández, 2020). Para estudiar su utilización en el contexto de la vida cotidiana y sus significado personal, se ha efectuado una encuesta exploratoria a jóvenes entre 16 y 30 años, con una muestra de 120 entrevistas tal y como se expuso en el apartado metodológico. El 51,8% son hombres y el 48,2% mujeres, con una distribución equilibrada en las edades. En esencia, la intención es evaluar hasta qué punto la música, y en particular la canción popular tiene una presencia en la vida cotidiana y las razones de dicha presencia.

La evaluación del ajuste existente entre las canciones populares y la vida cotidiana se ha observado a partir de la opinión sobre la pertinencia de su empleo según la ocasión.

La mayoría de los entrevistados (91%) consideran que debe efectuarse una adecuación de la música al momento. Las implicaciones de esta opinión son amplias. La primera es la integración de la música y las canciones populares en la vida de los individuos. La segunda, la capacidad de las personas para discriminar entre los diferentes estilos y canciones según la actividad a desarrollar. Esto último implica una coordinación importante entre los estilos de vida y las formas musicales. La música y las canciones populares no son importantes en abstracto, como cultura o arte, sino como parte integral de la vida cotidiana.

Tabla 47. Hay una música para cada ocasión según género

		Género		Total
		Hombre	Mujer	
Hay una música para cada ocasión	No	7,9%	8,6%	8,3%
	Sí	92,1%	91,4%	91,7%
Total		100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia.

En ese uso social cotidiano de la música, esta pierde su asociación con su origen histórico. Sí las canciones surgieron y adquirieron su sentido en un periodo y contexto histórico particular, este desaparece y las canciones y los mensajes de sus letras adquieren una presunción de neutralidad que nunca tuvieron. Los contenidos y las propuestas continúan habitando dichas canciones y llegando como algo actual y aceptable.

12.3.1. La música atemporal

La música pierde su temporalidad y se sigue consumiendo de igual manera. Como se puede observar en la Tabla 48 tanto para los hombre (95,2%) como para las mujeres (98,3%) los gustos musicales no se ven limitados por lo que suena en la actualidad. Los gustos musicales traspasan épocas, de forma que los individuos son permeables a mensajes sentimentales muy diferentes.

Tabla 48. Cada época tiene sus tipos de música y a mí solo me gusta la actual según género

		Género		Total
		Hombre	Mujer	
Cada época tiene sus tipos de música y a mí solo me gusta la actual	No	95,2%	98,3%	96,7%
	Sí	4,8%	1,7%	3,3%
Total		100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia.

Así mismo, la influencia familiar de padres a hijos sigue presente, aunque es bastante mayor en el caso de las mujeres (81,4%) que en el caso de los hombre (61,3%). Dado que como hemos visto anteriormente la época influye de forma matizada en el consumo actual de la música (a pesar del rechazo que podría producir, por ejemplo, las letras de muchas coplas), podemos entender que la transmisión de la música con el tiempo se mantiene, ya sea por el vínculo afectivo que se tiene a ellas o por su emisión en las radios o por las nuevas versiones que interpretes contemporáneos efectúan de ellas.

Tabla 49. Hay canciones que me gustan porque las escuchaban (o escuchan) mis padres según género

	Género			
	Hombre	Mujer	Total	
Hay canciones que me gustan porque las escuchaban (o escuchan) mis padres	No	38,7%	18,6%	28,9%
	Sí	61,3%	81,4%	71,1%
Total		100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia.

Tal y como podemos observar en la tabla 49 la música que se escucha en el contexto familiar tiene un alto nivel de agrado. Esto ayuda a entender porque los efectos de las canciones populares no se encuentran limitadas a su momento, o las generaciones que las viven en su juventud. A través de los padres, los jóvenes de las siguientes generaciones se ven expuestos a sus mensajes.

Asimismo, existe un reconocimiento de la influencia que determinadas canciones han tenido en su vida personal. Tal y como se observa en la Tabla 50 tanto las mujeres (78%) como los hombre (66,7%) sienten que hay canciones que han influido en su vida. Es fundamental la importancia de este reconocimiento sobre la influencia que se reconoce a las canciones en la vida de los individuos. Acompañan en situaciones de una elevada valencia emocional (sea lúdica o no) que dejan una huella en quienes se encuentran expuestos a las canciones en esa circunstancias. Como tenderemos ocasión de analizar más adelante, esta influencia se encuentra relacionada con escuchar las letras de las canciones en idiomas conocidos.

Tabla 50. Hay canciones que me han influido mucho en mi vida según género

	Género		Total
	Hombre	Mujer	
Hay canciones que me hanNo influido mucho en mi vida	33,3%	22,0%	27,9%
Sí	66,7%	78,0%	72,1%
Total	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia.

Según muestran los datos de la Tabla 51, las personas creen que los gustos musicales dicen mucho sobre cómo es una persona, en este caso al afirmar que dice mucho respecto a cómo son ellos mismos. Nuevamente con porcentajes elevados tanto en el caso de los hombre (56,5%) como en el de las mujeres (62,1%). El hecho de que los gustos musicales se vinculen con la forma de ser establece una conexión con la identidad personal. En resumen, la música da forma a la identidad, se reconoce su influencia y expresa y es representativa de la forma de ser.

Tabla 51. Las canciones que me gustan dicen mucho de mi forma de ser según género

	Género		Total
	Hombre	Mujer	
La música que me gusta diceNo mucho de mi forma de ser	43,5%	37,9%	40,8%
Sí	56,5%	62,1%	59,2%
Total	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia.

Tan profunda es la relación e influencia de las canciones con los sentimientos que para muchos entrevistados es algo que pertenece a la esfera de la intimidad. Esta restricción de las canciones que se prefiere a lo íntimo indica claramente que las canciones transmiten ideas, estereotipos, expresando y reflejando formas de ser y de pensar. Solo en ese sentido de reconocer el potencial revelador que tiene saber que canciones gustan se entiende la idea de que es algo privado y muy personal. Tal y como se observa en la Tabla 53, las mujeres consideran las canciones preferidas como algo más íntimo y revelador (58,6%), en relación con dicho reconocimiento por parte de los hombres (41,3%).

Tabla 52. Que me gusten algunas canciones lo considero como algo muy personal o íntimo según género

	Género			
	Hombre	Mujer	Total	
Que me gusten algunas canciones lo considero como algo muy personal o íntimo	No	58,7%	41,4%	50,4%
	Sí	41,3%	58,6%	49,6%
Total		100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia.

Las canciones son un mensaje compuesto de letra y música. En el caso de canciones en idiomas no conocidos, la letra se reduce a su sonoridad vocal. Cuando el idioma es conocido, es evidente que el mensaje llega a los oyentes, incluso en los casos en que parece que no se atiende. La capacidad para cantar un estribillo es un ejemplo de esa acción de oír sin escuchar. Sin embargo, en muchos casos los oyentes están atentos a las letras que cantan los intérpretes. Por ejemplo, en las canciones con temas sociales y mensaje (denuncia de la violencia de género, medioambientales, etc.) la letra es una proclama que adquiere parte de su popularidad e importancia por ella. Según la información recogida en la encuesta, en conjunto el 68,9% está atento a los contenidos de las letras. Un porcentaje por lo demás significativamente mayor en el caso de las mujeres (79%) en relación con los hombres (58%).

Tabla 53. Por lo general, estoy atento a las letras de las canciones cuando están en un idioma que conozco según género

	Género			
	Hombre	Mujer	Total	
Por lo general, estoy atento a las letras de las canciones cuando están en un idioma que conozco	No	41,3%	20,7%	31,4%
	Sí	58,7%	79,3%	68,6%
Total		100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia.

Las conclusiones son bastante concluyentes respecto a la atemporalidad de las canciones (reproducción de los medios y versiones, así como transmisión familiar) y la difusión de mensajes que corresponden con modelos de relación sentimental que deberían ser anacrónicos. Las canciones son un medio de socialización sentimental muy potente, al existir un conocimiento compartido sobre sus usos apropiados según las circunstancias

y ocasiones de la vida cotidiana, la capacidad para influir en los individuos, su empleo como elemento expresivo de la forma de ser y la atribución de un carácter íntimo a dichas canciones. Finalmente, las letras son escuchadas por casi dos tercios de los entrevistados, con la consecuente recepción consciente de información sobre valores sentimentales.

Para dar un tratamiento integrado, se ha especificado un modelo estructural a partir de los datos recogidos en la encuesta anterior, en la que se indaga en la percepción que los entrevistados tienen sobre el efecto de las canción popular sobre su vida personal.

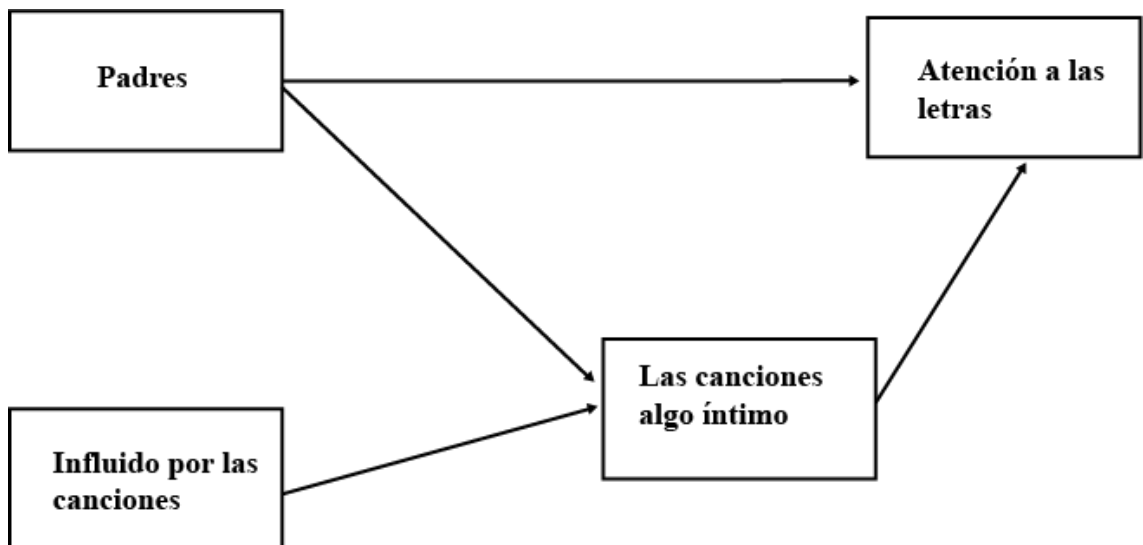
Tabla 54. Matriz de covarianzas del modelo especificado

Padres	Letras	Influido	Íntimo
0,206			
0,048	0,216		
0,018	0,069	0,202	
0,049	0,096	0,079	0,252

Fuentes: Elaboración propia.

Si consideramos la interrelación entre las variables influencia en la vida personal, considerar las canciones que gustan como algo íntimo, el reconocimiento de la influencia de la música de las generaciones anteriores en sus gustos y la atención a las letras se observa como establece el siguiente modelo.

Figura 19. Especificación del modelo estructural

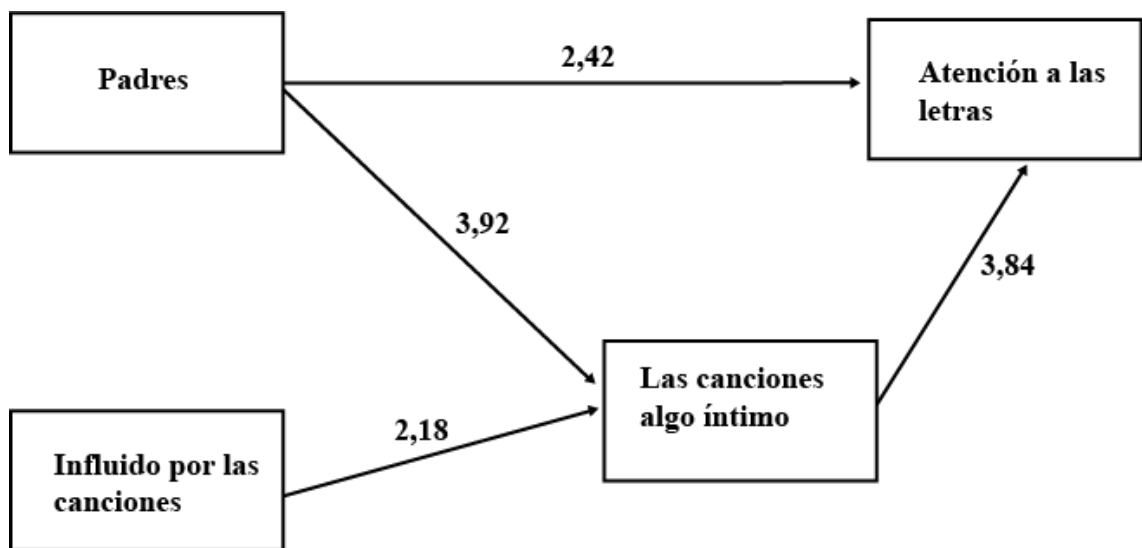


Fuente: Elaboración propia.

Se propone que la transmisión generacional de gustos musicales explica la consideración de las canciones preferidas como algo íntimo, especialmente al ser compartidas con otros miembros de la familia. Un carácter íntimo que refleja la aceptación de haber sido influidos por ellas. Asimismo, tanto el gusto por las canciones transmitidas intergeneracionalmente como su consideración como algo íntimo explica la mayor atención prestada a las letras de las canciones. Estos elementos (familia e intimidad, reconociendo la influencia experimentada por escuchar canciones) se encuentran tras la mayor receptividad y atención a las letras.

El ajuste del modelo ofrece una chi cuadrado de 2,93 para 1 grado de libertad y un valor P de 0,086. Siendo superior al 0,05 indica un buen ajuste del modelo. Asimismo, todas las relaciones propuestas en el modelo son significativas según los test de t-value.

Figura 20. Valores t de las relaciones



Fuente: Elaboración propia.

El modelo valida la especificación general sobre cómo haber sido influido en su vida por algunas canciones tiene como consecuencia considerar que gustarle algunas canciones sea algo íntimo y personal (0,21). La valoración de unas canciones como algo íntimo eleva indudablemente la importancia que alcanzan las canciones y sus efectos personales. En concordancia con lo anterior, el hecho de que algunas canciones les guste porque les gustaba a sus padres se asocia con el carácter íntimo atribuido a algunas canciones (al formar parte de la relación familiar), con un coeficiente de 0,37. En consecuencia, considerar las canciones que les gusta como algo íntimo hace que estén más atentos a las letras de las canciones (0,31). Especialmente interesante es el hecho de

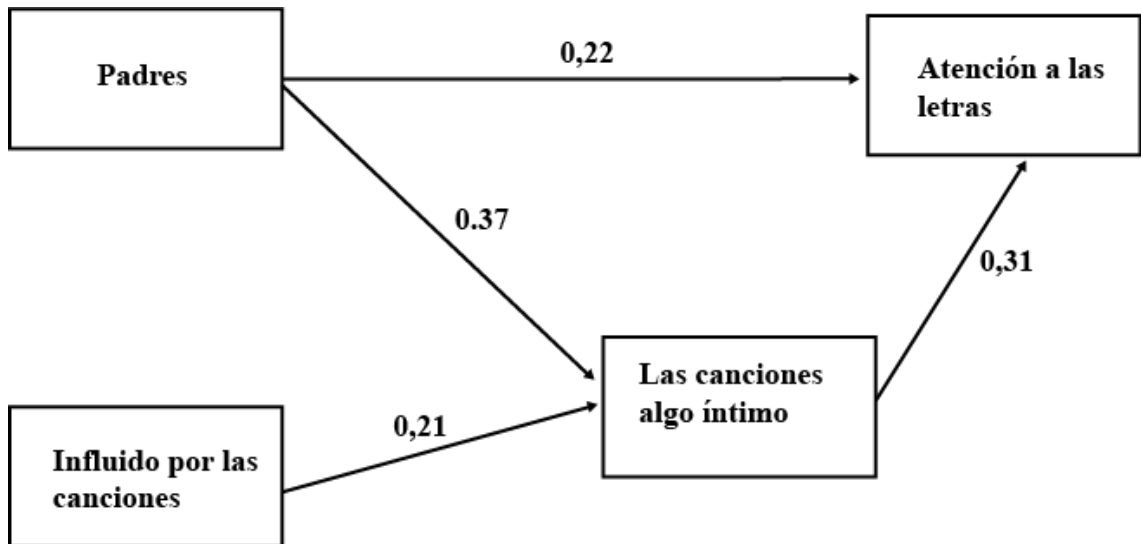
que aquellos que adquieren gustos musicales a través de sus padres tienden a prestar atención a las letras (0,22). Este coeficiente significativo confirma que las canciones que se transmiten generacionalmente también transmiten sus letras. Seguidamente se muestran las ecuaciones estructurales y los indicadores principales de ajuste. Así, la atención a las letras es explicado en un 21% por las dos variables consideradas (intergeneracional e intimidad) y la consideración de las canciones como algo íntimo en un 16% por el reconocimiento de haber sido influido por las canciones y la exposición intergeneracional. Son coeficientes elevados dado el número limitado de variables consideradas.

Tabla 55. Ecuaciones estructurales, con ajuste mediante máxima verosimilitud.

Letras = 0.31*Intimo + 0.22*Influido, Errorvar.= 0.17 , R ² = 0.21		
(0.081)	(0.091)	(0.022)
3.84	2.42	7.65
Intimo = 0.21*Padres + 0.37*Influido, Errorvar.= 0.21 , R ² = 0.16		
(0.094)	(0.095)	(0.028)
2.18	3.92	7.65

Fuente: Elaboración propia.

Figura 21. Coeficientes relacionales



Fuente: Elaboración propia.

En definitiva, las canciones populares llegan a reconocerse como algo perteneciente a la esfera de lo íntimo, produciéndose una transmisión generacional de canciones (y de letras) que actúan reforzadas por lo emocional de la relación familiar. Se comportan, en

ese sentido, como una auténtica educación sentimental ambiental, que permanece de forma acumulativa en el tiempo, transmitiendo modelos de sentimientos y formas de relación sentimental.

Las canciones populares mantienen una vigencia que procede tanto de la reproducción continuada en los medios de comunicación de masas como de la propia vida cotidiana, y particularmente desde el ámbito familiar. Es algo que en términos cuantitativos se aprecia en la popularidad permanente (en diferentes grados), en las respuestas de las encuestas, y que también se ilustra en fuentes de naturaleza cualitativa.

Así, el análisis de los comentarios efectuados por los que escuchan diferentes tipos de música en la plataforma Youtube dejan muy claro el proceso de socialización en el gusto por la canción popular, que evidentemente incluye las letras.

Así, considerando los estilos más antiguos considerados, copla, pasodobles y latinos I (boleros, tangos y rancheras) en enero de 2021 se encuentran comentarios como los siguientes.

En el caso de los boleros²⁴ las evidencias de socialización familiar son muy frecuentes.

Y. (hace 9 meses)

Tengo 17 años y crecí con esta música y quiero decir que estoy viviendo la verdadera vida ❤️ amo los boleros ❤️❤️❤️ (En referencia a los boleros)

W. B. (hace 10 meses)

No soy de esa generación, pero con mis padres y familia aprendí a quererlos, romanticismo 100% (En referencia a los boleros)

Son músicas que se escuchaban en la infancia y que combinan emocionalmente el amor y afecto a los padres, la nostalgia de la infancia y donde las canciones actúan como gatillo que dispara emocionalmente los recuerdos. En ese sentido, los entonces niños

²⁴ Los comentarios se pueden consultar en los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=vW02DJeF1LQ>

https://www.youtube.com/watch?v=kfFw4lGi6Pk&t=3543s&ab_channel=DivucsaMusicDivucsaMusic

https://www.youtube.com/watch?v=d3LrfLOSkBc&ab_channel=DivucsaMusicDivucsaMusicVerificada

https://www.youtube.com/watch?v=rnKp9CBLofk&t=707s&ab_channel=DivucsaMusicDivucsaMusic

https://www.youtube.com/watch?v=w52_0km8144&ab_channel=DivucsaMusicDivucsaMusicVerificada
Consultados el 16 de enero de 2021

escuchaban letras que no entendían, pero que se grabaron en la memoria al asociarse a los afectos propios de la relación familiar.

R.T. (hace 1 año)

“Canciones que nunca pasarán, con estas canciones recuerdo a mi padre, que eran sus preferidas” *(En referencia a los boleros)*

O.R.C. (hace 1 año)

“Mis padres se enamoraron con este bolero " Piensa en mi "...” *(En referencia a los boleros)*

J.C.S. (hace 5 meses)

“estas canciones me recuerdan mucho a mi querida madre, porque ella me cantaba para dormir cuando era niño.” *(En referencia a los boleros)*

L.C. (hace 2 meses)

“Queta mi hermosa abuelita ha partido sé que ahora estás con mi abuelo Roberto si el cielo está esperando tu llegada te digo hasta luego fuiste un excelente abuela estas canciones me recordaran lo mucho que amaste y fuiste amada Queta una estrella más en la galaxia” *(En referencia a los boleros)*

D.T. (hace 2 meses)

“Ahora cada vez que recuerde los bellos momentos que pase con mi abuelo pondré unos lindos boleros y brindaré en su nombre.” *(En referencia a los boleros)*

J.S.F. (hace 10 meses)

“Estos preciosos boleros me hacen recordar a mis padres. Dios los tenga en su gloria.” *(En referencia a los boleros)*

B.E.R. (hace 1 año)

“Gracias por estos boleros me hace recordar a mi madre con ella aprendí escuchar esta música maravillosas que recuerdos del ayer” *(En referencia a los boleros)*

En la infancia pueden escucharse canciones a las que no se tiene aprecio y se pretende ignorar, pero que dejan una huella que se activa en condiciones favorables. Continuando con los boleros

I.G.P (hace 10 meses)

“Me gustan mis padres lo bailaban y yo los e bailado hace poco” (*En referencia a los boleros*)

JM

Saludos desde Aruba que hermosa música hoy celebro mis 40 escuchando está hermosa música 😊 no pensé llegar a llegar escucharla así...y me molestaba cuando mi vecino hace 25 años atrás lo hacía 🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵 (*En referencia a los boleros*)

Y que incluye una receptividad a las letras que contienen.

A.M.C. (*hace 1 año*)

“Hermosas canciones con ellas crecí y sigo estando mi papa nos las sigue poniendo aun y nos las sabemos todas mil gracias” (*En referencia a los boleros*)

L.B. (*hace 4 meses*)

“El contenido de estas canciones, su letra tiene mucho sentido.

Alivian el alma. Producen nostalgia en nosotros los que pasamos de los setenta. Somos felices escuchando las.” (*En referencia a los boleros*)

I.n.t.n (*hace 1 año*)

“En realidad nunca pasarán de moda porque letra y música de estos hermosos boleros son insuperables que alientan y alimentan al AMOR...” (*En referencia a los boleros*)

A.R. (*hace 4 meses*)

“La nave del olvido, canción cantada por mi esposo, que nos unió en 50 años de el más bello ❤️, no abra música como esta ,cada letra es la historia de alguien, necesitamos autores como estos” (*En referencia a los boleros*)

En definitiva, la transmisión generacional de los gustos musicales permite la durabilidad y permanencia de diferentes modelos de educación sentimental. Unos recuerdos que contienen rasgos de modelos sentimentales diversos.

V.10 (*hace 7 meses*)

“Estas canciones no tienen fecha de caducidad han enamorado y enamoran siempre nuestros corazones” (*En referencia a los boleros*)

C.M.G. (hace 7 meses)

El bolero es bueno bonito a sido parte de nuestras vidas antepasadas y lo sigue siendo actualmente al escucharlos es como si sus notas voces brillaran como las mismas estrellas chapo ...” (*En referencia a los boleros*)

Esta socialización en la infancia es diferente a la experimentada cuando se forma parte activa de las relaciones emocionales: en ese caso es la vida emocional del sujeto (relaciones de pareja) a la que apelan los contenidos de las canciones. Como podremos comprobar, las canciones de la juventud activan sentimientos de pareja, usualmente de amor.

E.G. (hace 1 año)

“Melodías para el alma y para rememorar esos años de inicio de nuestro amor que hace 46 años nos mantiene unidos y con hijos frutos del amor, bellos y Lindos nietos que nos alegran el día a día” (*En referencia a los boleros*)

Los comentarios confirman la vinculación entre las canciones populares (en este caso boleros) y el amor. Las relaciones sentimentales de pareja se entienden que necesitan y son influenciadas por determinados estilos musicales y canciones. Una influencia que ya era reconocida por un porcentaje elevado de entrevistados en la encuesta.

J.C.M.C. (hace 1 año)

“Ahora ya entiendo por qué en la época de nuestros padres y abuelos las personas se ensmoraban, más rápido.” (*En referencia a los boleros*)

L.T. (hace 1 año)

“Que belleza de música. Nunca pasará de moda mientras existan personas románticas, entre quienes me incluyo. Que viva por siempre el amor.” (*En referencia a los boleros*)

Carlos Baezrios (hace 11 meses)

“Porque estos bolero son la expression mas profunda del corazon q brotan y fluyen sin importar la edad ni epocas en que vives para ser trasportado en las altura donde brotan el amor puro el frenesi sin parangon.una frase el q tiene el izquierdo bien colocado siempre termina llorando” (*En referencia a los boleros*)

En todo caso, los boleros combinaban perfectamente con las valencias de la copla. La estructura moral de referencia que, desarrollada para el caso del bolero, es percibida por los oyentes como muestra algunos comentarios escritos. El comentario siguiente es especialmente ilustrativo, dado que expresa gran parte de los elementos considerados para la copla en el análisis de los modelos sentimentales.

G.A. (hace 1 mes)

“Escuchando estos hermosos boleros que son una caricia para mis oídos, meda lastima de la juventud de hoy, por qué no tuvieron el privilegio de nosotros los adultos de 40,50,60,70,80,90 años, pues nacimos en una época, dónde el amor, los valores, los principios y el respeto, y ante todo nuestras creencias religiosas jugaban un papel muy importante en nuestras vidas, gracias Dios por permitirme nacer en ese tiempo donde la música como boleros, música romántica, la música salsa, la música vallenata, la música de despecho toda se cantaba con letras de amor,” (*En referencia a los boleros*)

El autor del comentario hace explícitos varios aspectos. Primero, la existencia de una codificación moral dentro de estas canciones, donde la religión jugaba un papel esencial. Y segundo, la evidencia de la importancia del modelo B. El sintagma del abandono. Un marco tan significativo que la persona que efectúa el comentario no puede dejar de recordar y destacarlo: a las crisis sentimentales se les “ponía letras de amor”.

Una posible explicación a la relevancia del sintagma del abandono es, en términos de vida cotidiana, que recuerda (incluso a parejas en armonía y enamoradas) la existencia del dolor y la ruptura. En cierto sentido, la visibilidad de la incertidumbre aporte una mayor intensidad a la relación existente. Esta posibilidad abriría una “funcionalidad” adicional a este sintagma, dado que no solo describiría una realidad de dependencia sino también un estrategia para poner en valor la relación existente.

Al igual que sucede con el bolero, los demás estilos también continúan resonando en las sucesivas generaciones, si bien tanto la copla como el pasodoble mostrando los rasgos originales que la diferenciaban de los género latinoamericanos. Así, son continuas las referencias a la socialización en el espacio familiar y la transmisión intergeneracional del gusto musical.

M.G.H. (hace 4 años)

“Con la ETERNA Copla tengo a mi amada madre, que las cantaba como nadie, siempre conmigo.” (*En referencia a la copla*)


A.M.E. (hace 3 meses)

“Me encanta !!!!!, me traen muchos recuerdos de mi juventud siempre las he cantado el flamenco a mi padre le gustaba mucho, hacía sus pinitos cantando yo creo que me transmitió esa cosilla que tiene la canción española” *(En referencia a la copla)*

J.G. (hace 4 años)

“XRecuerdos de mi infancia y de ml Espana que 45 Años-son muchos sin Ella Gracias...” *(En referencia a la copla)*

M. (hace 1 año)

“Me encanta la copia me recuerda mucho a mi madre le gustaba mucho cantarla ole ole ” *(En referencia a la copla)*

R.s.v. (hace 3 años)

“Lo mamado da raíces para el resto de una viada.. pues no hay dos.. !” *(En referencia a la copla)*

j.l (hace 4 años)

“Gracias por contribuir que la copla siga viva. En la Copla se expresan emociones, historias, recuerdos, vivencias que duran toda nuestra vida.”

Como se ha tratado en detalle en el análisis de los modelos, tanto la copla como el pasodoble forman un par identitario. Si bien es especialmente intenso en lo patriótico, el régimen de Franco logró identificar el programa de adoctrinamiento moral que representaba la copla (siempre censurada por el régimen para adecuarla a los patrones morales) con la esencia de lo español. En ese sentido, el análisis de los comentarios de aquellos que escuchan copla en los canales Youtube estudiados permite apreciar como el paso del tiempo ha destilado, sobre todo la identificación patriótica, pasando los modelos de relación sentimental a un plano mucho menos visible.

K.08 (hace 7 meses)

“VIVA ESPAÑA!

Orgullosos de los cantantes que tuvimos, orgullosos de los más grandes. Esos cantantes no los ha tenido, ni tienen ni tendrá ningún país del mundo 🍷🍷🍷” (*En referencia a la copla*)

V.P. (*hace 1 mes*)

“Mientras estas coplas se puedan escuchar públicamente hay un resquicio para el optimismo. ¡Viva España grande y libre!” (*En referencia a la copla*)

M.A. (*hace 1 año*)

“😊😊 preciosas que no se pierda nunca nuestras raíces viva la copla. 😊” (*En referencia a la copla*)

Durante la década de las miserias económicas y morales de la autarquía, el régimen logró vincular el estilo de la copla con los fundamentos de la dictadura. Es un hecho contra el que ya a finales del ciclo XX e inicios del XXI se enfrentaron múltiples intérpretes, como fue el caso de Carlos Cano, que intentó con un éxito relativo, reubicar la copla en un espacio cultural diferente a las raíces del régimen de Franco.

Como ya sabemos, la copla formaba parte del adoctrinamiento que relegaba a la mujer y al hombre, en el contexto de las relaciones sentimentales a unos códigos morales estrictos, bajo la supervisión constante de la iglesia católica. El régimen dictatorial dependía de la iglesia para dar consistencia a su programa de adoctrinamiento de orden moral, basado en una asignación de roles y expectativas perfectamente acordes a las estructuras de la propia organización católica. En páginas anteriores se ha evidenciado el papel activo de la religión en los filtros aplicados por la censura a las canciones en España.

No obstante, tal y como se desarrolló en el estudio de los modelos sentimentales, el estilo musical que estaba orientado a la exaltación de la mujer (por ejemplo “Tres veces guapa” de Jorge Sepúlveda) era el pasodoble. El pasodoble condensaba todo lo que se proponía como referentes de valencias positivas (patria, tradición, madre, mujer perfecta, hombre varonil...). Un objetivo logrado plenamente si atendemos a los comentarios de quienes lo escuchan. Así, el propietario de unos de los perfiles que ofrece pasodobles en Youtube advierte en relación con los comentarios que

“HACER COMENTARIOS SOLO SOBRE LA MÚSICA, SINO DESACTIVARE LOS COMENTARIOS, PORQUE HAY GENTE QUE COMENTA

COSAS QUE NO TIENEN NADA QUE VER CON LA MÚSICA (TOROS, FIESTAS, GANADERÍA, ETC), ES COMO SI VAS A UN VÍDEO DE JUEGOS Y TE PONES A COMENTAR SOBRE COMIDA, NADA QUE VER UNA COSA CON LA OTRA”²⁵.

La intención de que la música sea solo música y no connote todo lo asociado es una tarea casi imposible en el caso del pasodoble, cuyo fundamento es un conglomerado de tradiciones y estilos de vida. En la práctica, dicho comentario evidencia el entrecruzamiento de significados que ofrece el pasodoble.

D.P. (hace 1 año)

“La verdad son melodías muy hermosas, aunque unidas a las corridas de toros que son una tradición Bonita pero cruel, se debería correr sin matar al toro, bueno ese es otro tema.” (*En referencia al pasodoble*)

A.J.L. (hace 11 meses)

“Saludos desde Gerona, provincia de Cataluña y, sobre todo, de ESPAÑA. EAEAEAEAEAEAEAE” (*En referencia al pasodoble*)

E.E.R. (hace 2 meses)

“Soy de Barcelona y con orgullo español Viva España ESESES” (*En referencia al pasodoble*)

s.p. (hace 2 años)

“Viva el pasodoble! Un género único y netamente español y viva España.” (*En referencia al pasodoble*)

P.F. (hace 6 meses)

²⁵ Los comentarios se pueden consultar en los siguientes enlaces:

https://www.youtube.com/watch?v=jPE33jwbTy0&ab_channel=DivucsaMusicDivucsaMusicVerificada

En mayúsculas en el original

https://www.youtube.com/watch?v=2scPCSNzo3o&ab_channel=Contrase%C3%B1aRecordsContrase%C3%B1aRecordsVerificada

https://www.youtube.com/watch?v=rjOXt4UmxAA&ab_channel=DivucsaMusic

https://www.youtube.com/watch?v=41Ka-1M1uQ8&ab_channel=Contrase%C3%B1aRecords

https://www.youtube.com/watch?v=NYGJTncNbrU&t=369s&ab_channel=BandadeM%C3%BAasicadelaAcademiaAuxiliarMilitar-TemaBandadeM%C3%BAasicadelaAcademiaAuxiliarMilitar-Tema

https://www.youtube.com/watch?v=Gw8RMM-ZYg&ab_channel=DivucsaMusicDivucsaMusicVerificada

https://www.youtube.com/watch?v=f6S4JJ8g9S0&ab_channel=Flamenco%26Rumba%21Flamenco%26Rumba%21

Enlaces consultados el 15 de enero de 2021.

“Soy muy Española y se me ponen los pelos de puntas A R I B A ESPañãEAEAEAEAE”

(En referencia al pasodoble)

L.L.P. (hace 9 meses)

“Viva España vivan mis abuelos y mi padre” *(En referencia al pasodoble)*

P.L. (hace 7 meses)

“Grande los pasodobles de toda la vida de dios, vivan los españoles y lo que es español como los pasodobles” *(En referencia al pasodoble)*

El pasodoble es la expresión de lo español identificado con los parámetros propios de la ideología conservadora del periodo de la dictadura. Al igual que sucedía con la copla o el bolero, aun siendo estilos y canciones de los años 40 se mantienen con total vigencia gracias a la trasmisión generacional, en ocasiones militante. La asociación entre ideología (por ejemplo, se observan comentarios elogiosos de militantes del partido de ultraderecha Vox, cosa que se conoce por que se declaran como tales) y canción popular contribuye a la trasmisión. En cualquier caso, nuevamente encontramos en la familia la fuente clave para la socialización que estamos observando.

C.S.L. (hace 7 meses)

“La sangre llama, mi hijo de seis años le encanta los pasodobles” *(En referencia al pasodoble)*

F.D. (hace 1 año)

“Cuando era chiquita mi abuela me ponía a bailar con ella para que la aprendiera.” *(En referencia al pasodoble)*

J.M.G. (hace 1 mes)

“Con éste pasodoble visualizo a mí Yayo y a mi Yaya bailando en el día de su boda porque era uno de los que más les gustaba.” *(En referencia al pasodoble)*

Además del compromiso explícito del pasodoble con los valores positivos que deseaba transmitir el régimen, el segundo rasgo del pasodoble que le alejaba de la copla era su mayor activación psicológica. Un aspecto que validaba el análisis de los rasgos musicales y que viene a ser confirmado en la opinión subjetiva de los que comentan los pasodobles.

a.r.l. (hace 11 meses)

“Esta música resucita hasta un muerto, OLE. Viva España!!!!” (*En referencia al pasodoble*)

El análisis de los comentarios de oyentes de los estilos asociados a la sentimentalidad de la autarquía confirma lo ya considerado en apartados anteriores. Una diferencia con las músicas anglosajonas que se imponen en España con los planes de desarrollo es que los que comentan estas canciones ya se refieren a ellas como parte de su experiencia vital, y no como un recuerdo del ambiente familiar²⁶. En ese sentido, los sentimientos refieren a experiencias amorosas vividas. Por ese motivo, las canciones populares se convierten en una caja de resonancia continua a la juventud y las experiencias vividas en los años 60 y 70 y siguientes.

²⁶ Los comentarios pueden consultarse en los siguientes enlaces:

https://www.youtube.com/watch?v=MzxAfLZXWY&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=7&ab_channel=FranciscoGINERBELMONTEFranciscoGINERBELMONTE

https://www.youtube.com/watch?v=ELnkgb228Pk&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=6&ab_channel=mibellagenio007mibellagenio007

https://www.youtube.com/watch?v=tSGfUzrsWLw&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=8&ab_channel=xuanlloreuxuanlloreu

https://www.youtube.com/watch?v=3Ac-aZaEDN0&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=18&ab_channel=ANGELOCTURETROMUSICANGELOCTURETROMUSIC

https://www.youtube.com/watch?v=kx76rDk980&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=19&ab_channel=ARGALPERUARGALPERU

https://www.youtube.com/watch?v=oGOv9K9f17c&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=20&ab_channel=ARGALPERUARGALPERU

https://www.youtube.com/watch?v=e0E9geFbuFU&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=26&ab_channel=PepBarcel%C3%B3PepBarcel%C3%B3

https://www.youtube.com/watch?v=uS6E-KKh4CE&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=28&ab_channel=PepBarcel%C3%B3PepBarcel%C3%B3

https://www.youtube.com/watch?v=Q-mgWs9IFlw&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=29&ab_channel=CarmenLandaCarmenLanda

https://www.youtube.com/watch?v=ZBkRiANoIbg&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=33&ab_channel=lostopson2010lostopson2010

https://www.youtube.com/watch?v=rKfgp-sgyPg&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=34&ab_channel=lostopson2010lostopson2010

https://www.youtube.com/watch?v=-myg3cnQqFA&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=35&ab_channel=SqeOneSqeOne

https://www.youtube.com/watch?v=L2SG1P86JCQ&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=47&ab_channel=IglesiasSaulIglesiasSaul

https://www.youtube.com/watch?v=kmWff7h0hRo&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=49&ab_channel=VideoDJRaLpHVideoDJRaLpH

https://www.youtube.com/watch?v=vJsPVSAU3oI&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=50&ab_channel=ARGALPERUARGALPERU

https://www.youtube.com/watch?v=9MSav8_POlo&list=PLgUDJQUxv4hyFuTCX5YunOGA7Iqn1gyen&index=72&ab_channel=CarlosLeivaCarlosLeiva

Consultados el 18 de enero de 2021

A.L. (hace 2 meses)

“Pasaran los años pero esta música estará siempre en el corazón de todos los que tuvimos la suerte de vivir momentos únicos maravillosos” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

Jorge Díaz hace 5 años

“Una muy sencilla canción (“Amor amargo”), que se convirtió en especie de himno, de los desatendidos románticos en aquella época.

B.L. (hace 2 meses)

“Vaya que con esta música nos llega la nostalgia, es verdad recuerdos de nuestra adolescencia, primer amor de secundaria, los días sin tanta responsabilidad, solo entregar buenos resultados a los esfuerzos de nuestros padres, pensando que no llegaría la vejez,” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

B.M. (hace 2 meses)

“Bellísimo legado musical, que sólo los nos hacen revivir lindas experiencias de adolescencia, cuyos sentimientos descubrieron y conquistaron nuestra inocencia. Gracias a estas melodías experimenté el verdadero y único amor de mi vida, ya tengo 60 años, aún lo lloro y guardo en mi corazón.” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

T.G. (hace 2 meses)

“Muchos recuerdos de juventud, conocer el 1er amor, mi madre, mi hermano, etc.” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

G.S. (hace 2 meses)

“Me gusta mucho esta canción la escuchaba en mi juventud las baladas son las mejores para escucharlas son recuerdos de mis viejos tiempos como quisiera decirte” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

Unas canciones cuyos efectos sentimentales son narrados en primera persona y que continúan con el proceso permanente de socialización, en este caso dada la continuidad en los éxitos musicales del pop, el rock y de las baladas, su influencia se trasmite de forma conjunta desde los gustos de los padres a las propias vivencias sentimentales.

Monica MartinezF. hace 4 meses

“Mi niña de dos años acaba de descubrir la canción. Ahora no podemos escuchar otra cosa, pide "yeye" a todas horas :) jaja

Un éxito absoluto que nunca pasa de moda!! Enero 2021 :)” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

Atenea es sabia. hace 7 meses

“Mi madre me dijo que "chica yeyé" significaba "chica moderna" y entonces me doy cuenta de que está canción es del año catapún 😊” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

M.E.M. (hace 1 semana)

“Algunos temas, son de la época de mi niñez y adolescencia (70,80). Fueron tiempos que marcaron estas dos etapas, las he vivido felizmente y hasta el día de hoy, no sé han borrado de mi memoria esos tiempos maravillosos. ¡Cuántos recuerdos!!!!!!” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

E.M. (hace 6 días)

“Hoy me siento muy joven muy unos 40 años menos” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

J.J.C. (hace 3 días)

“tengo 77 años, la época de los grandes éxitos, gran tardeadas sin consumir drogas, era el gusto por bailar con las mejores chicas con minifalda o falda larga, muy bonitas” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

v.p. (hace 1 semana)

“eso si es música para recordar. pasar días y noches inolvidables para recordar todos esos bellos momentos y etapas maravillosas de la vida los mejores momentos de la adolescencia” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

S. (hace 3 semanas)

“Que bellos recuerdos de mi infancia mi padre me enseñó a bailar esta música, tengo 54 años y las fiestas en casa era de muchas familias mucho amor, diversión sana y me pregunto qué paso en el camino, donde nos pusimos tan poco empáticos y sólo se vive su metro cuadrado y la música de hoy con tanta letras denigrantes se perdió el respeto, disculpen y sé que más de alguien le molestará mi comentario. Pero amo está música y

mis hijos que ya son adultos también aman esta música y las de los 80.” (*En referencia a los estilos anglosajones*)

El conflicto entre modelos se hace especialmente virulento con la llegada de los ritmos latinos II, especialmente con el reggaetón. Como pudimos apreciar, su propuesta de modelos relacional se centra en el “amor caprichoso” conducido por el deseo, y reductor del otro u otra a una cosificación sexual (atributos y propuesta). Dicho modelo desata y provoca comentarios que se incrustan y aparecen en términos comparados en otros estilos. Así, en páginas con música de los años 60 en adelante se incluyen comentarios comparando el reggaetón con las canciones de estilo anglosajón (pop, rock, baladas...).

A.D. (hace 2 semanas)

“Que nos llamen ñoños que nos digan carrozas pero la grandeza de esta música estos compositores están y siguen a pesar de los años Cosa que los de ha hora no consiguen por mucho que lo intenten hay crisis de modelo, de Valores la sociedad está corrompida perdida Y la música es un reflejo de la sociedad que vivimos” (*En página de estilos anglosajones*)

S.A.G. (hace 3 semanas)

No tiene comparación, ni se le asemeja a la música de ahora, esto que se escucha, es auténtico, lo mejor de lo mejor, no hay comparación. Solamente ver la cantidad de auténticas figuras que perdurará siempre, que maravillosos tiempos, (*En página de estilos anglosajones*)

Son canciones que, si bien en ocasiones lleva al extremo la sexualidad, también exhiben el empoderamiento femenino. El sexo es un argumento de independencia y autonomía sentimental. Así, en “Chantaje”²⁷, un dueto de Shakira y Maluma la voz femenina afirma “No soy de ti ni de nadie”. Algo que alaban muchos comentarios femeninos que afirman sentirse personalmente mejor gracias a lo que expresa la letra.

Mia (hace 1 día)

“Yo con esta canción me siento una potra me siento La más Genial que soy la reina del lugar donde este la verdad me siento que soy hermosa me acuerdo cuando yo era

²⁷https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=6Mgqbai3fKo&ab_channel=ALEJR11ALEJR11

pequeña y un nene en primer grado estaba y el me cantaba esta canción 📖💣😈👄”
(*En canción de estilo reggaetón*)

La canción anterior en abril de 2021 tiene 9,3 millones de “me gusta” y 763.149 votos de “no me gusta”. Estos conflictos entre los “me gusta” y “no me gusta” son prácticamente inexistentes en los estilos anteriores. Confirma con ello la ruptura de modelos y de las valencias asociadas. La sentimentalidad basada en lo romántico y otras dependencias se reordena a partir de la sexualización, y las propuestas de soltería e independencia femenina y su derecho a su propia sexualidad. Este nuevo modelo es revolucionario con respecto a los anteriores y ya fue censurado cuando fue propuesto en los 80 por el grupo punk Las Vulpes.

Los obstáculos y enfrentamientos con este estilo proceden de múltiples fuentes, de forma que en las críticas coinciden grupos feministas y ultracatólicos. Si observamos los comentarios, en las canciones con interprete femenina o en dueto, la mayoría de los comentarios son efectuados por mujeres que las valoran positivamente. E incluso reconocen el desafío a la sentimentalidad tradicional. Así, para la canción “Duro y suave” de Noriel & Leslie Grace el comentario siguiente es bastante ilustrativo (con 16 “me gusta”).

S.B. (hace 1 año)

“Soy la única pervertida con esta canción?? Cuando dicen duro y suave y cosquillas jsjsjsjsj” (*En canción de estilo reggaetón*)

El comentario reconoce a la canción la potencialidad de influir en un sentido vital. En opinión de la comentarista, la canción la ha pervertido. Es significativo que la expresión sea “pervertida” y no “liberada”, en la medida que reconoce implícitamente la sentimentalidad anterior como el modelo de referencia.

Es un modelo de empoderamiento que, en el enfoque de autonomía de la mujer, alcanza una elevada audiencia. Así, por ejemplo la canción de Becky G, Natti Natasha “Sin Pijama”, en una sola página de Youtube, alcanza los 1.9 billones de reproducciones. La primera canción de colaboración femenina que alcanza esos niveles de reproducción. Como es frecuente en el estilo musical, la canción enfrenta a simpatizantes del nuevo modelo con sus detractores. Así, recibe 7.5 millones de me gusta y 764.481 de “no me gusta”. Es importante hacer notar la magnitud de las cifras de audiencia que se están mencionando. Para una sola fuente, billones de reproducciones y decenas de millones de

“me gusta”. El estilo llega a millones de oídos, sobre todo femeninos cuando la canción es de empoderamiento, que aceptan el nuevo modelo de relación sentimental.


Son continuas las evidencias del conflicto y brecha generacional que abre las propuestas de este nuevo modelo. Un comentario muy ilustrativo en ese sentido es el de una persona inmigrante que se alegra de que sus padres no comprendan la letra de la canción.

S.R (hace 1 semana)

“Me alegro mucho de que mis padres no sepan español :)” (*En canción de estilo reggaetón*)

La división generacional es más que evidente analizando los diferentes comentarios, así se ve en la secuencia siguiente de comentarios y respuestas. En dicho hilo se aprecia como las canciones llegan primero (se escuchan con diez años) y la comprensión de sus letras después. Una idea reforzada con 159 “me gusta”, expresando acuerdo con lo afirmado.

V.G.12 (hace 1 mes)

“Quien cantaba esta canción cuando era inocente y ahora nos quedamos así


c. (hace 1 mes)

“Yo xD jajajsjsjss”

A.G.G.R. (hace 1 mes)

“yo igual XD  

M. (hace 1 mes)

Yas

M.C. (hace 1 mes)

“Yo Mónica 10 años xd”

J.C.H. (hace 1 mes)

“Yo”

M.J.V.A. (hace 1 mes)

“la verda si jajaja”

Q.T. (hace 1 mes)

“yooo JAJA”

Esta circunstancia en la que la maduración de la audiencia permite comprender la letras y valorarlo como una revelación sorprendente solamente se produce en este estilo. En ninguno otro anterior se comenta que descubriera el significado de las letras como algo sorprendente. En la práctica, evidencia la continuidad de los modelos relacionales anteriores y la ruptura del reggaetón. Precisamente es en este estilo donde tiene cabida plena la aplicación de la escala de Disfrute de la Sexualización. Como ya se comentó en apartados anteriores, en esta escala se contempla la posibilidad de que las mujeres consideren las atenciones sexuales de los hombres como algo positivo y gratificante para ellas (Liss et al. 2011). En sentido opuesto, la investigación sobre el disfrute con la sexualización de los hombres (el hombre como objeto sexual) tiene una presencia menor (Visser et al. 2014). La Escala de Disfrute de la Sexualización está diseñada para determinar la presencia de disfrute con la sexualización. El reggaetón es posiblemente el estilo más expresivo de posibles nuevas formas de relación sentimental socialmente deseables.

Estos nuevos modelos, no obstante, no terminan de imponerse sobre los sentimentales anteriores. Como expresaba la entrevistada de 24 años.

“En las relaciones de hoy en día vale. Es interesante porque, si antes he dicho que los géneros más modernos de trap, el reggaetón y la electrónica. También es verdad que en esas mismas letras se expresa un amor mucho más de usar y tirar en el momento que yo creo que el 90% de las canciones hablan de acto sexual en plena noche, encuentros de una noche. De que yo te quiero para hoy, pero para mañana ya yo quiero hacer mi vida y tu no me molestes. Sobre todo, cantantes hombres de reggaetón que expresan esa independencia de si si nos hemos acostado, pero al día siguiente no me escribas ni nada porque esto se acaba esta noche. Y sí que expresan esa actitud de que las chicas vamos detrás de ellos y ellos van en el sentido de solo quiero sexo contigo y soy super duro y yo no me enamoro. Yo creo que eso podría ser el fiel reflejo de la música de ahora el de usar y tirar o el amor.

Entrevistadora ¿Pero de la música o de las relaciones?

No, de la música se expresa mucho en sentido sexual. Únicamente.

Entrevistadora ¿Y en cuanto a las relaciones como crees que son hoy en día?

Superfluas, son superfluas. Es decir, no hay nada más allá del sexo, el deseo sexual y la atracción física y ya no se tiene en cuenta ese amor a distancia ya no se tiene en cuenta esa. No sé cómo llamarlo el amor como tal no sé si me entiendes cuando digo amor como tal en el momento en el que se valora a la persona por lo que es y por lo que comparte con ella. Es decir, eso ya no se valora.”

Esta afirmación de la joven entrevistada es quizás el mejor diagnóstico de los nuevos modelos de interacción que muestran estilos como el reggaetón, etc. En ellos, una sexualización que nunca estuvo anteriormente de forma tan explícita y que actúa como simplificadora de los sentimientos a uno solo: la pasión.

13. Conclusiones

Life in society is mainly the result of a learning process called socialization. This learning process teaches people everything from relating to others to what is suitable to desire, which shapes their lifestyles. For the purpose of this research, emotions, and feelings are among the most important of what is learned. Although psychology continues to debate the extent to which emotions are primary (ethological) or secondary (elaborated from other more basic emotions), there is a consensus that feelings are cultural and learned. In short, feelings are characterized as a culturally mediated expression of emotions.

Feelings are cultural constructs, so both the repertoire of feelings and the degree to which they are socially present are diverse and dependent on several factors. During the 20th and early 21st centuries, love plays an essential role in daily life in Western societies. Love is embodied and reflected in art, film, literature, movies, songs, etc. There is a significant repertoire of works that educate people on the feeling of love, to the extent that it can be considered as one of consumer capitalism's central elements. Love is the driving force behind many products and markets.

Regarding feelings as a social construct, it is relevant to know how they are taught and socially transmitted. Popular songs are central to sentimental education in this process as they contain messages about feelings that should matter. As a whole, they are an extraordinary means of communication since individuals adopt their lyrics and sing them repetitively until their messages become their own, taking on songs' values, beliefs, and prejudices. This is a practically invisible learning process as the melodies accompany and envelop contents so that the messages are latent. Music masks and hides communication; a person can sing lyrics voicing values that he/she does not share and even rejects.

Popular songs are an excellent medium for transmitting feelings, which are articulated as fragmentary reference models. In this sense, this research aims to reveal and demonstrate the impacts of popular music on socialization in Spain. Songs have taught the proper ways to love another person, as they propose what the traits of “true love” are. What kind of sentimental relationship should be maintained is defined and based on this; what is expected of the other person, his/her behavior, commitment, etc.

In this sense, it should be noted that the models of love refer to sentimental relationships between two people. Social roles are defined and referenced in an ideal sentimental relationship. Thus, studying sentimental models implies knowing the central roles that individuals are expected to adopt. As we will see, even as social and political change redefines successive models, the feeling of true love generally tends to be defined in lyrics as a heterosexual, stable, monogamous, and highly dependent relationship.

After making popular songs’ educational purposes explicit, this research examines their messages. For this purpose, we believe that popular songs shape an overall discourse in which each song provides meaning or reinforces the preexisting ones. Song lyrics, particularly those performed in languages understood by listeners, propose a coherent discourse in a fragmentary way. This discourse has reiterative and highly saturated content. In this sense, people are more able to predict the song lyrics. Authors identify this redundancy as the key to a song’s commercial success, as listeners are comforted by the familiar. Both a song’s melody and lyrics must be highly predictable for subjects who share the cultural framework in which the discourse appears.

Thus, song lyrics considered as a whole reproduce models that describe society. Sentimental models are deeply rooted in cultural imaginaries. Concerning the “feeling of love,” song lyrics include recommendations and prescriptions about social relationships, what is appropriate to feel when in love, and others’ expectations. Popular songs are a means of communication to educate, as their lyrics promote specific content, prioritizing some messages over others that are hidden.

Therefore, insofar as popular songs convey messages by constructing a cultural discourse, they have been studied using the “agenda-setting” and “frame theory” methodologies. These approaches provide an analytical framework to understand what popular songs speak about (agenda setting) and what models are proposed and considered through the messages they convey. This research focuses on the feelings of love and how they are expressed in the most popular songs in Spain. The historical context profoundly conditions the thematic agenda and narrative forms.

Research design

This research applies a qualitative and quantitative methodological approach to the research questions. Thus, information has been collected from popular song lyrics, an opinion survey, several in-depth interviews, the analysis of user comments about songs on Youtube, and the treatment of the songs’ psycho-acoustic features. The survey was administered to 120 individuals between 16 and 30 years of age via an online form using the Qualtrics application. The sample is balanced for gender and age according to population data from the National Statistics Institute (INE). The analysis was carried out with SPSS and LISREL software for the structural models.

There are 3134 number one songs in sales or the top 40, of which 1619 are in Spanish. All of the song lyrics have been downloaded, read, and listened to for analysis. A total of 58,030 comments from Youtube users were analyzed from different musical styles (boleros, copla, pasodoble, tango, pop, etc.). In addition, 14 in-depth interviews were conducted with 7 men and 7 women for exploratory purposes, and their quotes were processed with Atlas-ti. There were 1200 songs with variables indicating their psycho-acoustic properties, which were obtained from the platform Spotify. The songs whose properties have been analyzed are representative of all the periods and styles considered.

It is essential to differentiate between two categories of popular songs that are not necessarily mutually exclusive. Audience hits, which are the most listened to at one point, and the songs Adorno called “gold standard songs” (mould songs). Mould songs contain the essential keys to a style, basic musical contents, and forms that condition the songs inspired by them. “Mould songs” have qualitative properties that give them particular importance. According to Adorno, the criteria for identifying them is their continuity over time, whether covered by different performers or included in each era’s greatest hits (golden hits). These songs endure and are passed down from generation to generation—the famous songs of “yesterday, today and always” in radio jargon. Mould songs are essential for transmitting values and feelings.

Time frame and agenda-setting

This research has established a time frame beginning in 1940 after the Spanish Civil War. A “reset” of the previous society took place after the Civil War. The dictatorship imposed a strongly Catholic-inspired moral schema through censorship in a context of economic and social misery. This moral model defined the predominant musical styles and the contents of the lyrics. We investigate the coordination between social change and musical expressions in Spain by using these foundational sentimental models as a starting point. As shown below, love was already one of the predominant sentiments in the 1940s, together with love for God or country.

Popular songs established a hierarchy of values and conveyed related messages during Franco’s dictatorship. Love was a reference (together with health and money); the question is to what love(s) do they refer? Put simply, feelings are learned. And they express a cultural reference. Each era has its sentimental education. It educates audiences about what are and how feelings should be defined; love is among them. It is by no means a personal or individual matter; rather, it transcends the social. Firstly, love relationships regulate social interaction to the extent that they establish socially desirable, culturally preserved, and reproduced relationships.

Secondly, as the songs (“Tatuaje,” “Vamos a dejarnos”) show, indifference in disordered love brings suffering, hatred, and moral disorder into relationships. As a social function that needs to be regulated morally, sentimentality lies behind the dictatorship’s sentimental re-education plan. The different types of sentimental relationships are rewritten and resignified based on this framework, as social, political, and economic change penetrates Spanish society. This thesis studies and investigates the reference cultural patterns that have shaped the expressions of love in popular songs in Spain.

It is important to note that popular songs could theoretically address several themes: peace, ecology, religion, minorities, etc. However, the thematic selection is evident, as demonstrated in the 1940 hit list. It shows the mould song (Vázquez Montalbán) or gold standard song (Adorno) “*Salud, dinero y amor (tres cosas)*” (*Health money and love “three things*)) by Inesita Peña. This song was covered in 1966 by “Los Stop” and in 1968 by Gigliola Cinquetti with El Trío Los Panchos, making it a popular hit again. A mould song stands the test of time and reappears in vintage selections, i.e., it is covered in successive years by other performers and is often known and sung by the public. These songs resonate in individuals’ emotional memory, making them especially meaningful.

The song sets a thematic agenda within the scope of the context. At the time, Spain was a country dominated by widows and orphans and extreme hunger. The firing squads and “*paseillos*” (executions of Republicans or suspected Republicans) continued in the 1940s post-war period. In the context of a country afflicted with misery, the hit song affirmed three fundamental things in life: health, money, and love.

Salud, dinero y amor

Tres cosas hay en la vida
 Salud, dinero y amor
 Y el que tenga estas tres cosas
 Que le dé gracias a Dios
 Pues con ellas uno vive
 libre de preocupación
 por eso pido que aprendan
 el refrán de esta canción

Source: Composer Rodolfo Aníbal Sciammarella

This thematic prioritization is very plausible in a society living in abject poverty, exposed to disease and hunger. Its educational aim was to turn the song’s message into a saying. In other words, it became a popular saying that promoted a concrete version of common sense.

It is essential to observe what makes it onto the agenda and consider what is excluded. The ideas of health, money, and love in the first year of Franco’s dictatorship were individual and self-centered values. The logic was to look after your own interests (“that’s convenient,” the song states), and you will live carefreely. The values of liberty, equality, or fraternity, spread by other ideologies during the Second Republic, were banned from the new conservative imaginary. What was influential in the new regime was the individual and their sentimental relationships, not the social or group. The idea of supra-individuality is expressed through the concepts of homeland, race, or references to Spanish idiosyncrasy.

The popular songs analyzed are between 1940 and 2021 and answer questions about agenda-setting. Thus, one of the questions that this research answers empirically is the relevance of the theme of love in the popular songs that have been number one in sales or the top forty charts; and the answer is very high. The sentimental element in relationships as a theme of popular songs occupies most of the lyrics. Thus, after analyzing popular song lyrics, the following tally was found:

Table 57. Themes in the greatest hits in Spain 1940-2021

Themes	Frequency	Percentage
Sentimental relationships	979	60.5
Collective identity-idiosyncrasy-homeland	118	7.3
Individual identity-values-life goals	326	20.1
Social issues	56	3.5
Leisure	107	6.6
Not applicable	33	2.0
Total	1619	100

Source: Author

60% of hit songs in Spain have been about sentimental relationships. Love is a reiterated theme. This is particularly noteworthy considering that the other themes have heterogeneous contents. Thus, 20% deal with different personal values, introspective reflections, life goals, and themes linked to individual identity. Themes referring to community or group identity are less common. 7% talk about homeland, being Spanish, or any other regional identity and generally focus on idiosyncrasy.

Remarkably, 6.6% are essentially entertaining, encouraging listeners to dance or have fun compared to social issues, which occupy 3.5% of the song lyrics. There may be fewer songs about social issues because the sample of popular songs are essentially hits. However, an exploratory analysis of top playlists on music platforms such as Spotify and a multi-year sample of the Top 40 charts provides distributions that are even more heavily weighted towards sentimental relationships. In this sense, the selection of number one songs seems to underestimate the theme of love in their lyrics.

Love as a popular song theme is almost hegemonic, while songs about gender violence, war, refugees, migrations, poverty, child abuse, and a long etcetera appear tokenly. In general, they are associated with particular socially committed performers.

Practically 100% of the lyrics about sentimental love relationships are about heterosexual couples who aspire to be together forever. Loneliness, single life, or independence are generally considered negative values. Heterosexuality and monogamy are referred to constantly, as well as the goal for the relationship to last. The desire for permanence is reflected in the ideal of “eternal love” and is the source of one of the most exploited sub-themes: falling out of love.

The frames of love relationships and their social-historical context.

A theoretical concept and the criteria for operationalization are necessary to analyze sentimental education about love. There are many literary definitions, as it is a term particularly loved by poetry. Psychology provides several proposals, a discipline that deals with emotions and feelings.

Regarding the couple’s relationship, one of the most widespread models is the triangular theory by Sternberg (1988). Sternberg proposes that the theoretical concept of “love” comprises three sub-dimensions: passion, intimacy, and commitment. In short, the construct “love” (feeling) would be a second-order factor, based on three other first-order factors (feelings).

There are seven types of “loving” feelings: feelings of passion, commitment, and intimacy when combining the three dimensions. The sub-dimension “passion” or “desire” is operationally defined as gaining pleasure from the other erotically. Its indicator variables are attraction, interest, pleasure-seeking, or sexual desire. The sub-dimension “intimacy” refers to the intensity of the emotional bond. Intimacy refers to the ways couples express a willingness to support the other, and its indicator variables refer to concern for the partner’s wellbeing, intimate and personal communication, mutual knowledge, or respect. Finally, the sub-dimension “commitment” is operationally defined by the willingness to stay and maintain the relationship with the indicator variables: trust, taking on responsibilities, or accepting obligations.

Romantic love relationships are defined by the combination of features, thus representing a typology. A relationship based on affection is practically a friendship in which there is closeness and bonding but no physical attraction or intention to be long-lasting. Infatuation can be both love at first sight or sexual attraction. There is passion and desire and no aim to share any intimate thought or commitment. It is a loving expression of desire. There is a commitment to the partner in empty love, but there is no desire or exchange of thoughts. This is a formal relationship maintained for external reasons (children, economic reasons, etc.). Intensity, passion, and intimacy characterize romantic love. In short, it combines a strong sexual attraction and emotional connection. Companionate love is a relationship where affection, intimacy, and the will to maintain the relationship prevails. Fatuous love is a type of relationship where strong sexual attraction provides stability. Sexual desire maintains commitment, although the individuals feel intimately lonely or do not have an emotional bond. According to Sternberg, consummate love is the ideal, a relationship where all three sub-dimensions are present: passion (desire), intimacy (trust), and commitment (loyalty) and defines the most solid and stable couples.

A coding system has been developed for the most popular hit song lyrics in Spain between 1940 and 2021 based on this operational definition. Considering Sternberg’s typology, the reference questions are what type of love do they promote? Once the reference types of love are determined, the question is how they relate to the specific contexts in the history of Spain—in other words, considering the models of love in the popular song lyrics, which ones show continuity over time? When do new ones or variants of previous ones emerge? How do the different models coexist generationally? Are there points of discontinuity and rupture between the models, and if so, how do they relate to different musical genres?

A content analysis was conducted by coding the song lyrics according to the elements that define each type of love described by Sternberg to answer the first question. In response to the second question, popular song lyrics are considered fragments of a discourse. This discourse is a framework reference for sentimental love relationships, prescribing what is right and wrong, socially desirable or undesirable. The framework can be reconstructed by analyzing the songs as a whole. It thus defines a sentimental reference model that is proposed as socially desirable. Given the redundancy of the song lyrics, the discourses saturate very quickly and consistently.

Regarding the continuities, variants, and discontinuities, it can be observed that the sentimental reference models have changed due to the extensiveness of the information, which covers almost a century. These transformations are driven by political, economic, and social changes that have shaped the successive sentimental discourses.

Women’s roles have changed in the context of romantic relationships and roles assigned to them according to social conventions in each period. Thus, during the early stages of Francoism, categories like “kept” or “lover” pinpointed a social type differentiated from others, such as “prostitute,” for example.

The most common song lyrics regarding sentimental relationships between 1940 and 2021 are about “romantic” love (passion + intimacy), featuring in 59% of the songs. The following most frequent song lyrics are about “infatuation” (passion), appearing in 32% of the songs. The other types of love are less frequent, as 4% refer to “consummate” love (an ideal love by this standard, combining passion + intimacy + commitment), 2% both “companionate” love and “empty” love, 0.6% are about “fatuous” love. Only 0.4% mentions “liking” love (intimacy).

Table 58. Types of love as a couple

Types of love as a couple	
Consummate love	4%
Fatuous love	0.6%
Romantic love	59%
Companionate love	2%
Empty love	2%
Liking	0.4%
Infatuation	32%
	100%

Source: authors

By far, most songs referring to love in sentimental relationships contain “passion,” either in isolation (whim) or in combination with intimacy (romantic).

Although it is not the subject of this study, it is worth commenting on how, over time, in the decades of the autarchy, other significant loves emerge, the love of “homeland” (Spain, the region, the idiosyncrasy), and the “woman’s-woman” (idealized religiously as a virgin, saint) and the “man’s-man” (idealized as a bullfighter, bandit or patriot).

The second question posed concerns the reference models popular songs have used over time. Love as a feeling is framed in a system of relationships and social positions. In fact, for a long time, different positions had culturally positive (girlfriend, wife, fiancée) or negative (lover, mistress, kept, prostitute) labels. The system of relationships in the songs

and the valences attributed to positions according to what is socially desirable allow for an analysis of cognitive frames.

Alongside the study of sentimentality models, other coding processes have been carried out linked to related measurements. Thus, Fredrickson and Roberts' theoretical concepts of sexual objectification (1997) consider physical attributes and sexual proposition, Glick and Fiske's (1996) ambivalent sexism in hostile and benevolent modes, and self-esteem according to dependence and the Enjoyment of Sexualization Scale (ESS), which is designed by Liss et al. (2011). These concepts have been analyzed both qualitatively and quantitatively as part of the narratives of popular songs.

There are two significant periods in popular songs in Spain, differentiated by explicit censorship. In the first period (called monophonic), the regimen supervises what songs could be broadcasted or not by the media. Censorship guarantees a homogenous and monotonous discourse in which the sentimental model of reference is stable. Regarding the songs' messages, they are all supervised to ensure they conform to the moral order.

There were two stages in the first period, the first during the autarchy and the second after the development plans when Spain opened up to international tourism. The primary discourse retains its continuity (censorship is the guarantor), but the forms are modernized thanks to musical resources. New styles like rock and pop align old messages with new chords; these styles disguise old messages in apparent modernity. In the first autarchic stage, the preferred styles were the autochthonous ones such as copla, pasodoble, regional music, and Latin American styles (bolero, tango, and ranchera). In the second stage of international opening, pop and pop-rock, ballads, and melodic music are incorporated to envelop the same messages about love. Everyday life is thus modernized, and so is its soundtrack.

The change is eminently aesthetic, and there is no change to the sentimental model, although new forms emphasize and provoke conflicts in women's roles. In society, new sentimental proposals are beginning to emerge that are more similar to new lifestyles brought about by growing populations in cities, growth in the service sector, the expansion of education, etc. However, there is asynchrony between modernizing social forms and sentimental patterns related to love. A gap was evident in musical modernization (new Anglo-Saxon styles), which, thanks to censorship, retained the same sentimental pattern in their lyrics. After censorship disappeared, musical styles arrived in

Spain without restraint, so that different genres already consolidated internationally penetrated the Spanish market.

The second period, after formal censorship was abolished, is polyphonic. Emerging forms of love relationships coexist within it alongside approaches that preserve the logic of the previous period. The so-called “*Movida Madrileña*” is a period when freedom of expression emerged in popular songs that had been censored for decades, taking the aesthetic revolts of the pop decades to paroxysm. Censorship no longer existed. Still, it prevented the song “Lo estas haciendo muy bien” by Semen Up from being broadcasted on television or led to Carlos Tena’s resignation for broadcasting “Me gusta ser una zorra” by Las Vulpes. The inertias of the previous model’s coding set limits to sexualizing a romantic relationship.

Social types and new, more gender-balanced couple’s relationships began to be redefined in this period. Monogamous heterosexual patterns remain as well as the ideal of romantic relationships. The question is to what extent an alternative reference model is consolidated. In principle, song lyrics show that the systems of values are reordered (what is considered right and wrong), but the essential model is still the most frequent. The repercussions of a break-up are highlighted by a loss of self-esteem and its emotional consequences.

At the beginning of the 21st century, models appear that challenged traditional ones associated with reggaeton. Women became sexually empowered and expressed enjoyment of their sexualization. Male composers first wrote and sung about empowerment, but soon after, women began composing and performing songs about this theme. In this sense, women’s emerging model of sentimental relationships is based on women’s single life or independence, their freedom to choose partners, and the refusal to be responsible for men’s emotional crises as a result.

Different meanings are acquired when this model is interpreted by men, given that it does not express enjoyment of sexualization but rather objectifies women and treats them sexistly. In this sense, the new model only acquires a positive valence when sung by a woman, while a man’s voice has a negative valence from a gender equality perspective. There are serious doubts about the viability of a model that contradicts the one that has been widespread and established for decades. In contrast to the normalized, heterosexual, monogamous couple who desires to be eternally committed, a proposal emerges that

revolves around individuality, valuing single life, the freedom of sexual exchange, dedicated to passion or play without aspiring to greater sentimental transcendence.

Other unknown alternative types of sentimental relationships appear polyamory, bisexuality, flexisexuality, hybrid relationships, open relationships, relational anarchy, etc. For individuals educated sentimentally in the model rooted in the morality of the dictatorship, love refers to a heterosexual relationship aspiring to be long-lasting and based on interdependence. This idea is the same as that proposed by some parties for whom marriage can only be between heterosexual couples. However, the definitions and forms that love takes will depend on the dynamics established as socially desirable culturally. This issue is yet to be defined in younger generations.

A question of variance (political and social change) and invariance (eternal love)

When the successive discourses that organize popular songs are analyzed, it is clear that reference models correspond to specific stages in Spanish society, which overlap over time. The first model has an explicit intention to establish a moral reference standard corresponding to the autarchy. The system of values that it transmits is monophonic (expressed by thematically setting the agenda and the frames). It covers the entire Francoist period, as censorship homogenizes the messages. The second stage is polyphonic in terms of values, as the themes and values (and earlier songs, primarily through Spanish songs) of the dictatorship mix with the freedom of the democratic period. In the second phase, the previous thematic currents and their prescriptions about what is sentimentally desirable persist and are mixed with women's new social roles and values of freedom.

The frames of reference reconstructed from the analysis of the lyrics are based on the autarchic period's foundational reference structure. Spaniards were reeducated within a religiously founded moral framework between 1940 and 1960. The valences were rewritten and rebalanced in the following decades within this framework.

The autarchic framework of sentimental relationships establishes four topoi of reference: A, B, C, and D. Although different musical styles' lyrics deal with four models, some are specialized.

The autarchic base model with examples of moulded songs.

<p><i>D Purgatory</i></p> <p>Woman in pain (purgatory): copla.</p> <p>“Romance de la otra”, “Y sin embargo te quiero”</p>	<p><i>A Paradise</i></p> <p>Idealization: pasodoble</p> <p>“La morena de mi copla”</p>
<p><i>C Hell</i></p> <p>Punishing women (hell): copla.</p> <p>“Yo soy esa”</p>	<p><i>B The fall from grace</i></p> <p>Crisis: copla, bolero, ranchera and tango</p> <p>Many examples</p>

Source: author

Model A refers to the ideal relationship between men and women. This is a relationship in which women lose corporeality and become abstract entities. As the woman is so abstract, she is metaphorically associated with homeland, idiosyncrasy, virgin, nature, etc. Moreover, there are rhythms with very positive valences and activations.

In model B, a woman who has been able to or has had the chance to establish a formal relationship with a man chooses whether or not to decide freely about her own life. In general, narratives expressing pain and the consequences of a woman’s disdain for formal marriage proposals are shown. “La falsa moneda” conveys the pain that a man feels after his partner abandons him despite still loving her. In this line (including exemplary repentance), “No me quieras tanto,” and others functionally operate. The most general framework describes a man suffering after being abandoned by or losing a woman. The man depends on her emotionally, a sign of low self-esteem.

Model B is the most stable over time; differences can be observed between the autochthonous (copla) and Latin American styles (such as boleros, tangos, or rancheras). Popular Latin-American song lyrics do not exemplify moral change (as is the case with autochthonous styles). Still, their approaches complement the discourse of a man’s emotional crisis (the couple’s break-up), which is the woman’s fault.

In this sense, a woman’s infidelity (concerning a man or what a woman should be) is at the heart of the crisis. It is dramatic in the standard popular autochthonous songs, while there are no moral sanctions for women who cause relationship crises in Latin-American style songs. It is an expression of a woman’s freedom. She leaves of her own free will and because she wants to. Both narratives cause a man to suffer because of a woman,

although they are bifurcated: in the Spanish case, the woman will suffer the consequences; in the Latin American case, she causes uncertainty. Thus, several musical genres from Latin America pass censorship in the authoritarian period. Boleros, tangos, or rancheras are played on radios and in films. Most of them are not censored because they did not confront the moral model. From the perspective of emotional education, the Latin American songs reinforce the notion that a woman acting according to her own judgment and desire wreaks personal and social havoc.

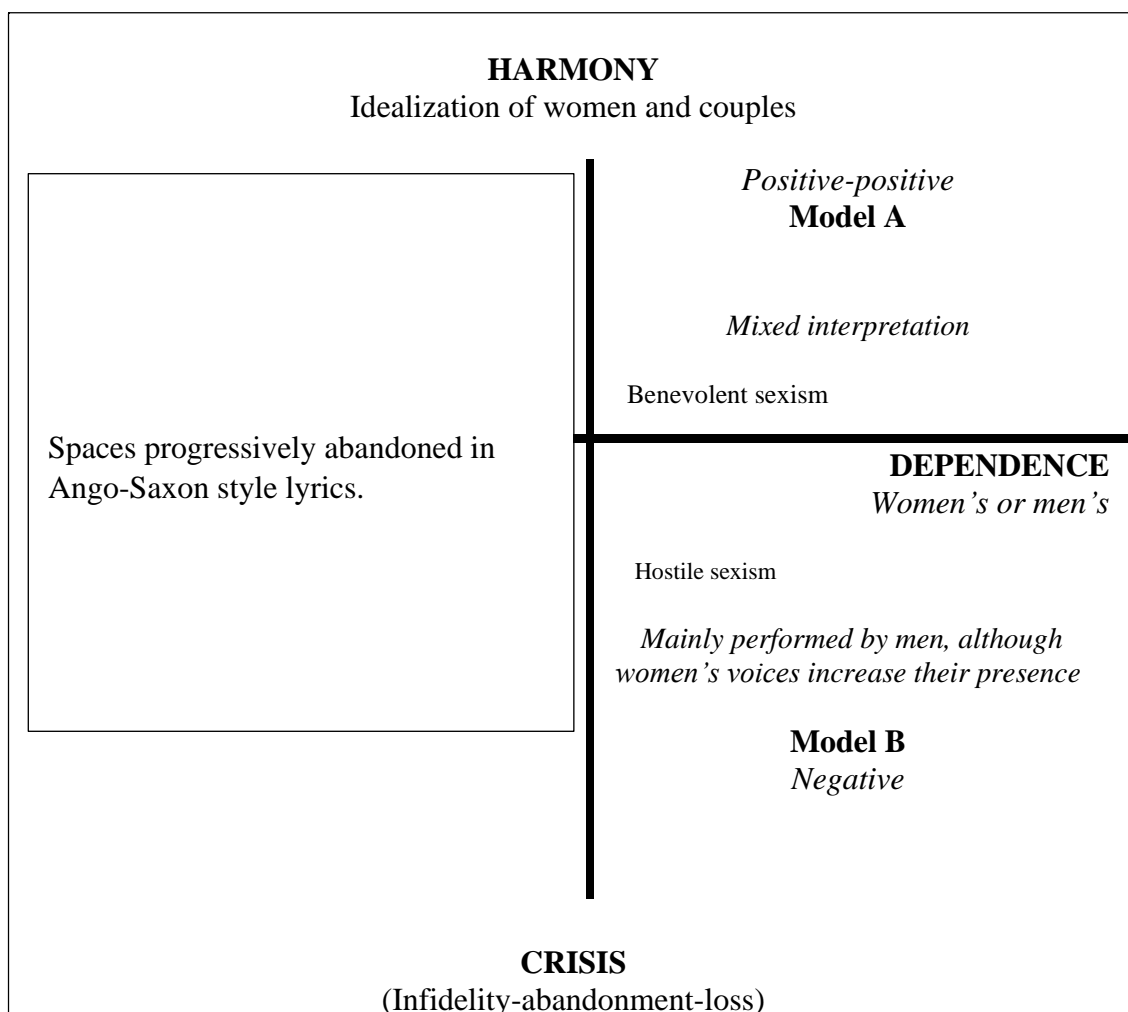
In this sense, the framing parameters are defined by the state of the sentimental relationship in both cases, whether in harmony or crisis, and recognizing the subject's self-esteem. Thus, low self-esteem is shown through dependence on a partner, while high self-esteem is demonstrated by accepting the other's ability to decide to leave the relationship. In any case, the Latin-American song frames are acceptable for Spanish censorship insofar as they express a man's resentment towards a woman exercising her freedom to decide to stay or leave.

Model C describes the hell that awaits women who break the established moral codes. It is one of the most characteristic in the autochthonous Spanish song's moral schema. It depicts pain, sorrow, and loss that a woman inflicts by letting herself get carried away by passion and her own judgment. A woman that allows herself to be carried away by passion (or ambition) generates chaos and pain for everyone and even herself. Model C song lyrics show how women are punitively and morally controlled.

The model A narrative is paradise, B is the fall from grace, and C is hell. However, there is room for another religious topos: purgatory. Model D represents purgatory; a special status is defined for women who are "good" but who, despite people's advice ("y sin embargo te quiero"), have been marginalized by men or legal circumstances ("Romance de la Otra"). Although indoctrinating the population sentimentally through popular songs was proposed during the Francoist period, exercising a double standard brought about repercussions. The legality in force at the time, as well as the structuring of daily life around economic and staple shortages, shaped and gave continuity to already existing social categories. The figure of "lover," "mistress," "kept" did not correspond to prostitution but rather to diverse expressions of the double standard. In the discursive map, women who are not prostitutes and maintain a special relationship with a man have a specific consideration. However, in some type B songs, the sentimental relationships established in the D discursive topos show a transition towards prostitution.

Modifications during the Francoist regime are introduced concerning this basic foundational model; essentially, the formal type (aesthetic and Anglo-Saxon rhythms) did not modify the structure of reference contents (censorship). However, it does affect the distribution of the models. The developmental decade later would concentrate its lyrics on model B-crisis, with model C and D tending to disappear in the Anglo-Saxon styles. The crisis in a model B sentimental relationship relinquishes the reference to a “woman’s” “fall from grace” to replace it with a sentimental crisis and her abandoning the relationship (not always explained).

Figure 8. Hybrid framing of sentimentality in Anglo-Saxon ballad, pop, and rock songs



Source: author

The model of the development era is reformulated, and new musical style songs tend to dilute the punitive effect (moral sanction), which accuses the woman of the break-up.

In this era, transgressions of fidelity were only tolerable in “men.” The song “Perdoname” by Dúo Dinámico would have been impossible in a female version.

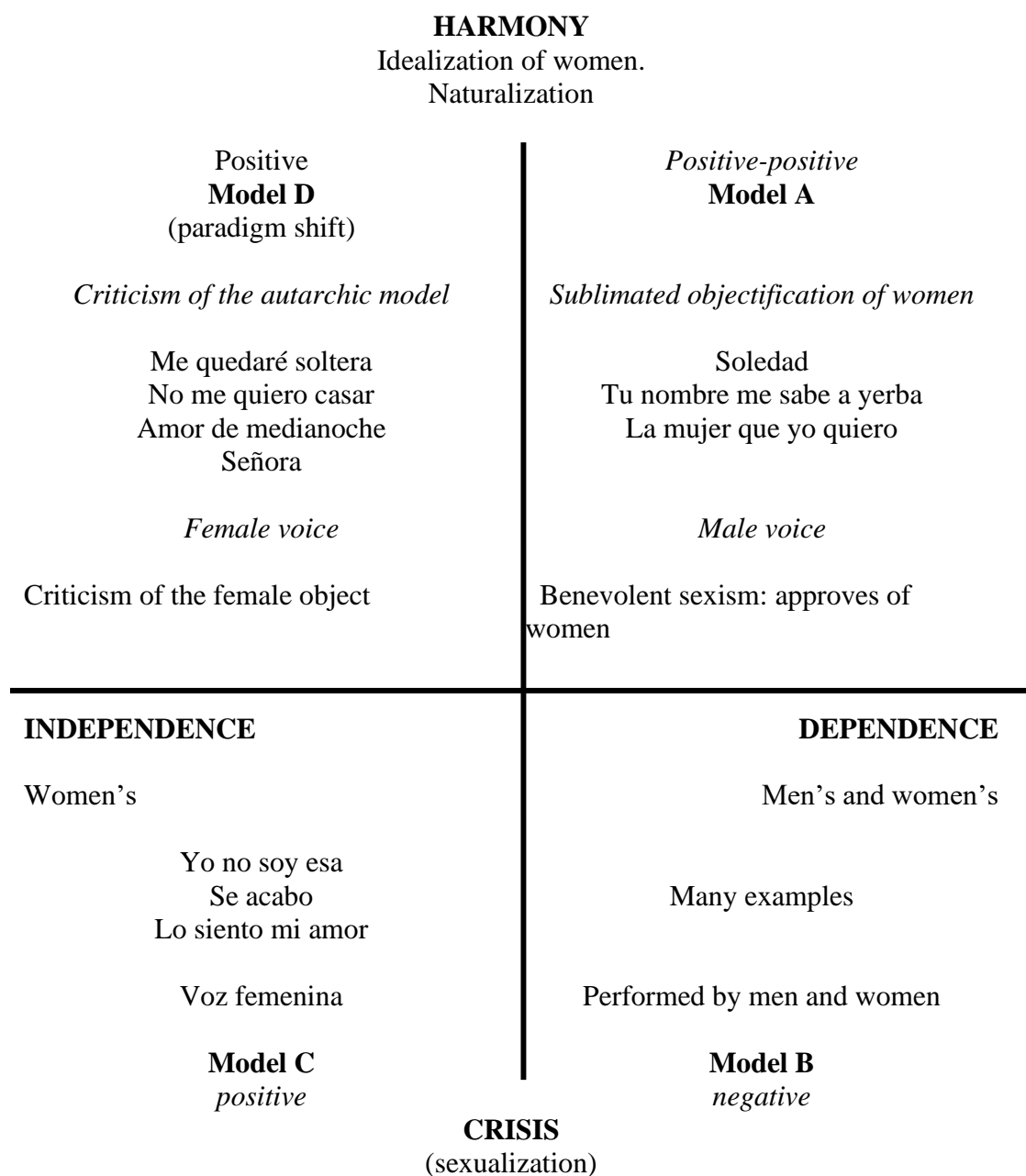
After censorship disappeared, there was a restructuring of valence and spaces of meaning over time. Internationally opening up and tourism growth coexisted with censorship and the repeated intention to preserve the moral standard. The melodies are modern, but the pop lyrics maintain stereotypes of women, which even defend them against new

behavioral patterns (“La chica yeyé”). However, women began to take a stance about their view of sentimental relationships, and these perspectives became more visible in the diffuse period in the sixties and seventies.

For example, between the two periods (with formal censorship and without formal censorship), the singer-songwriters naturalize women, replacing the sacred “religious” reference. In contrast to the moral sublimation of the woman in Francoism, there is an apology of the mundane in a bucolic vein.

However, the differences between female and male singer-songwriters should be nuanced. While men sing lyrics that humanize women by naturalizing them (Serrat, Víctor Manuel, Emilio José, etc.), female singer-songwriters aim to defend their freedom in the first person without subterfuge. Thus, Maritini or Cecilia challenge the frameworks that attribute a role, position, and how women behave in their relationship with men.

Graph 9 *Framing of sentimentality in the singer-songwriter songs or female voice*



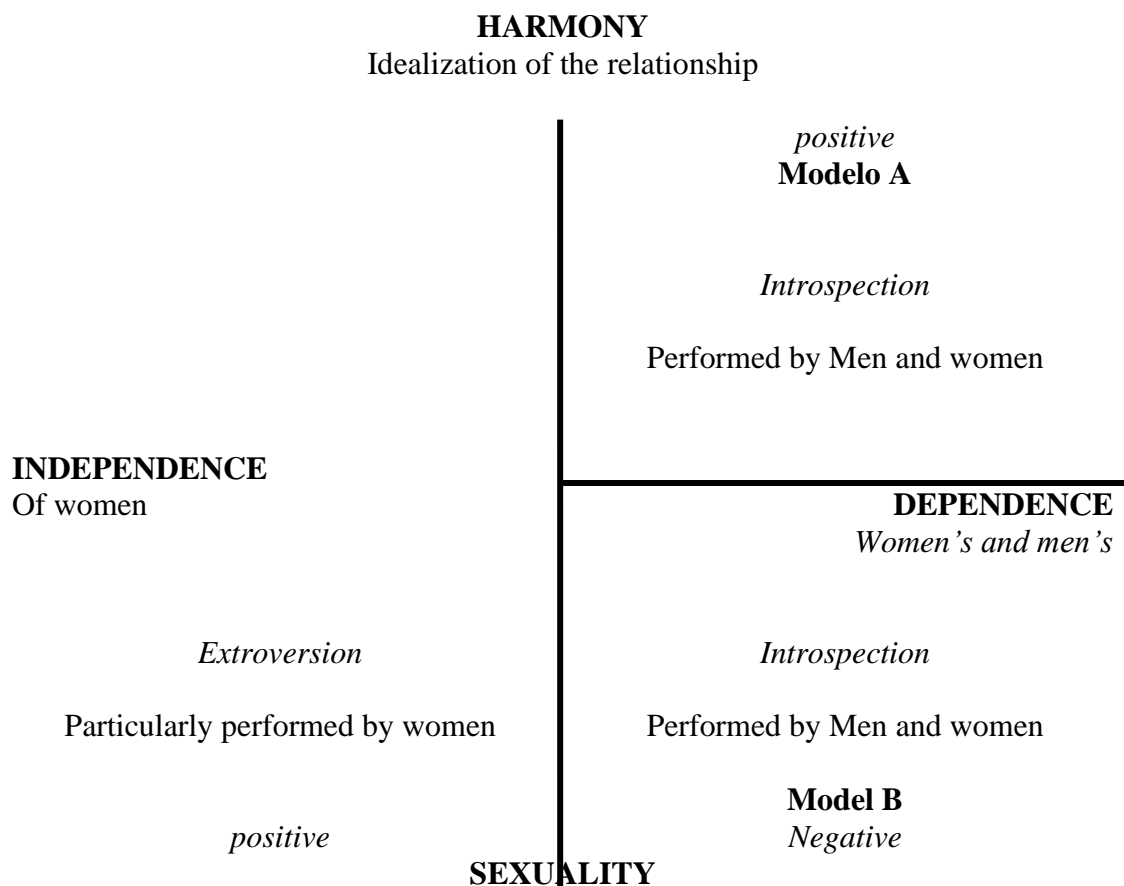
Source: author

The transformations in the treatment of women in popular song lyrics in each period show a process that ranges from sacralizing women (a particular type of woman in the autarchic period) to a discourse of accepting aesthetic freedom that simulates transgression (adjusted to the most conventional international patterns of modernity from the pop period), followed by naturalizing a woman's sense of self (in progressive lyrics, men

approve of natural women as a formula to recognize them as people), and finally, the sexualized woman, who expresses her desire and experiences it. This process is slow as women gradually gain a voice to express their opinion of men, sex, and desire. In this line, we observe songs performed by women such as Rocío Jurado (Lo siento mi amor, 1978), María Jiménez (Se acabo, 1978).

The *Movida Madrileña* brought about an emergence of lyrics that censorship had kept out of the music market. Songs followed the same pattern as “nudity” in films once censorship was lifted. Women undress in cinema just as they undress their desires and feelings in songs.

Graph 19. The framing of consolidated sentimentality in the “Movida.”



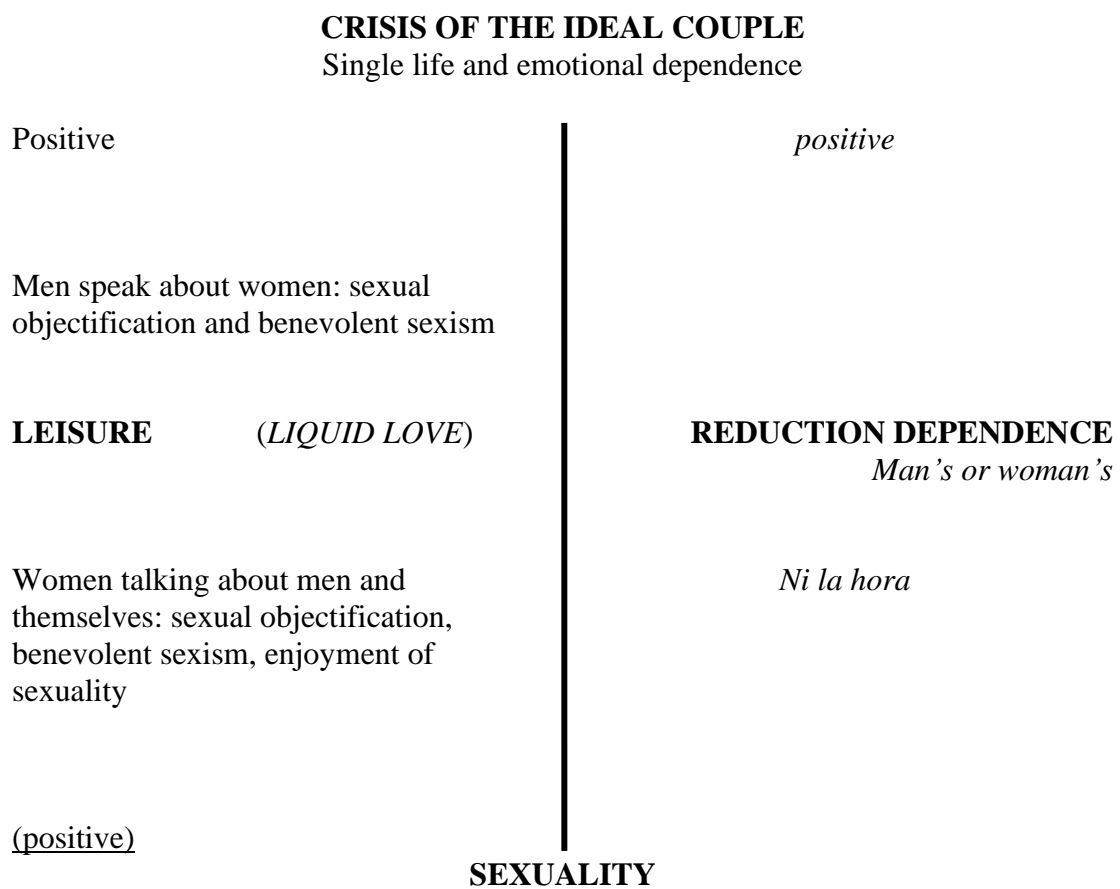
Source: author

Freedom regarding the type of couple (homosexual or heterosexual) and other types of love (bisexuality, polyamory) with different degrees of commitment will have to wait until the second decade of the 21st century to become visible. Reggaeton appeared as a musical style that sexualized the other, first women and then men. They define styles

characterized by the usual parameters, imply benevolent sexism and reification of women and men, reflected in their sexual attributes alone.

However, it is also an emerging model that contains elements that differentiate it from previous styles. Thus, female performers responded with their own lyrics about sexualization and in the same tone as men. Another interesting element is duets. A man and a woman question each other through dialogue, making the song egalitarian. The man makes a statement, as does the woman.

Graph 11 *Framing of the relationship in Latin American styles II: reggaeton*



Source: author

In this sense, the framework is revolutionary compared to previous sentimental relationship patterns. The couple is no longer the essential reference, and the individual shows single life as positive and socially acceptable. In a sense, it expresses society's

emotional state in which social relationships are more liquid (Bauman) and expressed through liquid sentimentality that reflects liquid love.

In summary, there are two periods and five stages chronologically. The Francoist period was defined by formal censorship (stages one and two) and the democratic period of informal censorship and self-censorship (stages three, four, and five).

1st Autarchic + censorship: benevolent sexism/hostile sexism; sacralization of women/punished women. The ideal of eternal love

2nd International openness + censorship: Benevolent sexism; acceptance of a mild aesthetic transgression and bucolic naturalization of women. The ideal of eternal love.

3rd La Movida as a reaction: Aesthetic revolution, transgression, the performers feminize previous songs, integration of women as a subject with her own voice. The ideal of eternal love.

4th International synchronization without censorship: Inertia in models, incorporating mass international music styles, equating “men” with “women” in the lyrics, and the emergence of a new framework based on enjoying sexualization. The ideal of eternal love.

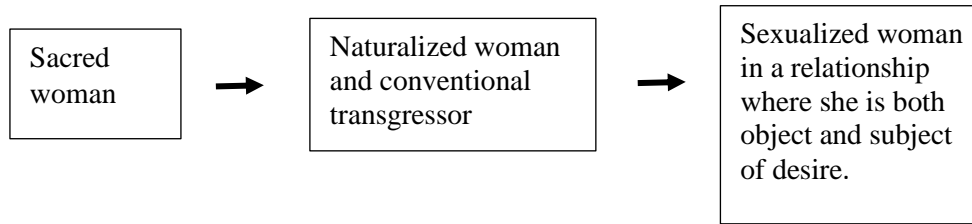
5th International synchronization with informal censorship: Transgression of the sentimental relationship between man and woman. Changes in what is desirable (value placed on single life and independence) and moral conflict. The ideal of liquid love.

In short, popular songs show a process of adaptation and changes in sentimental education models, which is a cumulative process. In other words, a new model does not imply that previous ones are substituted. These coexist in the charts; they intermingle in a polyphony of what is socially desirable. Thus, a person can listen to “Gasolina” by Daddy Yankee and “Palabras de amor” by Serrat, corresponding to different sentimental models. This situation involves the phenomenon of intergenerational transmission of musical tastes. Certain songs are emotionally “charged” because they were preferred by fathers and mothers or because of the listening contexts. In this sense, their contents do not belong to sentimental education (which would make them incompatible) but to family memory. Different sources of emotional baggage allow for juxtaposing sentimental models referring to the couple.

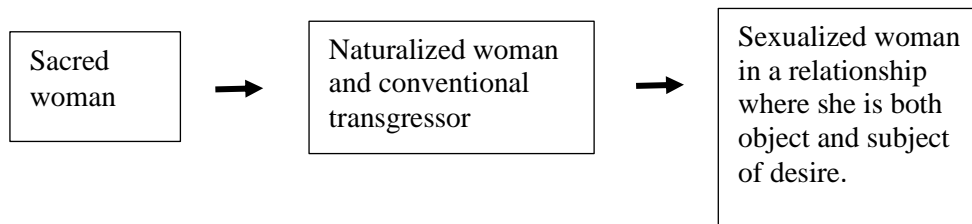
The woman as the referential pivot of the sentimental relationship

The articulation of meanings and sentimental values in popular songs takes place through women. Sentimental relationships are defined by expectations regarding behavior, roles, and desires attributed to her. These roles (Propp) incorporate different characteristics over time.

Transformation of the male-female relationship in song lyrics (1940-2021).



Source: author



Source: author

Positioning the female version of the story is again evident in the vocal space. Women begin to perform songs originally sung by men. Two interesting phenomena occur in this performance; on the one hand, they attenuate the songs' sexist approach; on the other hand, they take on dependency structures as their own. Thus, a bolero lamenting a partner leaving, performed by a woman, is essentially an asexual generalization of the model of sentimental dependence. Therefore, the dependent gender is indistinct, but the asymmetry implied by the dependence on the other remains.

Over time, the most widespread and permanent sentimental relationship is a heterosexual couple communicating a crisis or break-up (drama of non-permanence). One of the partners' emotional dependence is shown. This shows a lack of self-esteem and dependence that indirectly demonstrates that the other person is bound by such dependence, in a sentimental form of the master-slave relationship. The base framework established by Francoism is used as a reference; the model that remains unchanged is B

(except for the incorporation of women with no self-esteem), and to a certain extent A, but with alternative ways of showing the ideal relationships. Models C and D merge into a single space in which the valences, considered positive or negative, are reconfigured according to new lifestyles.

Graph 1. Social change: 80 years of songs about sentimental relationships

	<p><i>Francoism (1940-1975) and the end of the 20th century.</i></p> <p>Model A idealized positive “Eternal love”</p>
<p><i>21st century</i></p> <p>Emerging model C: idealized positive. “Liquid love”</p>	<p>Modelo B invariant: Model of emotional dependence based on the couple’s crisis. Sentimentally anchored in the expectation of eternal love.</p>

Source: author

Language and musical genres as an expression of modernity

Finally, it should be noted that the musical style and the language in which the popular songs are performed are notably significant indicators. Thus, songs were sung in Spanish in most of the autharcy period, but there was a notable increase in English after the stabilization plans and promotion of tourism policies. Spanish increased in the transition, and English reemerged during the “*Movida*” period and later periods, already in the synchronization phase.

Regarding musical styles, Anglo-Saxons and their image of modernity (usual in other countries such as Italy) mark the lines of musical development: pop, rock, punk, ballads, etc. Paradoxically, since the sixties, musical styles evoking modernity contained lyrics in which the sentimental frameworks of autharcy resonated, emphasizing model B. In short, they had a melodic adjustment that modernized an old moral framework.

In the 80s and later, international musical synchronization continued to depend on Anglo-Saxon styles until LatinAmerican II styles appeared. They were diffused in selections

such as “Caribe Mix,” which brought rhythms and lyrics into fashion, exhibiting an alternative world (more sexualized) to ballads.

Reggaeton, or Latin Trap (although from Anglosaxon roots), contain lyrics where sentimentalism is less critical than enjoying sexuality. The latter concept has been very unevenly received in gender research but seems to identify an emerging social phenomenon visible through popular songs. This phenomenon is based on the precariousness of sentimental relationships, rupture of the hegemonic heterosexual paradigm, questioning monogamy, emphasizing sexuality and the right to live this dimension in a particular, individualized way, thus breaking away from the pattern of dependence found in model B.

The generational transmission of mould songs

Determining stages when analyzing popular songs must not be seen as discrete mutually exclusive states. The survey makes it possible to establish that there is an intergenerational transmission of musical tastes. In this way, popular songs are trendy at a particular time. Still, their association with family (liked by parents or grandparents), new versions of framework songs, compilations of greatest hits, etc., mean that their validity and capacity to transmit messages and emotionally educate over time is significant. Sentimental models remain current in the media (popular songs) that preserve them.

Therefore, the desirable models for expressing and feeling love in Spain today (the appropriate sentimental relationships with positive valence and what are not) accumulate and overlap over time so that contradictory models coexist. An example of this is the song “Tentación” by José Luis Perales which, in 1984, in the midst of “*La Movida*” reproduced the plot of “Corazón Loco”, popularized by Antonio Machín in the 1940s. On a radio broadcasting network, songs may be played whose behavioral patterns and reference values directly conflict with those proposed by the next song.

From a genealogical perspective (Foucault), the importance of the foundational model is that it defines almost forty years of Spaniards’ emotional education. Thanks to censorship, sentimental education had continuity and no ruptures or challenges until the arrival of democracy. The foundational framework acquires powerful inertia that allows it to remain

unchallenged over time. Thus, even when copla is described as “Francoist” and criticized for it, part of its sentimental education program is reproduced in musical genres considered more modern. It is possible to accept the same proposals (heterosexuality, eternal love, obligation to live with a partner, emotional dependence and low self-esteem, etc.) that do not generate evident cognitive dissonances given that they appear in different musical planes.

Moreover, even when there is a dissonance between the sentimental and rational discourse, they coexist without apparent conflict. A person with strong convictions about gender equality can be moved to dance to “*Corazón loco*,” noticing its messages. It is a capacity that very few social phenomena have: music envelops and disguises the messages that it conveys. It makes values and social desirables congruent in everyday life incompatible.

In practice, as the song “Salud, dinero y amor” acknowledges, popular songs and, in particular their choruses, exercise the same function as the proverb: orient and educate. And, they reflect and register social change by establishing a conflictive dialogue of what is, after all, an ideological conflict about how sentimental relationships should be articulated in society. The results of this thesis, in which an empirical review is made of the models (frames) that have shaped sentimental education in Spain, make this clear.

14. Bibliografía

- Abellán, Manuel. 1980a. *Censura Y Creación Literaria En España (1939-1965)*. . Barcelona: Península.
- Abellán, Manuel. 1980b. *Censura Y Creación Literaria En España (1939-1976)*. Vol. 9. Barcelona: Ediciones Península.
- Abellán, Manuel. 1978. "Censura Y Práctica Censoria." *Sistema* 22: 29-52.
- Abellán, Manuel. 1976a. "Censura Y Producción Literaria Inédita." *Ínsula* 359: 3.
- Abellán, Manuel. 1976b. "Censura Y Producción Literaria Inédita." *Ínsula* 359.
- Adorno, Theodor, ed. 1990. *On Popular Music*. On Record: Rock, Pop and the Written sp;, edited by Simon Frith and Andrew Goodwin. Florence: Routledge.
- Alabarces, Pablo. 2008. "Posludio: Música Popular, Identidad, Resistencia Y Tanto Ruido (Para Tan Poca Furia)." *Trans.Revista Transcultural De Música* (12).
- Alaminos, Antonio. 1999a. *Análisis De Discurso: Grupos De Discusión Y Entrevistas En Profundidad* Club Universitario.

- Alaminos, Antonio, ed. 1994. *La Cultura Política De Los Jóvenes En. Historia De Los Cambios De Mentalidades De Los Jóvenes Entre 1960-1990*; edited by Manuel Martín Serrano and Olivia Velarde. Madrid: Injuve.
- Alaminos, Antonio. 1990. *Estudio Sobre La Juventud Española*. Madrid: CIS.
- Alaminos, Antonio. 1999b. *La Ideología Política De Los Jóvenes Españoles (1978-1997)* OBETS, Observatorio Europeo de Tendencias Sociales, Universitat d'Alacant.
- Alaminos, Antonio. 1998. *Los Jóvenes Estudiantes Latinoamericanos En España*. Madrid: CEDEAL.
- Alaminos, Antonio. 2010. "La Juventud Dispareja De América Latina." In *Desigualdades Sociales Y Ciudadanía Desde Las Culturas Juveniles En América Latina*, edited by Jorge Arzate Salgado, Alicia Itatí Palermo, José Antonio Trejo Sánchez, Jorge Arzate Salgado and Itatí Palermo. México: Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma del Estado de México.
- Alaminos, Antonio. 2008. "La Juventud Y Sus Límites Operativos."
- Alaminos, Antonio and Clemente Penalva. 2001. "La Socialización De Los Jóvenes Y Su Disposición a La Acción Política." *La Socialización De Los Jóvenes Y Su Disposición a La Acción Política: 1000-1012*.
- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2016. *Música Y Sociedad* Librería Compás.
- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2019. "La Realidad Aumentada. Música Y Comunicación En La Sociedad De Consumo." Universidad de Alicante.
- Albornoz, Yadira. 2009. "Emoción, Música Y Aprendizaje Significativo." *Educere* 13 (44): 67-73.
- Alcañiz Moscardó, Mercedes, Vicent A. Querol Vicente, Emma Gómez Nicolau, Xavier Ginés, José Francisco López Segarra, Ana Martí Gual, and Andrés Piqueras Infante. 2018. *La Juventud De Castelló: Situación Y Prácticas Sociales 2017* Ajuntament de Castelló.
- Alonso González, Celsa. 2010. *Creación Musical, Cultural Popular Y Construcción Nacional En La España Contemporánea* Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Alonso González, Celsa. 1998. "La Música Española Y El Espíritu Del 98." *Cuadernos De Música Iberoamericana*.
- Alonso González, Celsa and Julio Raúl Ogas Jofre. 2019. "Abre La Muralla: Refracciones Latinoamericanas En La Música Popular Española Desde Los 60." *Etno: Cuadernos De Etnomusicología*, 13.
- Alonso, Martín Oller. 2014. "El Triángulo Formado Por El Framing, La Agenda-Setting Y La Metacobertura." *Anuario Electrónico De Estudios En Comunicación Social "Disertaciones"* 7 (1): 41-66.
- Añoover Díez, Rosa. 1990a. *La Política Administrativa En El Cine Español Y Su Vertiente De Censura*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- Añoover Díez, Rosa. 1990b. *La Política Administrativa En El Cine Español Y Su Vertiente De Censura*. Madrid, 1990. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Aragüez Rubio, Carlos. 2006. "La Nova Cançó catalana: Génesis, Desarrollo Y Trascendencia De Un Fenómeno Cultural En El Segundo Franquismo." *Pasado Y Memoria.Revista De Historia Contemporánea* (5): 81-97.
- Arnett, Jeffrey Jensen. 1996. "Metalheads: Heavy Metal Music And." *Adolescent Alienation*.
- Aruguete, Natalia. 2017. "Agenda Setting Y Framing: Un Debate Teórico Inconcluso." .
- Aruguete, Natalia. 2009. "Estableciendo La Agenda. Los Orígenes Y La Evolución De La Teoría De La Agenda Setting."
- Aruguete, Natalia. 2011. "Framing. La Perspectiva De Las Noticias." *La Trama De La Comunicación* 15: 67-80.
- Augé, Marc. " "Sobremodernidad. Del Mundo De Hoy Al Mundo De Mañana". .", http://www.ddooss.org/articulos/textos/Marc_Auge.htm.
- Ayala, Francisco. 1952. *Introducción a Las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Estética Y Teoría De La Novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, Julio Forcat, and César Conroy. 1974. *La Cultura Popular En La Edad Media Y En El Renacimiento* Barral Editores España.
- Bakagiannis, Sotirios and Mark Tarrant. 2006. "Can Music Bring People Together? Effects of Shared Musical Preference on Intergroup Bias in Adolescence." *Scandinavian Journal of Psychology* 47 (2): 129-136. doi:10.1111/j.1467-9450.2006.00500.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-RCB8NQC2-G/fulltext.pdf>.
- Baker, Therese. 1994. *Doing Social Research*. 2. Aufl. ed. New York u.a: McGraw-Hill.
- Barcelona, Planeta. 1985. "Crónica Sentimental De La Transición." *Barcelona, Planeta*.
- Barrio, Manuel Gértrudix. 2003. *Música, Narración Y Medios Audiovisuales* Laberinto.
- Beck, Ulrich. 2003. "La Individualización: El Individualismo Institucionalizado Y Sus Consecuencias Sociales Y Políticas."
- Beezer, Anne. 1994. "Dick Hebdige, «Subcultura: El Significado Del Estilo»." In *Introducción a Los Estudios Culturales*, 115-132. Barcelona: Bosch.
- Benedicto, Jorge, Antonio Echaves, Teresa Jurado, María Ramos, and Benjamin Tejerina. 2017. "Informe Juventud En España 2016." *Madrid: Instituto De La Juventud*.
- Benedicto, Jorge and María Luz Morán. 2002. "La Construcción De Una Ciudadanía Activa Entre Los Jóvenes." *Madrid: Instituto De La Juventud*.
- Bericat, Eduardo. 1998. *La Integración De Los Métodos Cuantitativo Y Cualitativo En La Investigación Social: Significado Y Medida* Ariel.

- Boltanski, Luc and Eve Chiapello. 2005. *Eve Chiapello: The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge.
- Brunet, Ignasi and Alejandro Pizzi. 2013. "La Delimitación Sociológica De La Juventud." *Última Década* 21 (38): 11-36.
- Bryk, Anthony and Stephen Raudenbush. 1992. *Hierarchical Linear Models*. Advanced Qualitative Techniques in the Social Sciences. Vol. 1. Newbury Park [u.a.]: Sage.
- Cabedo-Mas, Alberto, Cristina Arriaga-Sanz, and Lidon Moliner-Miravet. 2020. "Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19: A Spanish Population Survey." *Frontiers in Psychology* 11.
- Cabedo-Mas, Alberto, Rohan Nethsinghe, and David Forrest. 2017. "The Role of the Arts in Education for Peacebuilding, Diversity and Intercultural Understanding: A Comparative Study of Educational Policies in Australia and Spain." *International Journal of Education & the Arts* 18 (11).
- Cabrera, Daniel and Soledad Camardo. 2019. "El Poder De Los Medios. Fronteras Digitales Para La Agenda Setting." *Revista Sociedad* (39): 81-113.
- Cano, Rubén López. 2010. "La Vida En Copias. Breve Cartografía Del Reciclaje Musical Digital." *LIS Letra.Imagen.Sonido.Ciudad Mediatizada* (5): 171-185.
- Casal, Joaquim, Josep M. Masjuan, and Jordi Planas. 1988. "Elementos Para Un Análisis Sociológico De La Transición a La Vida Adulta." *Política Y Sociedad* (1): 97-104.
- Castro Pérez, Marianella and María Ester Morales Ramírez. 2013. "Perspectiva De Las Personas Menores De Edad Acerca De La Violencia En Los Medios De Comunicación: Videojuegos, Televisión Y Música." *Revista Electrónica Educare* 17 (3): 229-258.
- Cohen, Sara. 1994. *Identity, Place and the 'Liverpool Sound'*. Oxford: Berg.
- Crouch, Colin. 2011. *The Strange Non-Death of Neoliberalism*. reprinted ed. Cambridge Malden, MA: Polity.
- Damasio, Antonio. 1994. "El Error De Descartes: La Emoción, La Razón Y El Cerebro Humano" *Critica*: 193-215.
- De Retana, Álvaro. 1930. *Chelito, Su Vida, Su Arte Y Sus Canciones*. Madrid: Tesoro.
- De Retana, Álvaro. 1967. *Historia De La Canción Española*. Madrid: Tesoro. Madrid: Tesoro.
- De Retana, Álvaro. 1963a. *Estrella Del Cuplé (Su Vida Y Sus Canciones)*. Madrid: Tesoro.
- De Retana, Álvaro. 1964. *Historia Del Arte Frívolo* Madrid: Tesoro.
- De Retana, Álvaro. 1963b. *La Reina Del Cuplé: El Madrid De La Chelito*. Madrid: Tesoro.

- del Álamo, Fernando Conde Gutiérrez. 2009. *Análisis Sociológico Del Sistema De Discursos*. Vol. 43 CIS.
- Del Pino, Carlos Castilla. 2000. *Teoría De Los Sentimientos* Tusquets.
- del Val Ripollés, Fernán. 2011. "Pasotismo, Cultura Underground Y Música Pop: Culturas Juveniles En La Transición Española." *Revista De Estudios De Juventud* (95): 74-91.
- DeNora, Tia, ed. 2001. "*Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions in the Sociology of Music and Emotion*, edited by Patrik N. Juslin and Marcel R. Zentner. Current trends in the study of music and emotion: Overture ed. Vol. 5: SAGE Publications Sage UK: London, England.
- DeNora, Tia. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology* Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DePaulo, Bella and Howard Friedman. 1998. "Nonverbal Communication." In *Handbook of Social Psychology*, edited by D. Gilbert, S. T. Fiske and G. Lindzey, 3-40: McGraw-Hill.
- Díaz, José Luis. 2010. "Música, Lenguaje Y Emoción: Una Aproximación Cerebral." *Salud Mental* 33 (6): 543-551.
- Dictionary, Oxford English. 1989. "Oxford English Dictionary." *Simpson, JA & Weiner, ESC*.
- Duane F. Alwin, Michael Brown, Jacqueline Scott, and Michael Brawn. 1996. "Generational Changes in Gender Role Attitudes: Britain in Cross National Perspective." *Sociology (Oxford)* 30 (3): 471-492. doi:10.1177/0038038596030003004. <https://www.jstor.org/stable/42855705>.
- Duménil, Gérard, Gérard Duménil, Dominique Lévy, and Dominique Levy. 2004. *Capital Resurgent: Roots of the Neoliberal Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Eco, Umberto. 1995. *Apocalípticos E Integrados*, Barcelona. Barcelona: Lumen.
- Fernandez Rof, Mireia and Cristina Stefania Gheorghe. 2020. "El Efecto De La Música En La Publicidad."
- Fernández-Abascal, Enrique García, Beatriz García Rodríguez, María Pilar Jiménez Sánchez, María Dolores Martín Díaz, and Francisco Javier Domínguez Sánchez. 2010. *Psicología De La Emoción* Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Fernández-Cortés, Juan Pablo. 2020. "Ludomusicología: Normalizando El Estudio De La Música De Los Videojuegos." *Anuario Musical* (75): 181-199.
- Fisher, Melissa S. and Greg Downey. 2020. *Frontiers of Capital: Ethnographic Reflections on the New Economy*. London: Duke University Press.

- Fiuzza, Alexandre Felipe. 2012a. "La Censura Musical En Las Décadas De 1960 Y 1970 Durante La Dictadura Franquista: Un Examen De La Documentación Del MIT." Instituto Valentín Foronda,
- Fiuzza, Alexandre Felipe. 2012b. "Girando El Disco: La Acción De La Censura Discográfica Española En Los Años 60 Y 70." *Revista Digital Represura* (6).
- Flores-Gutiérrez, Enrique and José Luis Díaz. 2009. "La Respuesta Emocional a La Música: Atribución De Términos De La Emoción a Segmentos Musicales." *Salud Mental* 32 (1): 21-34.
- Foucault, Michel. 2000. *Vigilar Y Castigar*.
- Fouce, Héctor. 2009. "De La Agitación a La Movida: Políticas Culturales Y Música Popular En La Transición Española." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*: 143-153.
- Fouce, Héctor and Juan Pecourt. 2008. "Emociones En Lugar De Soluciones. Música Popular, Intelectuales Y Cambio Político En La España De La Transición." *Trans.Revista Transcultural De Música* (12).
- Fouce, Héctor and Fernán del Val. 2017. "Indignación Y Política En La Música Popular Española: El Imaginario De Los Videoclips Independientes." *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica* 26: 663-674.
- Fukuyama, Francis. 1992. *El Fin De La Historia Y El Último Hombre*. Barcelona: Planeta,
- Gallero, José Luis. 1991. *Sólo Se Vive Una Vez: Esplendor Y Ruina De La Movida Madrileña* Ediciones Ardora.
- García Peinazo, Diego. 2016. "El Rock Andaluz: Procesos De Significación Musical, Identidad E Ideología (1969-1982)." *Revista De Musicología* 39 (2): 771-779.
- García, Rosario Segura and Estrella Martínez Rodrigo. 2010. "Música Y Sentimiento En Los Medios Audiovisuales." *Razón Y Palabra* (73).
- García-Peinazo, Diego. 2019. "El Análisis Musical Y Los Estudios Sobre Música Popular Urbana: De La Doble Negación a La Educación En Las Discrepancias Participatorias." *Revista Internacional De Educación Musical* 7 (1): 45-55.
- Gibbon, Edward. 2003. *Memorias De Mi Vida*. Barcelona: Alba Editorial.
- Gladwell Malcolm. 2017. *Inteligencia Intuitiva*. Madrid: Taurus. Versión Kindle.
- González Lucini, Fernando. 1989. *Veinte Años De Canción En España (1963-1983)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- González, Joaquín López. 2010. "Los Estudios Sobre Música Y Audiovisual En España: Hacia Un Estado De La Cuestión." *Trípodos.Facultat De Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna-URL*: 53-66.
- Guerrero, Juliana. 2012. "El Género Musical En La Música Popular: Algunos Problemas Para Su Caracterización." *Trans.Revista Transcultural De Música* (16): 1-22.

- Hannon, Erin and Laurel Trainor. 2007. "Music Acquisition: Effects of Enculturation and Formal Training on Development." *Trends in Cognitive Sciences* 11 (11): 466-472.
- Hansen, Art. 1982. *Involuntary Migration and Resettlement: The Problems and Responses of Dislocated People* Routledge.
- Hargreaves, David. 1986. *The Developmental Psychology of Music*. 1. publ. ed. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press.
- Hargreaves, David and Adrian North. 1997. *The Social Psychology of Music* Oxford University Press.
- Harper, Douglas. 2001. "Online Etymology Dictionary."
- Harrell-Bond, Barbara. 1986. "Imposing Aid: Emergency Assistance to Refugees.
- Harris, Marvin. 1987. *Cultural Anthropology* HARPER & ROW
- Harvey David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, Sandra. 2010. *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism* . Oxford: Oxford Univ. Press.
- Haviland/Prins/Walrath/Walrath. 1999. *Cultural Anthropology* Cengage Learning.
- Heatheron, Todd and Joel Lee Ed Weinberger. 1994. *Can Personality Change?* American Psychological Association.
- Hein, Jeremy. 1993. "Refugees, Immigrants, and the State." *Annual Review of Sociology* 19 (1): 43-59.
- Helson, Ravenna and Virginia Kwan. 2000. "Personality Development in Adulthood: The Broad Picture and Processes in One Longitudinal Sample." In *Advances in Personality Psychology*, edited by S. Hampson. Vol. 1, 77-106. London: Routledge.
- Helson, Ravenna and Geraldine Moane. 1987. "Personality Change in Women from College to Midlife." *Journal of Personality and Social Psychology* 53 (1): 176-186.
- Helson, Ravenna and Paul Wink. 1992. "Personality Change in Women from the Early 40s to the Early 50s." *Psychology and Aging* 7 (1): 46-55. doi:10.1037/0882-7974.7.1.46. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1558705>.
- Helson, Ravenna and Paul Wink. 1987. "Two Conceptions of Maturity Examined in the Findings of a Longitudinal Study." *Journal of Personality and Social Psychology* 53 (3): 531-541. doi:10.1037//0022-3514.53.3.531.
- Hernández-López, Leonor and Ana Lilia Cerda-Molina. 2012. "La Selección Sexual En Los Humanos." *Salud Mental (México)* 35 (5): 405-410. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252012000500007&lng=en&tlng=en.
- Herskovits, Melville. 1995. *Cultural Anthropology*.

- Hertzog, Christopher and Warner Schaie. 1986. "Stability and Change in Adult Intelligence: I. Analysis of Longitudinal Covariance Structures." *Psychology and Aging* 1 (2): 159-171.
- Hill, David. 1985. "Viewer Characteristics and Agenda Setting by Television News." *Public Opinion Quarterly* 49 (3): 340-350.
- Hogan, Joyce, Suzan Rybicki, and Walter Borman. 1998. "Relations between Contextual Performance, Personality, and Occupational Advancement." *Human Performance* 11 (2-3): 189-207.
- Hogan, Robert, John Johnson, and Stephen Briggs. 1997. *Handbook of Personality Psychology*. San Diego: Academic Press.
- Hogan, Robert and Brent Roberts. 2004. "A Socioanalytic Model of Maturity." *Journal of Career Assessment* 12 (2): 207-217.
- Hout, Michael and Claude Fischer. 2002. "Americans with "no Religion": Why their Numbers are Growing." *American Sociological Review* 67: 165-190.
- Hout, Michael and Andrew Greeley. 1987. "The Center Doesn'T Hold: Church Attendance in the United States, 1940-1984." *American Sociological Review*: 325-345.
- Huntington, Samuel. 1997. "El Choque De Las Civilizaciones Y La Reconfiguración Del Orden Mundial." *Cuadernos De Estrategia* (99): 239-248.
- Ibáñez, Jesús. 1979. *Más Allá De La Sociología. El Grupo De Discusión: Teoría Y Crítica*. Madrid: Siglo XXI.
- Ignacio Montero and Orfelio G. León. 2007. *A Guide for Naming Research Studies in Psychology*. Vol. 7 Asociación Española de Psicología Conductual.
- Inglehart, Ronald. 1990. *Culture Shift in Advanced Industrial Society* Princeton University Press.
- Inglehart, Ronald. 1986. "Intergenerational Changes in Politics and Culture: The Shift from Materialist to Postmaterialist Value Priorities." In *Research in Political Sociology*, edited by R. G. Braungart and M. M. Braungart. Vol. 2, 81-105. Greenwich: JAI Press.
- Inglehart, Ronald. 1977. *The Silent Revolution: Changing Values and Political Styles among Western Publics* Princeton University Press.
- Inkeles, Alex. 1955. "Social Change and Social Character: The Role of Parental Mediation." *Journal of Social Issues* 11: 12-23.
- Inkeles, Alex and Daniel Levinson. 1963. "The Personal System and the Sociocultural System in Large-Scale Organizations." *Sociometry*: 217-229.
- Jackman, Mary. 1994. *The Velvet Glove: Paternalism and Conflict in Gender, Class, and Race Relations*. Berkeley: University of California Press.
- Jackson, Lynne and Bruce Hunsberger. 1999. "An Intergroup Perspective on Religion and Prejudice." *Journal for the Scientific Study of Religion*: 509-523.
- James, William. 2013. *What is an Emotion?* Simon and Schuster.

- Jáuregui, Eduardo. 2008. "Universalidad Y Variabilidad Cultural De La Risa Y El Humor." *AIBR: Revista De Antropología Iberoamericana* 3 (1): 46-63.
- Jennings, Kent and Richard Niemi. 1981. *Generations and Politics: A Panel Study of Young Adults and their Parents*. Vol. 68 Princeton University Press.
- John, Oliver P., Richard W. Robins, and Lawrence Pervin. 2008. *Handbook of Personality: Theory and Research*. 3. ed. ed. New York [u.a.]: Guilford Press.
- John, Oliver and Sanjay Srivastava. 1999. "The Big-Five Trait Taxonomy: History, Measurement, and Theoretical Perspectives." In *Handbook of Personality Theory and Research*, edited by L. A. Pervin and O. P. John. Vol. 2, 102-138. New York: University of California Berkeley.
- Johnson, Monica Kirkpatrick. 2001. "Job Values in the Young Adult Transition: Change and Stability with Age." *Social Psychology Quarterly*: 297-317.
- Johnson, Ronald, Craig Nagoshi, Frank Ahern, James Wilson, Gerald McClearn, and Steven Vandenberg. 1983. "Age and Cohort Effects on Personality Factor Scores Across Sexes and Racial/Ethnic Groups." *Personality and Individual Differences* 4 (6): 709-713.
- Jones, John, Brett Pelham, Mauricio Carvallo, and Matthew Mirenberg. 2004. "How do I Love Thee? Let Me Count the Js: Implicit Egotism and Interpersonal Attraction." *Journal of Personality and Social Psychology* 87 (5): 665-683.
- Jost, John and Aaron Kay. 2005. "Exposure to Benevolent Sexism and Complementary Gender Stereotypes: Consequences for Specific and Diffuse Forms of System Justification." *Journal of Personality and Social Psychology* 88 (3): 498-509.
- Judge, Timothy, Chad Higgins, Carl Thoresen, and Murray Barrick. 1999. "The Big Five Personality Traits, General Mental Ability, and Career Success Across the Life Span." *Personnel Psychology* 52 (3): 621-652.
- Juslin, Patrik and John Sloboda. 2010. "The Past, Present, and Future of Music and Emotion Research."
- Kant, Immanuel, Adela Cortina Orts, and Jesús Conill Sancho. 2005. *La Metafísica De Las Costumbres* Tecnos Madrid.
- Kaschak, Ellyn. 1992. *Engendered Lives*. Vol. 38 New York: Basic Books.
- Kelly, Lowell and James Conley. 1987. "Personality and Compatibility." *Journal of Personality and Social Psychology* 52 (1): 27-40. doi:10.1037/0022-3514.52.1.27. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/3820076>.
- Keltner, Dacher, Deborah Gruenfeld, and Cameron Anderson. 2003. "Power, Approach, and Inhibition." *Psychological Review* 110 (2): 265-284.
- Keltner, Dacher, Gerben Van Kleef, Serena Chen, and Michael Kraus. 2008. "A Reciprocal Influence Model of Social Power: Emerging Principles and Lines of Inquiry." *Advances in Experimental Social Psychology* 40: 151-192.
- Kertzer, David. 1983. "Generation as a Sociological Problem." *Annual Review of Sociology* 9 (1): 125-149.

- Kett, Joseph. 1977. *Rites of Passage: Adolescence in America, 1790 to the Present*. New York: Basic Book.
- Kibreab, Gaim. 1985. *African Refugees: Reflections on the African Refugee Problem*. Africa World Press.
- King, Russell and Nancy Wood. 2013. *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*. Vol. 8 Routledge.
- Kingdon, John and Eric Stano. 1984. *Agendas, Alternatives, and Public Policies*. Vol. 45 Little, Brown Boston.
- Kipnis, David. 1976. *The Powerholders*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Klonoff, Elizabeth and Hope Landrine. 1995. "The Schedule of Sexist Events: A Measure of Lifetime and Recent Sexist Discrimination in Women's Lives." *Psychology of Women Quarterly* 19 (4): 439-472.
- Knobloch, Silvia, Peter Vorderer, and Dolf Zillmann. 2000. "The Impact of Music Preferences on the Perception of Potential Friends in Adolescence." *Zeitschrift Fur Sozialpsychologie* 31 (1): 18-30.
- Koelsch, Stefan. 2010. "Towards a Neural Basis of Music-Evoked Emotions." *Trends in Cognitive Sciences* 14 (3): 131-137.
- Koelsch, Stefan, Tomas Gunter, Angela Friederici, and Erich Schröger. 2000. "Brain Indices of Music Processing: "nonmusicians" are Musical." *Journal of Cognitive Neuroscience* 12 (3): 520-541.
- Koelsch, Stefan and Walter Siebel. 2005. "Towards a Neural Basis of Music Perception." *Trends in Cognitive Sciences* 9 (12): 578-584.
- Kohn, Melvin and Carmi Schooler. 1982. "Job Conditions and Personality: A Longitudinal Assessment of their Reciprocal Effects." *American Journal of Sociology* 87 (6): 1257-1286.
- Kohn, Melvin and Carmi Schooler. 1978. "The Reciprocal Effects of the Substantive Complexity of Work and Intellectual Flexibility: A Longitudinal Assessment." *American Journal of Sociology* 84 (1): 24-52.
- Konečni, Vladimir. 2013. "Music, Affect, Method, Data: Reflections on the Carroll Versus Kivy Debate." *The American Journal of Psychology* 126 (2): 179-195.
- Kozee, Holly, Tracy Tylka, Casey Augustus-Horvath, and Angela Denchik. 2007. "Development and Psychometric Evaluation of the Interpersonal Sexual Objectification Scale." *Psychology of Women Quarterly* 31 (2): 176-189.
- Krosnick, Jon and Duane Alwin. 1989. "Aging and Susceptibility to Attitude Change." *Journal of Personality and Social Psychology* 57 (3): 416-425.
- Krueger, Robert. 1999. "Personality Traits in Late Adolescence Predict Mental Disorders in Early Adulthood: A Perspective-epidemiological Study." *Journal of Personality* 67 (1): 39-65.

- Krumhansl, Carol. 1997. "An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology." *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue Canadienne De Psychologie Expérimentale* 51 (4): 336.
- Kuypers, Jim. 2009. *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action* Lexington Books.
- Lagarde, Marcela. 1996. *Género Y Feminismo: Desarrollo Humano Y Democracia*. Madrid: Horas y horas.
- Lamb, Sharon and Zoë Peterson. 2012. "Adolescent Girls' Sexual Empowerment: Two Feminists Explore the Concept." *Sex Roles* 66 (11-12): 703-712.
- Lamm, Helmut and Ulrich Wiesmann. 1997. "Subjective Attributes of Attraction: How People Characterize their Liking, their Love, and their being in Love." *Personal Relationships* 4 (3): 271-284.
- Lammers, Joris, Adam Galinsky, Ernestine H. Gordijn, and Sabine Otten. 2008. "Illegitimacy Moderates the Effects of Power on Approach." *Psychological Science* 19 (6): 558-564.
- Lammers, Joris, Adam Galinsky, Ernestine Gordijn, and Sabine Otten. 2012. "Power Increases Social Distance." *Social Psychological and Personality Science* 3 (3): 282-290.
- Lamo de Espinosa, Emilio. 1981. *La Teoría De La Cosificación: De Marx a La Escuela De Frankfurt*. Vol. 298. Madrid: Alianza Ed.
- Landis, Richard and Gary Koch. 1977. "The Measurement of Observer Agreement for Categorical Data." *Biometrics* 33 (1): 159-174.
doi:10.2307/2529310. <https://www.jstor.org/stable/2529310>.
- Landrine, Hope, Elizabeth Klonoff, Jeannine Gibbs, Vickie Manning, and Marlene Lund. 1995. "Physical and Psychiatric Correlates of Gender Discrimination: An Application of the Schedule of Sexist Events." *Psychology of Women Quarterly* 19 (4): 473-492. doi:10.1111/j.1471-6402.1995.tb00087.x. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1111/j.1471-6402.1995.tb00087.x>.
- Langner, Carrie A. and Dacher Keltner. 2008. "Social Power and Emotional Experience: Actor and Partner Effects within Dyadic Interactions." *Journal of Experimental Social Psychology* 44 (3): 848-856.
doi:10.1016/j.jesp.2007.08.002. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jesp.2007.08.002>.
- Leary, Mark and Robin Kowalski. 1990. "Impression Management." *Psychological Bulletin* 107 (1): 34-47. doi:10.1037/0033-2909.107.1.34. <https://search.proquest.com/docview/614312201>.
- LeBlanc, Albert. 1980. "Outline of a Proposed Model of Sources of Variation in Musical Taste." *Bulletin of the Council for Research in Music Education*: 29-34.
- Lee, Fiona and Larissa Tiedens. 2001. "Is it Lonely at the Top?: The Independence and Interdependence of Power Holders." *Research in Organizational Behavior* 23: 43-91. doi:10.1016/S0191-3085(01)23003-2. [http://dx.doi.org/10.1016/S0191-3085\(01\)23003-2](http://dx.doi.org/10.1016/S0191-3085(01)23003-2).

- Leit, Richard, Harrison Pope, and James Gray. 2001. "Cultural Expectations of Muscularity in Men: The Evolution of Playgirl Centerfolds." *The International Journal of Eating Disorders* 29 (1): 90-93. doi:10.1002/1098-108X(200101)29:1<90::AID-EAT15>3.3.CO;2-6.
- Leon, Gloria R., Brenda Gillum, Richard Gillum, and Marshall Gouze. 1979. "Personality Stability and Change Over a 30-Year Period--Middle Age to Old Age." *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 47 (3): 517-524. doi:10.1037/0022-006X.47.3.517. <http://psycnet.apa.org/journals/ccp/47/3/517>.
- Lesthaeghe, Ron. 1995. "The Second Demographic Transition in Western Countries: An Interpretation." In *Gender and Family Change in Industrialized Countries*, edited by K. O. Mason and A-M Jensen, 18-62. Oxford: Clarendon Press.
- Levin, Shana, Colette van Laar, and Jim Sidanius. 2003. "The Effects of Ingroup and Outgroup Friendships on Ethnic Attitudes in College: A Longitudinal Study." *Group Processes & Intergroup Relations* 6 (1): 76-92. doi:10.1177/1368430203006001013. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1368430203006001013>.
- LeVine, Robert and Donald Campbell. 1972. "Ethnocentrism: Theories of Conflict, Ethnic Attitudes, and Group Behavior." .
- Levi-Strauss, Claude. 1968. "Antropología Estructural, Buenos Aires, Eudeba." *Editorial Universitaria*.
- Levy, Ariel. 2005. *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture* Black Inc.
- Lewis, Michael. 2001. "Issues in the Study of Personality Development." *Psychological Inquiry* 12 (2): 67-83.
- Lewis, Michael. 1999. "On the Development of Personality." In *Handbook of Personality: Theory and Research*, edited by L. A. Pervin and O. P. John. Vol. 2, 327-346.
- Li, Tao and George Tzanetakis. 2003. "Factors in Automatic Musical Genre Classification of Audio Signals." *IEEE*, .
- Lila, M., Gracia, E., & García, F. (2010). Actitudes de la policía ante la intervención en casos de violencia contra la mujer en las relaciones de pareja: influencia del sexismo y la empatía. *Revista de psicología social*, 25(3), 313-323. doi:10.1174/021347410792675570 Retrieved from CrossRef database. Retrieved from <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1174/021347410792675570>.
- Lippmann, Walter. 1922. "The World Outside and the Pictures in our Heads." *The New Republic* 30 (378): 1-22. <https://search.proquest.com/docview/1301023741>.
- Liss, Miriam and Mindy Erchull. 2010. "Everyone Feels Empowered: Understanding Feminist Self-Labeling." *Psychology of Women Quarterly* 34 (1): 85-96. doi:10.1111/j.1471-6402.2009.01544.x. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1111/j.1471-6402.2009.01544.x>.

- Liss, Miriam, Mindy Erchull, and Laura Ramsey. 2011. "Empowering Or Oppressing? Development and Exploration of the Enjoyment of Sexualization Scale." *Personality & Social Psychology Bulletin* 37 (1): 55-68. doi:10.1177/0146167210386119. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0146167210386119>.
- Locke, Terry. 2004. *Critical Discourse Analysis*. London: Bloomsbury Publishing.
- Lockwood, Penelope and Ziva Kunda. 1999. "Increasing the Salience of One's Best Selves can Undermine Inspiration by Outstanding Role Models." *Journal of Personality and Social Psychology* 76 (2): 214-228. doi:10.1037/0022-3514.76.2.214. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10074706>.
- Lockwood, Penelope and Ziva Kunda. 1997. "Superstars and Me: Predicting the Impact of Role Models on the Self." *Journal of Personality and Social Psychology* 73 (1): 91-103. doi:10.1037//0022-3514.73.1.91.
- López Ruiz, José María. 1988. *Aquel Madrid Del Cuplé*. Madrid: Avapiés.
- López, Carlos. 2017. *La Edad De Oro Del Pop Español*. Madrid: Luca.
- López-Cano, Rubén and Úrsula San Cristóbal Opazo. 2014. "Investigación Artística En Música." *Problemas, Métodos, Experiencias Y Modelos* 1.
- López-Chávarri, Eduard. 2008. *Música Popular Española* Editorial MAXTOR.
- Lorence, Jon and Jeylan Mortimer. 1985. "Job Involvement through the Life Course: A Panel Study of Three Age Groups." *American Sociological Review* 50 (4): 618-638. <https://search.proquest.com/docview/1289823186>.
- Lorenzo de Reizábal, Arantza. 2019. "Música Para El Desarrollo De La Conciencia Emocional." *Publicaciones, 2019, 49 (2), 191-213*.
- Lubbers, Marcel, Mérove Gijssberts, and Peer Scheepers. 2002. "Extreme Right-Wing Voting in Western Europe." *European Journal of Political Research* 41 (3): 345-378. doi:10.1111/1475-6765.00015. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-M4NW5DS3-2/fulltext.pdf>.
- Lukács, Georg. 1985. *La Cosificación Y La Conciencia Del Proletariado*. Buenos Aires: Orbis.
- Lynch, Gordon. 2004. *Understanding Theology and Popular Culture* Oxford: Blackwell.
- MacDonald, Douglas A. 2000. "Spirituality: Description, Measurement, and Relation to the Five Factor Model of Personality." *Journal of Personality* 68 (1): 153-197. doi:10.1111/1467-6494.t01-1-00094. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-SZCW4BMB-G/fulltext.pdf>.
- MacDonald, Raymond, David Hargreaves, and Dorothy Miell. 2002. *Musical Identities*. Oxford: OUP Oxford.
- Magee, Joe C. and Pamela K. Smith. 2013. "The Social Distance Theory of Power." *Personality and Social Psychology Review* 17 (2): 158-186. doi:10.1177/1088868312472732. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1088868312472732>.

- Magee, Joe and Adam Galinsky. 2008. "Social Hierarchy: The Self-Reinforcing Nature of Power and Status." *The Academy of Management Annals* 2 (1): 351-398. doi:10.1080/19416520802211628.
- Magee, Joe, Adam Galinsky, and Deborah Gruenfeld. 2007. "Power, Propensity to Negotiate, and Moving First in Competitive Interactions." *Personality and Social Psychology Bulletin* 33 (2): 200-212.
- Malafouris, Lambros. 2016. "On Human Becoming and Incompleteness: A Material Engagement Approach to the Study of Embodiment in Evolution and Culture." *Embodiment in Evolution and Culture*: 289-306.
- Malkki, Liisa. 1995. "Refugees and Exile: From "Refugee Studies" to the National Order of Things." *Annual Review of Anthropology* 24 (1): 495-523. doi:10.1146/annurev.an.24.100195.002431. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.002431>.
- Mannheim, Karl. 1952. "The Problem of Generations." In *Essays in the Sociology of Knowledge*, edited by Paul Kecskemeti. London: Routledge & Kegan Paul.
- Martel, Frédéric. 2011. *Cultura Mainstream. Cómo Nacen Los Fenómenos De Masas* Taurus.
- Martin, Paul. 2006. "Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and the Sociological Gaze."
- Martínez, Estrella. 2004. "Música Y Mujeres En La Publicidad Televisiva." *Comunicar* 12 (23): 37-41.
- Martínez-León, Nancy Consuelo, Juan José Peña, Hernán Salazar, Andrea García, and Juan Carlos Sierra. 2017. "A Systematic Review of Romantic Jealousy in Relationships." *Terapia Psicológica* 35 (2): 203-212. doi:10.4067/s0718-48082017000200203. https://explore.openaire.eu/search/publication?articleId=od_____3056::5185062aa31cf9a31d767302e1ca0859.
- Maslow, Abraham. 1954. *Motivation and Personality* Harper and Row.
- Mason, Karen Oppenheim and Yu-Hsia Lu. 1988. "Attitudes Toward Women's Familial Roles: Changes in the United States, 1977-1985." *Gender & Society* 2 (1): 39-57. doi:10.1177/089124388002001004. <https://www.jstor.org/stable/190468>.
- Mason, William and Stephen Fienberg. 1985. *Cohort Analysis in Social Research: Beyond the Identification Problem*. New York, NY: Springer.
- Matar, Dina. 2017. "Media Coverage of the Migration Crisis in Europe: A Confused and Polarized Narrative." *IEMed Mediterranean Yearbook*: 292-295.
- Mathes, Eugene. 1986. "Jealousy and Romantic Love: A Longitudinal Study." *Psychological Reports* 58 (3): 885-886.
- Mayr, Andrea and David Machin. 2012. *The Language of Crime and Deviance*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- McAdam, Doug. 1988. *Freedom Summer*. New York: Oxford University Press.

- McCombes, Maxwell, Esteban Lopez-Escobar, and Juan Pablo Llamas. 2000. "Setting the Agenda of Attributes in the 1996 Spanish General Election." *Journal of Communication* 50 (2): 77-92.
- McCombs, Maxwell. 1992. "Explorers and Surveyors: Expanding Strategies for Agenda-Setting Research." *Journalism & Mass Communication Quarterly* 69 (4): 813-824.
doi:10.1177/107769909206900402. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/107769909206900402>.
- McCombs, Maxwell. 1994. "The Future Agenda for Agenda Setting Research." *Journal of Mass Communication Studies* 45: 171-181.
doi:10.24460/mscom.45.0_171. https://www.jstage.jst.go.jp/article/mscom/45/0/45_KJ00003739839/_article/-char/en.
- McCombs, Maxwell. 1994. "Influencing the Pictures in our Heads: Two Dimensions of Agenda-Setting." *Masu Komyunikeishon Kenkyu (Journal of Mass Communication Studies)* 45: 171-181.
- McCombs, Maxwell and Tamara Bell. 1996. "The Agenda-Setting Role of Mass Communication." In *An Integrated Approach to Communication Theory and Research*, edited by Michael Salwen and Donal Stacks, 93-110. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- McCombs, Maxwell and David Protes. 1991. *Agenda Setting: Readings on Media, Public Opinion, and Policymaking* Erlbaum.
- McConahay, John and Joseph Hough Jr. 1976. "Symbolic Racism." *Journal of Social Issues* 32 (2): 23-45. doi:10.1111/j.1540-4560.1976.tb02493.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-78P91QG2-C/fulltext.pdf>.
- McCrae, Robert and Paul Costa. 1997. "Personality Trait Structure as a Human Universal." *The American Psychologist* 52 (5): 509-516. doi:10.1037//0003-066x.52.5.509. <https://search.proquest.com/docview/1518289858>.
- McCrae, Robert and Paul Costa. 1994. "The Stability of Personality: Observations and Evaluations." *Current Directions in Psychological Science : A Journal of the American Psychological Society* 3 (6): 173-175. doi:10.1111/1467-8721.ep10770693. <https://www.jstor.org/stable/20182303>.
- McCrae, Robert, Paul Costa, Fritz Ostendorf, Alois Angleitner, Martina Hřebíčková, Maria Avia, Jesús Sanz, et al. 2000. "Nature Over Nurture: Temperament, Personality, and Life Span Development." *Journal of Personality and Social Psychology* 78 (1): 173-186. doi:10.1037/0022-3514.78.1.173. <https://search.proquest.com/docview/614336163>.
- McCrae, Robert, Paul Costa, Margarida Pedroso de Lima, António Simões, Fritz Ostendorf, Alois Angleitner, Iris Marušić, et al. 1999. "Age Differences in Personality Across the Adult Life Span: Parallels in Five Cultures." *Developmental Psychology* 35 (2): 466-477. doi:10.1037/0012-1649.35.2.466. <https://search.proquest.com/docview/614366923>.

- McGue, Matt, Steven Bacon, and David Lykken. 1993. "Personality Stability and Change in Early Adulthood." *Developmental Psychology* 29 (1): 96-109. doi:10.1037/0012-1649.29.1.96. <https://search.proquest.com/docview/614321745>.
- McKinley, Nita. 2006. "Longitudinal Gender Differences in Objectified Body Consciousness and Weight-Related Attitudes and Behaviors: Cultural and Developmental Contexts in the Transition from College." *Sex Roles* 54 (3): 159-173. doi:10.1007/s11199-006-9335-1. <https://search.proquest.com/docview/225364691>.
- McLaren, Lauren. 2003. "Anti-Immigrant Prejudice in Europe: Contact, Threat Perception, and Preferences for the Exclusion of Migrants." *Social Forces* 81 (3): 909-936. doi:10.1353/sof.2003.0038. <https://api.istex.fr/ark:/67375/HXZ-KK1RD5ZZ-T/fulltext.pdf>.
- McLeod, Jack, Lee Becker, and James Byrnes. 1974. "Another Look at the Agenda-Setting Function of the Press." *Communication Research* 1 (2): 131-166. doi:10.1177/009365027400100201. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/009365027400100201>.
- Méndez, Germán Labrador and Agustina Monasterio Baldor. 2006. "Canciones Para Después De Una Dictadura." *El Rapto De Europa: Crítica De La Cultura* (9): 35-48.
- Menon, Vinod and Daniel Levitin. 2005. "The Rewards of Music Listening: Response and Physiological Connectivity of the Mesolimbic System." *NeuroImage (Orlando, Fla.)* 28 (1): 175-184. doi:10.1016/j.neuroimage.2005.05.053. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2005.05.053>.
- Mercurio, Andrea and Laura Landry. 2008. "Self-Objectification and Well-being: The Impact of Self-Objectification on Women's overall Sense of Self-Worth and Life Satisfaction." *Sex Roles*: 458-466.
- Miller, Dale and Michael Ross. 1975. "Self-Serving Biases in the Attribution of Causality: Fact Or Fiction?" *Psychological Bulletin* 82 (2): 213-225. doi:10.1037/h0076486. <https://search.proquest.com/docview/1296946842>.
- Miller, Joshua and Donald Lynam. 2001. "Structural Models of Personality and their Relation to Antisocial Behavior: A Meta-analytic Review." *Criminology* 39 (4): 765-798.
- Miranda, Dave and Michel Claes. 2004. "Rap Music Genres and Deviant Behaviors in French-Canadian Adolescents." *Journal of Youth and Adolescence* 33 (2): 113-122. doi:10.1023/B:JOYO.0000013423.34021.45. <https://search.proquest.com/docview/204649104>.
- Mischel, Walter. 2013. *Personality and Assessment* Psychology Press.
- Modell, John. 1989. *Into One's Own* University of California Press.
- Monroe, Scott, Paul Rohde, John Seeley, and Peter Lewinsohn. 1999. "Life Events and Depression in Adolescence: Relationship Loss as a Prospective Risk Factor for First Onset of Major Depressive Disorder." *Journal of Abnormal Psychology* 108

(4): 606-614. doi:10.1037/0021-843X.108.4.606. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10609425>.

- Montalbán Vázquez, Manuel. 1974. *100 Años De Canción Y Music Hall*. Barcelona: Difusora Internacional.
- Montalbán Vázquez, Manuel. 1972. *Cancionero General (1939-1971)*. Barcelona: Lumen.
- Montalbán Vázquez, Manuel. 2000. *Cancionero General Del Franquismo, 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- Montalbán Vázquez, Manuel. 1969. *Crónica Sentimental De España IV: Los Felices Sesenta*. Barcelona: Lumen.
- Montalbán Vázquez, Manuel. 1985. *Crónica Sentimental De La Transición*. Barcelona: Planeta.
- Montalbán, Manuel Vázquez. 2000. *Cancionero General Del Franquismo, 1939-1975* Crítica.
- Montalbán, Manuel Vázquez. 1972. *Cancionero General, 1939-1971*. Vol. 1 Lumen.
- Montalbán, Manuel Vázquez. 1974. *Cien Años De Canción Y Music Hall* Difusora Internacional.
- Mora, Kiko. 2014. "El Estudio De Las Músicas Populares Urbanas En El Cine." *Quaderns* 9: 7-12.
- Mora, Kiko and Eduardo Viñuela. 2013. *Rock Around Spain: Historia, Industria, Escenas Y Medios De Comunicación*. Vol. 64 Universitat de Lleida.
- Moradi, Bonnie, Danielle Dirks, and Alicia Matteson. 2005. "Roles of Sexual Objectification Experiences and Internalization of Standards of Beauty in Eating Disorder Symptomatology." *Journal of Counseling Psychology* 52 (3): 420-428. doi:10.1037/0022-0167.52.3.420. <https://search.proquest.com/docview/614402435>.
- Moreno, Fidel. 2018. *¿ Qué Me Estás Cantando?: Memoria De Un Siglo De Canciones* Debate.
- Moreno, Josefa Lacárcel. 2003. "Psicología De La Música Y Emoción Musical." *Educatio Siglo XXI*: 213-226.
- Morillo Castrillón, Oliva. 2016. "La Memoria Colectiva De La Música: Una Aproximación a La Sentimentalidad Política De Finales De La Dictadura En España." .
- Morrison, Kimberly Rios and Oscar Ybarra. 2008. "The Effects of Realistic Threat and Group Identification on Social Dominance Orientation." *Journal of Experimental Social Psychology* 44 (1): 156-163. doi:10.1016/j.jesp.2006.12.006. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jesp.2006.12.006>.
- Morrison, Todd G., Melanie A. Morrison, and Christine Hopkins. 2003. "Striving for Bodily Perfection? an Exploration of the Drive for Muscularity in Canadian Men." *Psychology of Men & Masculinity* 4 (2): 111-120. doi:10.1037/1524-9220.4.2.111. <http://psycnet.apa.org/journals/men/4/2/111>.

- Mortimer, Jeylan T., Michael D. Finch, and Geoffrey Maruyama. 1988. "Work Experience and Job Satisfaction: Variation by Age and Gender 1." In *Work Experience and Psychological Development through the Life Span*. 1st ed., 109-155: Routledge.
- Mortimer, Jeylan T. and Jon Lorence. 1979. "Occupational Experience and the Self-Concept: A Longitudinal Study." *Social Psychology Quarterly* 42 (4): 307-323. doi:10.2307/3033802. <https://www.jstor.org/stable/3033802>.
- Mortimer, Jeylan, Michael Finch, and Donald Kumka. 1982. "Persistence and Change in Development: The Multidimensional Self-Concept." In *Life-Span Development and Behavior*, edited by P. B. Baltes and Jr O. G. Brim, 263-313. New York: Academic Press.
- Moscardó, Mercedes Alcañiz, Emma Gómez Nicolau, Ana Martí Gual, David Muñoz Rodríguez, M^a José Rodríguez, and Vicent Querol. 2018. "Familias, Convivencias Y Trayectorias Vitales." *Institució Alfons el Magnànim*, .
- Moya, Miguel, Peter Glick, Francisca Expósito, Soledad De Lemus, and Joshua Hart. 2007. "It's for Your Own Good: Benevolent Sexism and Women's Reactions to Protectively Justified Restrictions." *Personality and Social Psychology Bulletin* 33 (10): 1421-1434.
- Mroczek, Daniel and Christian Kolarz. 1998. "The Effect of Age on Positive and Negative Affect: A Developmental Perspective on Happiness." *Journal of Personality and Social Psychology* 75 (5): 1333-1349.
- Muehlenkamp, Jennifer and Renee Saris-Baglana. 2002. "Self-Objectification and its Psychological Outcomes for College Women." *Psychology of Women Quarterly* 26 (4): 371-379. doi:10.1111/1471-6402.t01-1-00076. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1111/1471-6402.t01-1-00076>.
- Murnane, Richard J. and Frank Levy. 1993. "Why Today's High-School-Educated Males Earn Less than their Fathers did: The Problem and Assessment of Reponses." *Harvard Educational Review* 63 (1): 1. <https://search.proquest.com/docview/212294055>.
- Murphy, Gardner, Theodore Newcomb, Kathryn Koenig, Richard Flacks, and Donald Warwick. 1969. *Persistence and Change: Bennington College and its Students After 25 Years*. Vol. 6 American Educational Research Association.
- Murry, Velma McBride, Lindsay Satterwhite Mayberry, and Cady Berkel. 2013. "Gender and Family Relations." In *Handbook of Marriage and the Family*, 401-422. Boston, MA: Springer US. doi:10.1007/978-1-4614-3987-5_18. http://link.springer.com/10.1007/978-1-4614-3987-5_18.
- Musaro, Pierluigi. 2017. "Mare Nostrum: The Visual Politics of a Military-Humanitarian Operation in the Mediterranean Sea." *Media, Culture & Society* 39 (1): 11-28. doi:10.1177/0163443716672296. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0163443716672296>.
- Musgrove, Frank, Roger Middleton, and Pat Hawes. 2019. *Margins of the Mind* Routledge.

- Nesselroade, John and Paul Baltes. 1974. *Adolescent Personality Development and Historical Change*. Society for Research in Child Development: Monographs. Vol. 154=39,1. Chicago, Ill: Univ. of Chicago Press.
- Neugarten, Bernice, Joan Moore, and John Lowe. 1965. "Age Norms, Age Constraints, and Adult Socialization." *American Journal of Sociology* 70 (6): 710-717.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1994. *Adiós a La España Eterna: La Dialéctica De La Censura: Novela, Teatro Y Cine Bajo El Franquismo*. Vol. 86 Anthropos Editorial.
- Neve, Rudie. 1995. "Changes in Attitudes Toward Women's Emancipation in the Netherlands Over Two Decades: Unraveling A Trend." *Social Science Research* 24 (2): 167-187.
- Neve, Rudie. 1992. "Developments in the Attitudes Towards Women's Emancipation in the Netherlands from 1970 to 1985: A Cohort Analysis." In *Dynamics of Cohort and Generations Research*, edited by H. A. Becker, 621-640. Amsterdam: Thesis.
- Newcomb, Theodore Mead. 1943. *Personality and Social Change; Attitude Formation in a Student Community*. New York: Dryden Press.
- Nilsson, Lars and Goran Persson. 1984. "Personality Changes in the Aged." *Acta Psychiatrica Scandinavica* 69 (3): 182-189. doi:10.1111/j.1600-0447.1984.tb02485.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-9ZS93VW8-H/fulltext.pdf>.
- North, Adrian, David Hargreaves, and Jennifer McKendrick. 1999. "The Influence of in-Store Music on Wine Selections." *Journal of Applied Psychology* 84 (2): 271-276. doi:10.1037/0021-9010.84.2.271. <http://psycnet.apa.org/journals/apl/84/2/271>.
- North, Adrian, David Hargreaves, and Susan O'Neill. 2000. "The Importance of Music to Adolescents." *British Journal of Educational Psychology* 70 (2): 255-272. doi:10.1348/000709900158083. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-WMZT2NCD-P/fulltext.pdf>.
- Nowatzki, Janet and Marian Morry. 2009. "Women's Intentions regarding, and Acceptance of, Self-Sexualizing Behavior." *Psychology of Women Quarterly* 33 (1): 95-107. doi:10.1111/j.1471-6402.2008.01477.x. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1111/j.1471-6402.2008.01477.x>.
- Nye, Joseph. 1990. *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power* . New York: Basic Books.
- Nye, Joseph. 2004. *Soft Power : The Means to Success in World Politics*. 1st ed ed. New York: PublicAffairs.
- Oehlhof, Marissa Wagner, Dara Musher-Eizenman, Jennie Neufeld, and Jessica Hauser. 2009. "Self-Objectification and Ideal Body Shape for Men and Women." *Body Image* 6 (4): 308-310. doi:10.1016/j.bodyim.2009.05.002. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19570734>.

- Olbrechts-Tyteca, Perelman and Chaïm Perelman. 1989. "Tratado De La Argumentación: La Nueva Retórica." *Trad.: Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Editorial Gredos SA.*
- Ortega y Gasset, José and James Cleugh. 1933. *The Modern Theme.* New York: Norton.
- Ortega, Iñaki and Nuria Vilanova. 2017. "Generación Z." *Barcelona: Plataforma Editorial.*
- Overbeck, Jennifer and Vitaliya Droutman. 2013. "One for all: Social Power Increases Self-Anchoring of Traits, Attitudes, and Emotions." *Psychological Science* 24 (8): 1466-1476.
doi:10.1177/0956797612474671. <https://www.jstor.org/stable/23484612>.
- Palmgreen, Philip and Peter Clarke. 1977. "Agenda-Setting with Local and National Issues." *Communication Research* 4 (4): 435-452.
doi:10.1177/009365027700400404. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/009365027700400404>.
- Pampel, Fred. 1993. "Relative Cohort Size and Fertility: The Socio-Political Context of the Easterlin Effect." *American Sociological Review* 58 (4): 496-514.
doi:10.2307/2096073. <https://www.jstor.org/stable/2096073>.
- Parncutt, Richard and Graham Hair. 2011. "Consonance and Dissonance in Music Theory and Psychology: Disentangling Dissonant Dichotomies." *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 5 (2).
- Parsons, T. (1972). Age and sex in the social structure of the United States. *American Sociological Review*, , 604-616. Retrieved from <http://www.econis.eu/PPNSET?PPN=480634904>.
- Paulhus, Delroy and Karen Levitt. 1987. "Desirable Responding Triggered by Affect: Automatic Egotism?" *Journal of Personality and Social Psychology* 52 (2): 245-259. doi:10.1037//0022-3514.52.2.245.
- Pedersen, Nancy and Chandra Reynolds. 1998. "Stability and Change in Adult Personality: Genetic and Environmental Components." *European Journal of Personality* 12: 365-386. doi:10.1002/per.443. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-FR7SFZ17-N/fulltext.pdf>.
- Peinazo, Diego García. 2012. "La Nueva Canción Latinoamericana En El Socialista Y Mundo Obrero. Música Y Discurso Político Durante La Transición (1973-1982)." *Cuadernos De Música Iberoamericana* 24: 113-142.
- Peinazo, Diego García. 2017. *Rock Andaluz: Significación Musical, Identidades E Ideología En La España Del Tardofranquismo Y La Transición (1969-1982)* Sociedad Española de Musicología.
- Peña Peña, Leonardo Ismael. 2019. "Caracterización De Música Según Emociones Y Complejidad, Utilizando RNN-LSTM Y Teoría De La Información, Para Analizar Sus Efectos Sobre La Empatía Hacia El Dolor." .
- Penalva-Verdú, Clemente, Antonio Alaminos, Francisco Francés, and Óscar Santacreu. 2015. *La Investigación Cualitativa: Técnicas De Investigación Y Análisis Con Atlas. Ti Pydlos Ediciones.*

- Penhune, Virginia, Joyce Chen, and Robert Zatorre. 2007. "When the Brain Plays Music: Auditory-Motor Interactions in Music Perception and Production." *Nature Reviews. Neuroscience* 8 (7): 547-558.
doi:10.1038/nrn2152. <http://dx.doi.org/10.1038/nrn2152>.
- Pereira, Carlos Silva, João Teixeira, Patrícia Figueiredo, João Xavier, São Luís Castro, and Elvira Brattico. 2011. "Music and Emotions in the Brain: Familiarity Matters." *PloS One* 6 (11): e27241.
- Pérez Zalduondo, Gemma. 1993. "Gemma. La Música En España Durante El Franquismo a Través De La Legislación." .
- Pérez, Elisa Constanza Zamora. 2000. *Juglares Del Siglo XX: La Canción Amorosa Pop, Rock Y De Cantautor:(Temas Y Tópicos Literarios Desde La Dialogía En La Década 1980-1990)* Universidad de Sevilla.
- Pervin, Lawrence. 1994. "A Critical Analysis of Current Trait Theory." *Psychological Inquiry* 5 (2): 103-113.
doi:10.1207/s15327965pli0502_1. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/s15327965pli0502_1.
- Peterson, Zoë. 2010. "What is Sexual Empowerment? A Multidimensional and Process-Oriented Approach to Adolescent Girls' Sexual Empowerment." *Sex Roles* 62 (5): 307-313. doi:10.1007/s11199-009-9725-2. <https://search.proquest.com/docview/225362722>.
- Petrone, Facundo. 2009. "Estudio De Agenda Setting: Conceptos, Metodología Y Bordajes Posibles." *V Jornadas De Jóvenes Investigadores*: 0.
- Picano, James. 1990. "Is the Traditional Role Bad for Women?" *Journal of Personality and Social Psychology* 59 (2): 311-320.
- Pickering, Michael and Tony Green. 1987. *Everyday Culture: Popular Song and the Vernacular Milieu* Open University Press.
- Pini, Monica and Jorge Gorostiaga. 2008. "Teacher Education and Development Policies: Critical Discourse Analysis from a Comparative Perspective." *International Review of Education* 54 (3/4): 427-443.
doi:10.1007/s11159-008-9094-z. http://www.fachportal-paedagogik.de/fis_bildung/suche/fis_set.html?FId=841062.
- Pini, Mónica and Jorge Gorostiaga. 2009. "Reforming Teacher Education in Latin America and the USA." In *Reforming Teaching and Learning*, edited by M.T. Tatto and Global Era, 9-22: Brill Sense.
- Plous, Scott and Dominique Neptune. 1997. "Racial and Gender Biases in Magazine Advertising." *Psychology of Women Quarterly* 21 (4): 627-644.
doi:10.1111/j.1471-6402.1997.tb00135.x. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00135.x>.
- Putnam, Robert. 2000. *Bowling Alone*. 7. [ed.] ed. New York, NY: Simon & Schuster.
- Quigley, Carrol. 1963. *Evolución De Las Civilizaciones*. México: Editorial Hermes.

- Quillian, Lincoln. 1995. "Prejudice as a Response to Perceived Group Threat: Population Composition and Anti-Immigrant and Racial Prejudice in Europe." *American Sociological Review* 60 (4): 586-611.
doi:10.2307/2096296. <https://www.jstor.org/stable/2096296>.
- Radigales, Jaume and Teresa Fraile Prieto. 2006. "La Música En Los Estudios De Comunicación Audiovisual. Prospecciones Y Estado De La Cuestión." *Trípodos.Facultat De Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna-URL*.
- Rellini, Alessandra and Cindy Meston. 2011. "Sexual Self-Schemas, Sexual Dysfunction, and the Sexual Responses of Women with a History of Childhood Sexual Abuse." *Archives of Sexual Behavior* 40 (2): 351-362.
- Rentfrow, Peter and Samuel Gosling. 2006. "Message in a Ballad: The Role of Music Preferences in Interpersonal Perception." *Psychological Science* 17 (3): 236-242.
- Retana, Álvaro. 1963. *Estrellas Del Cuplé:(Su Vida Y Sus Canciones)* Tesoro.
- Retana, Álvaro. 1967. *Historia De La Canción Española* Editorial Tesoro.
- Riley, Matilda White. 1973. "Aging and Cohort Succession: Interpretations and Misinterpretations." *Public Opinion Quarterly* 37 (1): 774-787.
doi:10.1086/268058. <https://api.istex.fr/ark:/67375/HXZ-8HFRCBX6-0/fulltext.pdf>.
- Riley, Matilda White and John Riley. 2012. "Generational Relations: A Future Perspective." In *Aging and Generational Relations Over the Life Course*, 526-536: de Gruyter.
- Rindfuss, Ronald. 1991. "The Young Adult Years: Diversity, Structural Change, and Fertility." *Demography* 28 (4): 493-512.
doi:10.2307/2061419. <https://www.jstor.org/stable/2061419>.
- Rinken, Sebastian. 1970. "Actitudes Hacia La Inmigración Y Los Inmigrantes: ¿en Qué Es España Excepcional?" *Migraciones (Universidad Pontificia Comillas. Instituto Universitario De Estudios Sobre Migraciones)* (37): 53-74.
doi:10.14422/mig.i37.y2015.003. <https://doaj.org/article/bf22c71fb05e4bfdaa928370a0ad5259>.
- Ríos, Carlos. 1999. "Del Pop Al Pot. Música Y Movida Entre 1978-1986." .
- Ritzer George. 1996. *La McDonalización De La Sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Rivière, Angel. 1988. "La Psicología De Vygotski: Sobre La Larga Proyección De Una Corta Biografía." *Infancia Y Aprendizaje* 7 (27): 7-86.
- Roberts, Brent. 1997. "Plaster Or Plasticity: Are Adult Work Experiences Associated with Personality Change in Women?" *Journal of Personality* 65 (2): 205-232.
doi:10.1111/j.1467-6494.1997.tb00953.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-Z24BFL68-N/fulltext.pdf>.
- Roberts, Brent and Avshalom Caspi. 2003. "The Cumulative Continuity Model of Personality Development: Striking a Balance between Continuity and Change in

- Personality Traits Across the Life Course." In *Understanding Human Development*, 183-214: Springer.
- Roberts, Brent, Avshalom Caspi, and Terrie Moffitt. 2001. "The Kids are Alright: Growth and Stability in Personality Development from Adolescence to Adulthood." *Journal of Personality and Social Psychology* 81 (4): 670-683. doi:10.1037/0022-3514.81.4.670. <https://search.proquest.com/docview/614367429>.
- Roberts, Brent, Avshalom Caspi, and Terrie Moffitt. 2003. "Work Experiences and Personality Development in Young Adulthood." *Journal of Personality and Social Psychology* 84 (3): 582-593. doi:10.1037//0022-3514.84.3.582.
- Roberts, Brent and Christopher Chapman. 2000. "Change in Dispositional Well-being and its Relation to Role Quality: A 30-Year Longitudinal Study." *Journal of Research in Personality* 34 (1): 26-41. doi:10.1006/jrpe.1999.2259. <http://dx.doi.org/10.1006/jrpe.1999.2259>.
- Roberts, Brent and Wendy DelVecchio. 2000. "The Rank-Order Consistency of Personality Traits from Childhood to Old Age." *Psychological Bulletin* 126 (1): 3-25. doi:10.1037/0033-2909.126.1.3. <http://psycnet.apa.org/journals/bul/126/1/3>.
- Roberts, Brent and Ravenna Helson. 1997. "Changes in Culture, Changes in Personality." *Journal of Personality and Social Psychology* 72 (3): 641-651. doi:10.1037/0022-3514.72.3.641. <http://psycnet.apa.org/journals/psp/72/3/641>.
- Roberts, Brent, Ravenna Helson, and Eva Klohnen. 2002. "Personality Development and Growth in Women Across 30 Years: Three Perspectives." *Journal of Personality* 70 (1): 79-102. doi:10.1111/1467-6494.00179. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-ZDFS2CW0-3/fulltext.pdf>.
- Roberts, Brent and Richard Robins. 2004. "Person-Environment Fit and its Implications for Personality Development: A Longitudinal Study." *Journal of Personality* 72 (1): 89-110. doi:10.1111/j.0022-3506.2004.00257.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-VNSVSPML-H/fulltext.pdf>.
- Roberts, Donald. 2000. "Media and Youth: Access, Exposure, and Privatization." *Journal of Adolescent Health* 27 (2): 8-14.
- Roberts, Donald and Peter Christenson. 2001. "Popular Music in Childhood and Adolescence." *Handbook of Children and the Media*: 395-413.
- Robins, Richard, Avshalom Caspi, and Terrie Moffitt. 2002. "It's Not just Who You're with, it's Who You are: Personality and Relationship Experiences Across Multiple Relationships." *Journal of Personality* 70 (6): 925-964. doi:10.1111/1467-6494.05028. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-9V42V5Q7-H/fulltext.pdf>.
- Robins, Richard, Avshalom Caspi, and Terrie Moffitt. 2000. "Two Personalities, One Relationship: Both Partners' Personality Traits Shape the Quality of their Relationship." *Journal of Personality and Social Psychology* 79 (2): 251-259. doi:10.1037//0022-3514.79.2.251.
- Robins, Richard, Chris Fraley, Brent Roberts, and Kali Trzesniewski. 2001. "A Longitudinal Study of Personality Change in Young Adulthood." *Journal of*

- Personality* 69 (4): 617-640. doi:10.1111/1467-6494.694157. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-MNS24PR1-2/fulltext.pdf>.
- Robins, Richard, Jessica Tracy, Kali Trzesniewski, Jeff Potter, and Samuel Gosling. 2001. "Personality Correlates of Self-Esteem." *Journal of Research in Personality* 35 (4): 463-482. doi:10.1006/jrpe.2001.2324. <http://dx.doi.org/10.1006/jrpe.2001.2324>.
- Robins, Richard, Kali Trzesniewski, Jessica Tracy, Samuel Gosling, and Jeff Potter. 2002. "Global Self-Esteem Across the Life Span." *Psychology and Aging* 17 (3): 423-434. doi:10.1037/0882-7974.17.3.423. <https://search.proquest.com/docview/614376310>.
- Rodgers, Willard. 1990. "Interpreting the Components of Time Trends." *Sociological Methodology* 20: 421-438. doi:10.2307/271092. <https://www.jstor.org/stable/271092>.
- Rodin, Judith, Lisa Silberstein, and Ruth Striegel-Moore. 1985. "Women and Weight: A Normative Discontent." *Nebraska Symposium on Motivation* 32: 267-307. <https://search.proquest.com/docview/1292180436>.
- Rodríguez Díaz, Raquel. 2004. *Teoría De La Agenda-Setting: Aplicación a La Enseñanza Universitaria* Observatorio Europeo de Tendencias Sociales.
- Rodríguez, Arántzazu, Alfredo Goñi, and Sonia Ruiz de Azúa. 2006. "Autoconcepto Físico Y Estilos De Vida En La Adolescencia." *Intervención Psicosocial* 15 (1): 81-94. http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-05592006000100006&lng=en&tlng=en.
- Rodríguez, José Manuel. 2007. *Una Historia De La Censura Musical En La Radio Española: Años 50 Y 60* RTVE Música.
- Rodríguez, Lindsey, Angelo DiBello, Camilla Øverup, and Clayton Neighbors. 2015. "The Price of Distrust: Trust, Anxious Attachment, Jealousy, and Partner Abuse." *Partner Abuse* 6 (3): 298-319. doi:10.1891/1946-6560.6.3.298. <https://dx.doi.org/10.1891/1946-6560.6.3.298>.
- Rodríguez, Virginia Sánchez. 2015. "Música Y Publicidad. Una Aproximación Metodológica Al Análisis Músico-Audiovisual De Anuncios Televisivos." *Vivat Academia* (133): 86-101.
- Roe, Keith. 1995. "Adolescents' use of Socially Devalued Media: Towards a Theory of Media Delinquency." *Journal of Youth and Adolescence* 24 (5): 617-631.
- Rogers, Carl. 1961. *On Becoming a Person*. Sentry Editions. 8. print., Sentry ed. ed. Vol. 60. Boston: Houghton Mifflin.
- Rojas, Valeria. 2008. "Influencia De La Televisión Y Videojuegos En El Aprendizaje Y Conducta Infanto-Juvenil." *Revista Chilena De Pediatría* 79: 81-85.
- Román, Manuel. 1993. *Memoria De La Copla: La Canción Española: De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.
- Román, Manuel. 2015a. "Bolero De Amor." *Historias De La Canción Romántica*.
- Román, Manuel. 2015b. *Bolero De Amor*. Barcelona: Editorial Milenio.

- Román, Manuel. 1994. *Canciones De Nuestra Vida: De Antonio Machín a Julio Iglesias*. Madrid: Alianza.
- Román, Manuel. 2000. *La Copla: La Canción Tradicional Española, La Tonadilla, Sus Orígenes Populares, Los Mejores Intérpretes*. Madrid: Acento Editorial.
- Román, Manuel. 2010. *Los Grandes De La Copla: Historia De La Canción Española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Romero, Juana Rubio, de Espinosa, Marta Perlado Lamo, and Mar Ramos Rodríguez. 2019. "La Música En La Publicidad Que Atrae a Los Jóvenes." *Disertaciones: Anuario Electrónico De Estudios En Comunicación Social* 12 (2): 97-124.
- Roof, Wade Clark and Wade Clark Roof. 2001. *Spiritual Marketplace*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenberg, Morris. 1965. *Society and the Adolescent Child*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenberg, Morris. 2015. *Society and the Adolescent Self Image*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosow, Irving. 1978. "What is a Cohort and Why?" *Human Development* 21 (2): 65-75. doi:10.1159/000271575. <https://www.jstor.org/stable/26764432>.
- Rossi, Alice S. and Peter Henry Rossi. 2018. *Of Human Bonding: Parent-Child Relations Across the Life Course*. Social Institutions and Social Change. Routledge.
- Rubin, David. 1999. "Autobiographical Memory and Aging." In *Cognitive Aging*, 138-156: Psychology Press.
- Rubio, Carlos Aragüez. 2006. "La Nova Cançó Catalana: Génesis, Desarrollo Y Trascendencia De Un Fenómeno Cultural En El Segundo Franquismo." *Pasado Y Memoria.Revista De Historia Contemporánea* (5): 81-97.
- Ruiz, Anton Alvarez. 2013. "Influencia De La Retórica Musical De Los Beatles En Los" Jingles" Y En La Publicidad." *Icono14* 11 (1): 139-161.
- Ruiz, José María López. 1988. *Aquel Madrid Del Cuplé Avapiés*.
- Russel, Bernard. 1988. *Research Methods in Cultural Anthropology*. Vol. 26.
- Ryder, N. (1965). The cohort as a concept in the study of social change. *American sociological review*, 30(6), 483-861. Retrieved from <http://www.econis.eu/PPNSET?PPN=484011146>.
- Rydgren, Jens. 2007. "The Sociology of the Radical Right." *Annual Review of Sociology* 33 (1): 241-262. doi:10.1146/annurev.soc.33.040406.131752. <https://www.jstor.org/stable/29737762>.
- Saintout, Florencia. 2009. *Jóvenes, El Futuro Llegó Hace Rato: Percepciones De Un Tiempo De Cambios: Familia, Escuela, Trabajo Y Política* Prometeo libros.
- Salwen, Michael. 1988. "Effect of Accumulation of Coverage on Issue Salience in Agenda Setting." *Journalism & Mass Communication Quarterly* 65 (1): 100-106.

doi:10.1177/107769908806500113. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/107769908806500113>.

- Sánchez-Olmos, Candelaria. 2009. "La Musicidad. Las Relaciones Comerciales Y Culturales Entre La Industria Discográfica Y La Publicidad." .
- Sánchez-Olmos, Candelaria and Eduardo Viñuela Suárez. 2019. "Narraciones Transmedia, Música Y Videojuegos: El Caso De Los Ríos De Alice De Vetusta Morla Y Delirium Studios." .
- Sanford, Nevitt. 1956. "PERSONALITY DEVELOPMENT during the College Years." *The Personnel and Guidance Journal* 35 (2): 74-80. doi:10.1002/j.2164-4918.1956.tb01709.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-M00K5WCT-M/fulltext.pdf>.
- Santacreu, Oscar. 2002. "La Música En La Publicidad." Universitat d'Alacant- Universidad de Alicante.
- Sarbin, Theodore. 1964. "Role Theoretical Interpretation of Psychological Change." In *Personality Change*, edited by P. Worchel and D. Byrne, 176-219. New York: John Wiley.
- Schaie, Warner. 1965. "A General Model for the Study of Developmental Problems." *Psychological Bulletin* 64 (2): 92-107. doi:10.1037/h0022371. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/14320080>.
- Schaie, Warner. 1996. *Intellectual Development in Adulthood*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Scheufele, Dietram. 2000. "Agenda-Setting, Priming, and Framing Revisited: Another Look at Cognitive Effects of Political Communication." *Mass Communication & Society* 3 (2-3): 297-316. doi:10.1207/S15327825MCS0323_07. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/S15327825MCS0323_07.
- Scheufele, Dietram. 1999. "Framing as a Theory of Media Effects." *Journal of Communication* 49 (1): 103-122. doi:10.1111/j.1460-2466.1999.tb02784.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-DZ2BX336-R/fulltext.pdf>.
- Schmitt, David P. and David Buss. 2000. "Sexual Dimensions of Person Description: Beyond Or Subsumed by the Big Five?" *Journal of Research in Personality* 34 (2): 141-177. doi:10.1006/jrpe.1999.2267. <http://dx.doi.org/10.1006/jrpe.1999.2267>.
- Schooler, Carmi, Mesfin Samuel Mulatu, and Gary Oates. 1999. "The Continuing Effects of Substantively Complex Work on the Intellectual Functioning of Older Workers." *Psychology and Aging* 14 (3): 483-506. doi:10.1037/0882-7974.14.3.483. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10509702>.
- Schuerger, James, Karen Zarrella, and Annette Hotz. 1989. "Factors that Influence the Temporal Stability of Personality by Questionnaire." *Journal of Personality and Social Psychology* 56 (5): 777-783. doi:10.1037/0022-3514.56.5.777. <https://search.proquest.com/docview/1295933862>.

- Schuman, Howard and Cheryl Rieger. 1992. "Historical Analogies, Generational Effects, and Attitudes Toward War." *American Sociological Review*: 315-326. <http://hdl.handle.net/2027.42/91764>.
- Schuman, Howard, Cheryl Rieger, and Vladas Gaidys. 1994. "Collective Memories in the United States and Lithuania." In *Autobiographical Memory and the Validity of Retrospective Reports*, 313-333: Springer.
- Schuman, Howard and Jacqueline Scott. 1989. "Generations and Collective Memories." *American Sociological Review* 54 (3): 359-381. doi:10.2307/2095611. <https://www.jstor.org/stable/2095611>.
- Schuman, Howard, Charlotte Steeh, and Lawrence Bobo. 1985. *Racial Attitudes in America: Trends and Interpretations*. Vol. 2 Harvard University Press.
- Schwarz, Norbert and Seymour Sudman. 1993. *Autobiographical Memory and the Validity of Retrospective Reports*. New York, NY: Springer New York.
- Scott, Jacqueline. 1998. "Generational Changes in Attitudes to Abortion: A Cross-National Comparison." *European Sociological Review* 14 (2): 177-190. doi:10.1093/oxfordjournals.esr.a018233. <https://api.istex.fr/ark:/67375/HXZ-XW5BKRW4-Z/fulltext.pdf>.
- Scott, Jacqueline and Lilian Zac. 1993. "Collective Memories in the United States and Britain." *Public Opinion Quarterly* 57 (3): 315-331. doi:10.1086/269378. <https://api.istex.fr/ark:/67375/HXZ-RZJ0NCGK-9/fulltext.pdf>.
- Scudder, Thayer and Elizabeth Colson. 2019. "From Welfare to Development: A Conceptual Framework for the Analysis of Dislocated People." In *Involuntary Migration and Resettlement*, 267-287: Routledge.
- Sears, David. 1981. "Life-Stage Effects on Attitude Change, especially among the Elderly." In *Aging: Social Change*, edited by S. B. Kiesler, J. N. Morgan and V. K. Oppenheimer, 183-204. New York: Academic Press.
- Sears, David. 1983. "The Persistence of Early Political Predispositions: The Roles of Attitude Object and Life Stage." *Review of Personality and Social Psychology* 4 (1): 79-116.
- Sears, David. 1988. "Symbolic Racism." In *Eliminating Racism*, 53-84: Springer.
- Sears, David and Carolyn Funk. 1990. "The Persistence and Crystallization of Political Attitudes Over the Life-Span: The Terman Gifted Children Panel." *Unpublished Manuscript, University of California, Los Angeles*.
- Sears, David and John Weber. 1988. "Presidential Campaigns as Agents of Preadult Political Socialization."
- Selfhout, Maarten, Susan Branje, Tom ter Bogt, and Wim Meeus. 2007. "The Role of Music Preferences in Early Adolescents' Friendship Formation and Stability." *Journal of Adolescence (London, England.)* 32 (1): 95-107. doi:10.1016/j.adolescence.2007.11.004. <https://www.clinicalkey.es/playcontent/1-s2.0-S0140197107001248>.

- Serrà, Joan, Alvaro Corral, Marián Bogañá, Martín Haro, and Josep Arcos. 2012. "Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music." *Scientific Reports* 2 (1): 521. doi:10.1038/srep00521. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22837813>.
- Sevillano, María Carmen. 2005. "El Conocimiento Del Pasado. Una Herramienta Para La Igualdad." In *Bibliografía De La Literatura Española (BLE)- Unstructured*: Universidad de Salamanca.
- Sewell, William. 1992. "A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation." *The American Journal of Sociology* 98 (1): 1-29. doi:10.1086/229967. <https://www.jstor.org/stable/2781191>.
- Shanahan, Michael. 2000. "Adolescence." In *Encyclopedia of Sociology*, edited by E. F. Borgatta and R. J. V. Montgomery, 1-18. New York: Macmillan Reference.
- Sherif, M. (1958). Superordinate goals in the reduction of intergroup conflict. *The American journal of sociology*, 63(4), 349-356. Retrieved from <http://www.econis.eu/PPNSET?PPN=487206185>.
- Siapera, Eugenia. 2010. *Cultural Diversity and Global Media*. Hoboken: John Wiley & Sons, Incorporated.
- Sidanius, Jim, Erik Devereux, and Felicia Pratto. 1992. "A Comparison of Symbolic Racism Theory and Social Dominance Theory as Explanations for Racial Policy Attitudes." *The Journal of Social Psychology* 132 (3): 377-395. doi:10.1080/00224545.1992.9924713. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00224545.1992.9924713>.
- Sidanius, Jim, Felicia Pratto, Colette Van Laar, and Shana Levin. 2004. "Social Dominance Theory: Its Agenda and Method." *Political Psychology* 25 (6): 845-880. doi:10.1111/j.1467-9221.2004.00401.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-PZT4MBD5-T/fulltext.pdf>.
- Sinclair, Stacey and Jane Myers. 2004. "The Relationship between Objectified Body Consciousness and Wellness in a Group of College Women." *Journal of College Counseling* 7 (2): 150-161. doi:10.1002/j.2161-1882.2004.tb00246.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-BGGTTCG3-W/fulltext.pdf>.
- Singh, Devendra. 2004. "Mating Strategies of Young Women: Role of Physical Attractiveness." *The Journal of Sex Research* 41 (1): 43-54. doi:10.1080/00224490409552212. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00224490409552212>.
- Sloboda, John and Susan O'Neill. 2001. "Emotions in Everyday Listening to Music." In *Music and Emotion: Theory and Research*, edited by John Sloboda. Vol. 8, 415-429.
- Snell, William and Dennis Papini. 1989. "The Sexuality Scale: An Instrument to Measure Sexual-Esteem, Sexual-Depression, and Sexual-Preoccupation." *The Journal of Sex Research* 26 (2): 256-263. doi:10.1080/00224498909551510. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00224498909551510>.

- Snyder, Mark, Elizabeth Tanke, and Ellen Berscheid. 1977. "Social Perception and Interpersonal Behavior: On the Self-Fulfilling Nature of Social Stereotypes." *Journal of Personality and Social Psychology* 35 (9): 656-666. doi:10.1037/0022-3514.35.9.656. <http://psycnet.apa.org/journals/psp/35/9/656>.
- Sobel, Michael. 1982. "Asymptotic Confidence Intervals for Indirect Effects in Structural Equation Models." In *Sociological Methodology*, edited by S. Leinhardt. Vol. 13, 290-312. San Francisco, CA: JSTOR.
- Sociedad Española de Cirugía Plástica, Reparadora y Estética. 2006. *España, Primer País Europeo En Operaciones De Estética Y Cuarto Del Mundo*.
- Soler Castillo, S. (2011). Analisis critico del discurso de documentos de politica publica en educacion. *Forma y función*, 24(1), 75-105. Retrieved from Publicly Available Content Database database. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1677569434>.
- Soler, Sandra. 2008. "Pensar La Relación Análisis Crítico Del Discurso Y Educación. El Caso De La Representación De Indígenas Y Afrodescendientes En Los Manuales Escolares De Ciencias Sociales En Colombia." *Discurso & Sociedad* 2 (3): 642-678.
- Spengler, Oswald. 2014. *La Decadencia De Occidente*. . Primera edición de 1918. ed. Madrid: Editorial Austral.
- Spitzack, Carole. 1990. *Confessing Excess : Women and the Politics of Body Reduction*. Albany: State University of New York Press.
- Stangor, Charles, Gretchen Sechrist, and Janet Swim. 1999. "Sensitivity to Sexism and Perceptions of Reports about Sexist Events." *Swiss Journal of Psychology* 58 (4): 251-256. doi:10.1024//1421-0185.58.4.251. <http://psycnet.apa.org/journals/sjp/58/4/251>.
- Steele, Jeanne and Jane Brown. 1995. "Adolescent Room Culture: Studying Media in the Context of Everyday Life." *Journal of Youth and Adolescence* 24 (5): 551-576. doi:10.1007/BF01537056. <https://search.proquest.com/docview/1300129017>.
- Stein, Judith, Michael Newcomb, and Peter Bentler. 1986. "Stability and Change in Personality: A Longitudinal Study from Early Adolescence to Young Adulthood." *Journal of Research in Personality* 20 (3): 276-291. doi:10.1016/0092-6566(86)90135-2. [http://dx.doi.org/10.1016/0092-6566\(86\)90135-2](http://dx.doi.org/10.1016/0092-6566(86)90135-2).
- Steinbeis, Nikolaus and Stefan Koelsch. 2008. "Shared Neural Resources between Music and Language Indicate Semantic Processing of Musical Tension-Resolution Patterns." *Cerebral Cortex* 18 (5): 1169-1178.
- Stevens, David and Carroll Truss. 1985. "Stability and Change in Adult Personality Over 12 and 20 Years." *Developmental Psychology* 21 (3): 568-584. doi:10.1037/0012-1649.21.3.568. <https://search.proquest.com/docview/1298036163>.
- Stewart, Abigail and Joseph Healy. 1989. "Linking Individual Development and Social Changes." *The American Psychologist* 44 (1): 30-42. doi:10.1037/0003-066X.44.1.30. <https://search.proquest.com/docview/614313687>.

- Stone, Gerald and Maxwell McCombs. 1981. "Tracing the Time Lag in Agenda-Setting." *Journalism & Mass Communication Quarterly* 58 (1): 51-55. doi:10.1177/107769908105800108. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/107769908105800108>.
- Storey, John. 1998. *After Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. 2. ed. ed. Athens: Univ. of Georgia Press.
- Stouffer, Samuel. 1955. *Communism, Conformity, and Civil Liberties; a Cross-Section of the Nation Speaks its Mind*. 1st ed. ed. Garden City, N.Y: Doubleday.
- Strelan, Peter and Duane Hargreaves. 2005. "Reasons for Exercise and Body Esteem: Men's Responses to Self-Objectification." *Sex Roles* 53 (7): 495-503. doi:10.1007/s11199-005-7137-5. <https://search.proquest.com/docview/225365008>.
- Strelan, Peter, Sarah Mehaffey, and Marika Tiggemann. 2003. "Brief Report: Self-Objectification and Esteem in Young Women: The Mediating Role of Reasons for Exercise." *Sex Roles* 48 (1): 89-95. doi:10.1023/A:1022300930307.
- Stryker, Sheldon and Anne Statham. 1985. "Symbolic Interaction and Role Theory." In *Handbook of Social Psychology*. Vol. 1, 311-378. Hillsdale: Erlbaum.
- Sullivan, Mark and Roger Keesing. 1981. *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. Vol. 54. Washington: Catholic University of America Press.
- Susan Krauss Whitbourne. 2001. "Stability and Change in Adult Personality: Contributions of Process-Oriented Perspectives." *Psychological Inquiry* 12 (2): 101-103. <https://www.jstor.org/stable/1449495>.
- Swim, Janet, Lauri Hyers, Laurie Cohen, and Melissa Ferguson. 2001. "Everyday Sexism: Evidence for its Incidence, Nature, and Psychological Impact from Three Daily Diary Studies." *Journal of Social Issues* 57 (1): 31-53. doi:10.1111/0022-4537.00200. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-0WDTBG9Z-R/fulltext.pdf>.
- Swim, Janet, Elizabeth Scott, Gretchen Sechrist, Bernadette Campbell, and Charles Stangor. 2003. "The Role of Intent and Harm in Judgments of Prejudice and Discrimination." *Journal of Personality and Social Psychology* 84 (5): 944-959. doi:10.1037/0022-3514.84.5.944. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12757140>.
- Tankard, James. 1991. *Media Frames: Approaches to Conceptualization and Measurement*. Boston: United Nations General Assembly Resolution: 51/172.
- Tannen, Deborah, Heidi Hamilton, and Deborah Schiffrin. 2015. "Discourse in Educational Settings." In *The Handbook of Discourse Analysis*, edited by D. Schiffrin, D. Tannen and H. E. Hamilton. Oxford: Blackwell Publishers.
- Tarrant, Mark, Adrian North, and David Hargreaves. 2002. "Youth Identity and Music." *Musical Identities* 13: 134-150.
- Taylor, Timothy. 2012. *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

- Terré, Ignacio and Giuliano Zampa. 2020. "El Sonido Y La Música En Los Videojuegos De La Década De 2010." *El Sonido Y La Música En Los Videojuegos De La Década De 2010*.
- Tett, Robert, Douglas Jackson, and Mitchell Rothstein. 1991. "Personality Measures as Predictors of Job Performance: A Metaanalytic Review." *Personnel Psychology* 44 (4): 703-742. doi:10.1111/j.1744-6570.1991.tb00696.x. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-V6FJFG2V-J/fulltext.pdf>.
- Thrash, Todd and Andrew Elliot. 2003. "Inspiration as a Psychological Construct." *Journal of Personality and Social Psychology* 84 (4): 871-889. doi:10.1037/0022-3514.84.4.871. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12703654>.
- Thrash, Todd and Andrew Elliot. 2004. "Inspiration: Core Characteristics, Component Processes, Antecedents, and Function." *Journal of Personality and Social Psychology* 87 (6): 957-973. doi:10.1037/0022-3514.87.6.957. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15598117>.
- Thrift, Nigel. 2006. *Knowing Capitalism. Theory, Culture & Society* (Unnumbered). Reprint. ed. London [u.a.]: SAGE.
- Tice, Dianne, Jennifer Butler, Mark Muraven, and Arlene Stillwell. 1995. "When Modesty Prevails: Differential Favorability of Self-Presentation to Friends and Stranger." *Journal of Personality and Social Psychology* 69 (6): 1120-1138. doi:10.1037/0022-3514.69.6.1120. <http://psycnet.apa.org/journals/psp/69/6/1120>.
- Tiggemann, Marika and Julia Kuring. 2004. "The Role of Body Objectification in Disordered Eating and Depressed Mood." *British Journal of Clinical Psychology* 43 (3): 299-311. doi:10.1348/0144665031752925. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-87SK7XX0-Z/fulltext.pdf>.
- Tiggemann, Marika and Amy Slater. 2001. "A Test of Objectification Theory in Former Dancers and Non-Dancers." *Psychology of Women Quarterly* 25 (1): 57-64. doi:10.1111/1471-6402.00007. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1111/1471-6402.00007>.
- Tizón Díaz, Manuel. 2018. "Música Y Emociones: Un Recorrido Histórico a Través De Las Fuentes." *Revista De Psicología-Tercera Época* 17.
- Tolonen, Tero and Matti Karjalainen. 2000. "A Computationally Efficient Multipitch Analysis Model." *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing* 8 (6): 708-716. doi:10.1109/89.876309. <https://ieeexplore.ieee.org/document/876309>.
- Torres Blanco, Roberto. 2004. *Canción Protesta Y Censura Discográfica (1962-1975)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (trabajo de investigación de Tercer Ciclo).
- Torres Blanco, Roberto. 2005. "Canción Protesta: Definición De Un Nuevo Concepto Historiográfico." *Cuadernos De Historia Contemporánea* 27: 223-246.
- Tost, Leigh Plunkett, Francesca Gino, and Richard Larrick. 2012. "Power, Competitiveness, and Advice Taking: Why the Powerful Don't

- Listen." *Organizational Behavior and Human Decision Processes* 117 (1): 53-65. doi:10.1016/j.obhdp.2011.10.001. <http://dx.doi.org/10.1016/j.obhdp.2011.10.001>.
- Touriñán López, José Manuel and Silvana Longueira Matos. 2010. "La Música Como Ámbito De Educación. Educación «por» La Música Y Educación «para» La Música." .
- Toynbee, Arnold. 1961. *Estudio De La Historia. Volúmenes I Al XII*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Twenge, Jean. 2001. "Changes in Women's Assertiveness in Response to Status and Roles: A Cross-Temporal Meta-Analysis, 1931-1993." *Journal of Personality and Social Psychology* 81 (1): 133-145. doi:10.1037//0022-3514.81.1.133. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11474719>.
- Tzanetakis, George and Perry Cook. 2002. "Musical Genre Classification of Audio Signals." *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing* 10 (5): 293-302. doi:10.1109/TSA.2002.800560. <https://ieeexplore.ieee.org/document/1021072>.
- Vaes, Jeroen, Paola Paladino, and Elisa Puvia. 2011. "Are Sexualized Women Complete Human Beings? Why Men and Women Dehumanize Sexually Objectified Women." *European Journal of Social Psychology* 41 (6): 774-785. doi:10.1002/ejsp.824. <https://api.istex.fr/ark:/67375/WNG-13VM0F36-Q/fulltext.pdf>.
- Valiño, Xavier. 2011. *Veneno En Dosis Camufladas* Lleida: Editorial Milenio.
- Valiño, Xavier. 2012a. *Veneno En Dosis Camufladas. La Censura En Los Discos De Pop-Rock Durante El Franquismo*. Vinilomanía. 1. ed. ed. Vol. 3. Lleida: Ed. Milenio.
- Valiño, Xavier. 2012b. *Veneno En Dosis Camufladas. La Censura En Los Discos De Pop-Rock Durante El Franquismo*. Vinilomanía. 1. ed. ed. Vol. 3. Lleida: Ed. Milenio.
- Van Dijk, Teun. 1995. "Aims of Critical Discourse Analysis." *Japanese Discourse: An International Journal for the Study of Japanese Text and Talk* 1: 17. http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:abell:R03040629.
- Van Dijk, T. (1988). El discurso y la reproducción del racismo. *Lenguaje en Contexto*, 1(1-2), 131. Retrieved from http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:abell:R02738916.
- Van Dijk, Teun. 2003. "La Multidisciplinaria Del Análisis Crítico Del Discurso: Un Alegato a Favor De La Diversidad." In *Métodos De Análisis Crítico Del Discurso*, edited by R. Wodak and M. Meyer, 143-177. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun. 1989. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

- Van Dijk, Teun. 1993. "Principles of Critical Discourse Analysis." *Discourse & Society* 4 (2): 249-283. doi:10.1177/0957926593004002006. <https://www.jstor.org/stable/42888777>.
- Van Dijk, T. (2008). Semántica del discurso e ideología. *Discurso & Sociedad*, 2(1), 201-261. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2547120>.
- Van Kleef, Gerben, Carsten De Dreu, and Antony Manstead. 2004. "The Interpersonal Effects of Emotions in Negotiations." *Journal of Personality and Social Psychology* 87 (4): 510-528. doi:10.1037/0022-3514.87.4.510. <https://www.narcis.nl/publication/RecordID/oai:dare.uva.nl/publications%2F21657a5d-6289-49d7-9385-88b90a77b418>.
- Van Kleef, Gerben, Christopher Oveis, Ilmo Van der Löwe, Aleksandr LuoKogan, Jennifer Goetz, and Dacher Keltner. 2008. "Power, Distress, and Compassion: Turning a Blind Eye to the Suffering of Others." *Psychological Science* 19 (12): 1315-1322. doi:10.1111/j.1467-9280.2008.02241.x. <https://www.jstor.org/stable/40064885>.
- Van Leeuwen, Theo. 2008. *Discourse and Practice : New Tools for Critical Discourse Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- Vanwesenbeeck, Ine. 2009. "The Risks and Rights of Sexualization: An Appreciative Commentary on Lerum and Dworkin's "Bad Girls Rule"." *The Journal of Sex Research* 46 (4): 268-270. doi:10.1080/00224490903082694. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00224490903082694>.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 1969. "Crónica Sentimental De España IV: Los Felices Sesenta." .
- Vescio, Theresa K., Sarah J. Gervais, Mark Snyder, and Ann Hoover. 2005. "Power and the Creation of Patronizing Environments." *Journal of Personality and Social Psychology* 88 (4): 658-672. doi:10.1037/0022-3514.88.4.658. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15796666>.
- Viken, Richard J., Richard J. Rose, Jaakko Kaprio, and Markku Koskenvuo. 1994. "A Developmental Genetic Analysis of Adult Personality: Extraversion and Neuroticism from 18 to 59 Years of Age." *Journal of Personality and Social Psychology* 66 (4): 722-730. doi:10.1037/0022-3514.66.4.722. <https://search.proquest.com/docview/614377230>.
- Villodre, María del Mar. 2012. "Importancia De La Música Como Medio De Comunicación Intercultural En El Proceso Educativo." *Teoria De La Educacion*, 2012, Vol.2, Num.24, P.107-127.
- Visser, Beth, Farah Sultani, Becky Choma, and Julie Pozzebon. 2014. "Enjoyment of Sexualization: Is it Different for Men?" *Journal of Applied Social Psychology* 44 (7): 495-504. doi:10.1111/jasp.12241.
- Waddington, Hugh, Howard White, Birte Snilstveit, Jorge Garcia Hombrados, Martina Vojtkova, Philip Davies, Ami Bhavsar, et al. 2012. "How to do a Good Systematic Review of Effects in International Development: A Tool Kit." *Journal of*

- Development Effectiveness* 4 (3): 359-387.
doi:10.1080/19439342.2012.711765. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19439342.2012.711765>.
- Walker, Jack. 1977. "Setting the Agenda in the U.S. Senate: A Theory of Problem Selection." *British Journal of Political Science* 7 (4): 423-445.
doi:10.1017/S0007123400001101. <https://dx.doi.org/10.1017/S0007123400001101>
- Wanta, Wayne and Yu-Wei Hu. 1994. "Time-Lag Differences in the Agenda-Setting Process: An Examination of Five News Media." *International Journal of Public Opinion Research* 6 (3): 225-240.
doi:10.1093/ijpor/6.3.225. <https://api.istex.fr/ark:/67375/HXZ-00D649FX-5/fulltext.pdf>.
- Wanta, Wayne and Yi-Chen Wu. 1992. "Interpersonal Communication and the Agenda-Setting Process." *Journalism & Mass Communication Quarterly* 69 (4): 847-855.
doi:10.1177/107769909206900405. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/107769909206900405>.
- Watson, David and Lori McKee Walker. 1996. "The Long-Term Stability and Predictive Validity of Trait Measures of Affect." *Journal of Personality and Social Psychology* 70 (3): 567-577. doi:10.1037/0022-3514.70.3.567. <http://psycnet.apa.org/journals/psp/70/3/567>.
- Weber, Alfred. 1948. *Historia De La Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Whisman, Mark and Martha Bruce. 1999. "Marital Dissatisfaction and Incidence of Major Depressive Episode in a Community Sample." *Journal of Abnormal Psychology (1965)* 108 (4): 674-678. doi:10.1037/0021-843X.108.4.674. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10609431>.
- White, Aidan. 2015. *Moving Stories: International Review of how Media Cover Migration*. London: Ethical Journalism Network.
- White, Gregory L., Sanford Fishbein, and Jeffrey Rutsein. 1981. "Passionate Love and the Misattribution of Arousal." *Journal of Personality and Social Psychology* 41 (1): 56-62. doi:10.1037/0022-3514.41.1.56. <https://search.proquest.com/docview/1295967791>.
- White, Harrison. 1992. "Succession and Generations: Looking Back on Chains of Opportunity." In *Dynamics of Cohort and Generations Research*, edited by H. A. Becker, 31-51. Amsterdam: Thesis.
- Whitman, Brian and Paris Smaragdis. 2002. *Combining Musical and Cultural Features for Intelligent Style Detection* Zenodo.
- Whitney, Charles and Ellen Wartella. 1982. "Mass Communication Review Yearbook."
- Wimmer, Roger and Joseph Dominick. 2009. "Research in Media Effects, Mass Media Research: An Introduction." *Retrieve on February 27: 2016-2028*.

- Wink, Paul and Ravenna Helson. 1993. "Personality Change in Women and their Partners." *Journal of Personality and Social Psychology* 65 (3): 597-605. doi:10.1037/0022-3514.65.3.597. <http://psycnet.apa.org/journals/psp/65/3/597>.
- Winter, James. 1985. "Differential Media-Public Agenda-Setting Effects for Selected Issues, 1948 - 1976." Univ. Microfilms Internat.
- Wodak, Ruth and Paul Chilton. 2005. *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis: Theory, Methodology and Interdisciplinarity*. Vol. 13 Benjamins.
- Wodak, Ruth and Michael Meyer. 2009. *Methods for Critical Discourse Analysis*. London: SAGE Publications.
- Wolf, Naomi. 1991. *The Beauty Myth: How Images of Beauty are used Against Women*. New York: Harper Collins.
- Wright, Terence. 2004. "Collateral Coverage: Media Images of Afghan Refugees, 2001." *Visual Studies (Abingdon, England)* 19 (1): 97-112. doi:10.1080/1472586042000204870. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1472586042000204870>.
- Young, Lynne and Claire Harrison. 2004. *Systemic Functional Linguistics and Critical Discourse Analysis*. Open Linguistics. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Zalduondo-Pérez, Gemma. 1993. "La Música En España Durante El Franquismo a Través De La Legislación." .
- Zeitlin, Froma. 1967. *Revolutionary Politics and the Cuban Working Class*. Princeton Legacy Library. Princeton: Princeton University Press.
- Zhu, Jian-Hua. 1992. "Issue Competition and Attention Distraction: A Zero-Sum Theory of Agenda-Setting." *Journalism & Mass Communication Quarterly* 69 (4): 825-836. doi:10.1177/107769909206900403. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/107769909206900403>.
- Zunino, Esteban. 2018. "Agenda Setting: Cincuenta Años De Investigación En Comunicación." *Intercom* 1 (12).
- Abdolsalehi-Najafi, Emon and Linda Beckman. 2013. "Sex Guilt and Life Satisfaction in Iranian-American Women." *Archives of Sexual Behavior* 42 (6): 1063-1071. doi:<https://doi.org/10.1007/s10508-013-0084-2>.
- Adelson, Joseph, ed. 1980. *Adolescence in Historical Perspective*. Handbook of Adolescent Psychology, edited by J. Adelson. New York: John Wiley & Son.
- Adorno, Theodor. 2003. *Filosofía De La Nueva Música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agronick, Gail and Lauren Duncan. 1998. "Personality and Social Change." *Journal of Personality and Social Psychology* 74 (6): 1545-1555. doi:10.1037/0022-3514.74.6.1545. <http://psycnet.apa.org/journals/psp/74/6/1545>.
- Alaminos Fernández, Antonio Francisco. 2014. "El " Amueblamiento Musical" De Los" no Lugares: Música Ambiente, Espacios Y Relaciones Sociales. II Congreso Internacional Espacios Sonoros."

- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2014. "Cuando Las Letras Son Música: Las Canciones En Inglés En La Publicidad Española."
- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2014. "La Música Como Lenguaje De Las Emociones. Un Análisis Empírico De Su Capacidad Performativa." *OBETS: Revista De Ciencias Sociales* 9 (1): 15-42.
- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2018. "Musical Transformations of Non-Places." *Revista Obets* 13 (13, Extra 1): 211-228.
doi:10.14198/OBETS2018.13.1.08. <https://doaj.org/article/9fc4804fc0394a3e84fab0962801bab6>.
- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2017. "Stranger Things Transmedia: Las Canciones Como Recurso Narrativo."
- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. 2016. "The Way You make Me Feel. Un Análisis De Las Listas De Reproducción En Streaming Y Los Estados De Ánimo."
- Alaminos-Fernández, Paloma and Antonio Francisco Alaminos-Fernández. 2017a. "Un Análisis Exploratorio De La Integración De Escalas Léxicas Aplicadas a Canciones Identitarias." *Sociologados. Revista De Investigación Social* 2 (1): 157-173.
doi:10.14198/socdos.2017.1.08. https://explore.openaire.eu/search/publication?articleId=od_____935::2406ed4fdb713ae33707e15a01337a42.
- Alaminos-Fernández, Paloma and Antonio Francisco Alaminos-Fernández. 2017b. "Un Análisis Exploratorio De La Integración De Escalas Léxicas Aplicadas a Canciones Identitarias." *Sociologados. Revista De Investigación Social* 2 (1): 157-173.
doi:10.14198/socdos.2017.1.08. https://explore.openaire.eu/search/publication?articleId=od_____935::2406ed4fdb713ae33707e15a01337a42.
- Alcañiz Moscardó, M. (2015). Sociología de la(s) violencia(s) de género en España. Una propuesta de análisis., 29-51.
doi:<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/153545/70637.pdf> Retrieved from <http://hdl.handle.net/10234/153545>.
- Alcañiz Moscardó, Mercedes. 2011. *Cambios Y Continuidades En Las Mujeres*. Icaria Antrazyt. 1. ed. ed. Vol. 337. Barcelona: Icaria.
- Aldwin, Carolyn and Michael Levenson. 1994. "Aging and Personality Assessment." *Annual Review of Gerontology & Geriatrics* 14 (1): 182-209.
doi:10.1891/0198-8794.14.1.182. <https://dx.doi.org/10.1891/0198-8794.14.1.182>.
- Allport, Gordon. 1961. *Pattern and Growth in Personality*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Alwin, Duane. 2001. "Aging and the Stability of Social Beliefs, Attitudes and Identities." *Unpublished Paper, Institute for Social Research, University of Michigan*.
- Alwin, Duane. 1998a. "Aging, Cohorts, and Political Change."
- Alwin, Duane, ed. 1992. *Aging, Cohorts, and Social Change: An Examination of the Generational Replacement Model of Social Change*. Dynamics of Cohort and Generations Research, edited by H. A. Becker. Amsterdam: Thesis.

- Alwin, Duane. 1994. "Aging, Personality, and Social Change: The Stability of Individual Differences Over the Adult Life Span." In *Featherman, David; Lerner, Richard; Perlmutter, Marion*. Vol. 12, 135-185.
- Alwin, Duane. 1997. "Aging, Social Change and Conservatism: The Link between Historical and Biographical Time in the Study of Political Identities." *Studying Aging and Social Change: Conceptual and Methodological Issues*. Sage, Thousand Oaks, California: 164-190.
- Alwin, Duane. 1990. "Cohort Replacement and Changes in Parental Socialization Values." *Journal of Marriage and Family* 52 (2): 347-360.
doi:10.2307/353031. <https://www.jstor.org/stable/353031>.
- Alwin, Duane. 1996a. "Coresidence Beliefs in American Society. 1973 to 1991." *Journal of Marriage and the Family*: 393-403.
- Alwin, Duane. 1991. "Family of Origin and Cohort Differences in Verbal Ability." *American Sociological Review* 56 (5): 625-638.
doi:10.2307/2096084. <https://www.jstor.org/stable/2096084>.
- Alwin, Duane. 2002a. "Generations X, Y and Z: Are they Changing America?" *Contexts* 1 (4): 42-51.
- Alwin, Duane. 1996b. "Parental Socialization in Historical Perspective." In *The Parental Experience at Midlife*, edited by C. Ryff and M. M. Seltzer, 105-167. Chicago: University of Chicago Press.
- Alwin, Duane. 1998b. "The Political Impact of the Baby Boom: Are there Persistent Generational Differences in Political Beliefs and Behavior?" *Generations: Journal of the American Society on Aging* 22 (1): 46-54.
- Alwin, Duane. "Social Change in Beliefs about Sex Roles: Cohort Replacement Versus Intracohort Change." Institute for Social Research, University of Michigan.
- Alwin, Duane. 1995. "Taking Time Seriously: Studying Social Change, Social Structure, and Human Lives." In *Examining Lives in Context: Perspectives on the Ecology of Human Development*, edited by P. Moen, G. H. Elder and K. Lüscher, 211-262. Washington, DC: American Psychological Association.
- Alwin, Duane, Ronald Cohen, and Theodore Newcomb. 1991. *Political Attitudes Over the Life Span: The Bennington Women After Fifty Years*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Alwin, Duane and Jon Krosnick. 1991. "Aging, Cohorts, and the Stability of Sociopolitical Orientations Over the Life Span." *American Journal of Sociology* 97 (1): 169-195.
- Alwin, Duane and Ryan McCammon. 1999. "Aging Versus Cohort Interpretations of Intercohort Differences in GSS Vocabulary Scores." *American Sociological Review*: 272-286.
- Alwin, Duane and Ryan McCammon. 2001. "Aging, Cohorts, and Verbal Ability." *The Journals of Gerontology Series B: Psychological Sciences and Social Sciences* 56 (3): 151-161.

- Alwin, Duane and Ryan McCammon. 2003. "Generations, Cohorts, and Social Change." In *Handbook of the Life Course*, 23-49: Springer.
- Alwin, Duane, Ryan McCammon, and Laura Wray. 2000. "Selection Or Socialization? the Link between Occupational Position and Intellectual Functioning in Adulthood."
- Alwin, Duane and Jacqueline Scott. 1996. "Attitude Change: Its Measurement and Interpretation using Longitudinal Surveys." In *Understanding Change in Social Attitudes*, edited by B. Taylor and K. Thomson, 75-106. Dartmouth: Brookfield.
- Alwin, Duane, Jacqueline Scott, and Michael Braun. 1996. "Sex-Role Attitude Change in the United States: National Trends and Crossnational Comparisons."
- American Psychiatric Association. 2002. *Manual Diagnóstico Y Estadístico De Los Trastornos Mentales DSM-IV-TR*. Barcelona: Masson.
- American Psychological Association. 2007. *Task Force on the Sexualization of Girls*. Washington, DC: Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls.
- Andersen, Barbara and Jill Cyranowski. 1994. "Women's Sexual Self-Schema." *Journal of Personality and Social Psychology* 67 (6): 1079-1100. doi:10.1037/0022-3514.67.6.1079.
- Andersen, Barbara, Jill Cyranowski, and Derek Espindle. 1999. "Men's Sexual Self-Schema." *Journal of Personality and Social Psychology* 76 (4): 645-661. doi:10.1037/0022-3514.76.4.645.
- Anderson, Cameron and Jennifer Berdahl. 2002. "The Experience of Power: Examining the Effects of Power on Approach and Inhibition Tendencies." *Journal of Personality and Social Psychology* 83 (6): 1362-1377.
- Anderson, Cameron and Adam Galinsky. 2006. "Power, Optimism, and Risk-taking." *European Journal of Social Psychology* 36 (4): 511-536.
- Anderson, Cameron, Oliver John, and Dacher Keltner. 2012. "The Personal Sense of Power." *Journal of Personality* 80 (2): 313-344.
- Anderson, Cameron, Dacher Keltner, and Oliver John. 2003. "Emotional Convergence between People Over Time." *Journal of Personality and Social Psychology* 84 (5): 1054-1068.
- Araujo Gamarra, Yacqueline Rosmary. 2019. "Amistad Y Enamoramiento." .
- Arbuckle, Tannis, Dolores Gold, and David Andres. 1986. "Cognitive Functioning of Older People in Relation to Social and Personality Variables." *Psychology and Aging* 1 (1): 55-62.
- Arcia, Emily and Alice Johnson. 1998. "When Respect Means to Obey: Immigrant Mexican Mothers' Values for their Children." *Journal of Child and Family Studies* 7 (1): 79-95.
- Ardelt, Monika. 2000. "Still Stable After all these Years? Personality Stability Theory Revisited." *Social Psychology Quarterly*: 392-405.

- Arnett, Jeffrey Jensen. 2000. "Emerging Adulthood: A Theory of Development from the Late Teens through the Twenties." *American Psychologist* 55 (5): 469-480.
- Askanius, Tina and Tobias Linné. 2015. *Press Coverage of the Refugee and Migrant Crisis in the EU: A Content Analysis of Five European Countries* Cardiff School of Journalism, Media and Cultural Studies.
- Attwood, Feona. 2007. "Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency." *Journal of Gender Studies* 16 (3): 233-247.
- Baca Zinn, Maxine, ed. 2002. *Adaptation and Continuity in Mexican-Origin Families. Minority Families in the United States: A Multicultural Perspective.*, edited by Ronald L. Taylor. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Bachman, Jerald and Patrick O'Malley. 1977. "Self-Esteem in Young Men: A Longitudinal Analysis of the Impact of Educational and Occupational Attainment." *Journal of Personality and Social Psychology* 35 (6): 365-380.
- Bal, Meltem Demirgoz and Nejla Canbulat Sahiner. 2015. "Turkish Nursing Students' Attitudes and Beliefs regarding Sexual Health." *Sexuality and Disability* 33 (2): 223-231. doi:<https://doi.org/10.1007/s11199-011-9987-3>.
- Baltes, Paul and John Nesselrode. 1972. "Cultural Change and Adolescent Personality Development: An Application of Longitudinal Sequences." *Developmental Psychology* 7 (3): 244-256.
- Baltes, Paul and Ursula Staudinger. 2000. "Wisdom: A Metaheuristic (Pragmatic) to Orchestrate Mind and Virtue Toward Excellence." *American Psychologist* 55 (1): 122-136.
- Bandura, Albert. 1999. "Social Cognitive Theory of Personality." In *Handbook of Personality*. Vol. 2, 154-196. New York: Guilford Press.
- Barber, Brian. 2002a. *Intrusive Parenting: How Psychological Control Affects Children and Adolescents*. American Psychological Association.
- Barber, Brian. 2002b. *Intrusive Parenting: How Psychological Control Affects Children and Adolescents*. American Psychological Association.
- Barber, Brian. 1996. "Parental Psychological Control: Revisiting a Neglected Construct." *Child Development* 67 (6): 3296-3319.
- Barber, Brian, Joseph Olsen, and Shobha Shagle. 1994. "Associations between Parental Psychological and Behavioral Control and Youth Internalized and Externalized Behaviors." *Child Development* 65 (4): 1120-1136.
- Barber, Brian, Heidi Stolz, Joseph Olsen, Andrew Collins, and Margaret Burchinal. 2005. "Parental Support, Psychological Control, and Behavioral Control: Assessing Relevance Across Time, Culture, and Method." *Monographs of the Society for Research in Child Development*: i-147.
- Bargh, John, Paula Raymond, John Pryor, and Fritz Strack. 1995. "Attractiveness of the Underling: An Automatic Power→ Sex Association and its Consequences for Sexual Harassment and Aggression." *Journal of Personality and Social Psychology* 68 (5): 768-781.

- Baron, Reuben and David Kenny. 1986. "The Moderator–mediator Variable Distinction in Social Psychological Research: Conceptual, Strategic, and Statistical Considerations." *Journal of Personality and Social Psychology* 51 (6): 1173-1182.
- Barreto, Manuela and Naomi Ellemers. 2005. "The Burden of Benevolent Sexism: How it Contributes to the Maintenance of Gender Inequalities." *European Journal of Social Psychology* 35 (5): 633-642.
- Barthes, Roland. 1987. *El Susurro Del Lenguaje*.
- Bartky, Sandra. 1990. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression* Routledge.
- Bass, Bernard. 1997. "Does the Transactional–transformational Leadership Paradigm Transcend Organizational and National Boundaries?" *American Psychologist* 52 (2): 130-139.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Amor Líquido: Acerca De La Fragilidad De Los Vínculos Humanos*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Baumgardner, Jennifer and Amy Richards. 2004. "Feminism and Femininity: Or how we Learned to Stop Worrying." In *All about the Girl: Culture, Power, and Identity*, edited by A. Harris, 59-67. New York, NY: Psychology Press.
- Becker, Henk. 1992. *Dynamics of Cohort and Generations Research: Proceedings of a Symposium Held... 1991 at the University of Utrecht, the Netherlands* Thesis Pub.
- Becker, Julia and Janet Swim. 2011. "Seeing the Unseen: Attention to Daily Encounters with Sexism as Way to Reduce Sexist Beliefs." *Psychology of Women Quarterly* 35 (2): 227-242.
- Becker, Julia and Stephen Wright. 2011. "Yet another Dark Side of Chivalry: Benevolent Sexism Undermines and Hostile Sexism Motivates Collective Action for Social Change." *Journal of Personality and Social Psychology* 101 (1): 62-77.
- Bengtson, Vern. 1975. "Generation and Family Effects in Value Socialization." *American Sociological Review*: 358-371.
- Bengtson, Vern and Kaith Culter. 1976. "Generations and Intergenerational Relations: Perspectives on Age Groups and Social Change." In *Handbook on Aging and the Social Sciences*, edited by R. H. Binstock and E. Shanas, 130-155. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Bengtson, Vern and Robert Roberts. 1991. "Intergenerational Solidarity in Aging Families: An Example of Formal Theory Construction." *Journal of Marriage and the Family*: 856-870.
- Benhabib, Seyla, Drucilla Cornell, and i Investigació, Institució Valenciana d'Estudis. 1990. *Teoría Feminista Y Teoría Crítica: Ensayo Sobre La Política De Género En Las Sociedades De Capitalismo Tardío* Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- Bennett, Joel. 1988. "Power and Influence as Distinct Personality Traits: Development and Validation of a Psychometric Measure." *Journal of Research in Personality* 22 (3): 361-394.

- Benton, Marc and Jean Frazier. 1976. "The Agenda Setting Function of the Mass Media at Three Levels of" Information Holding"." *Communication Research* 3 (3): 261-274.
- Berry, Mike, Inaki Garcia-Blanco, and Kerry Moore. 2016. *Press Coverage of the Refugee and Migrant Crisis in the EU: A Content Analysis of Five European Countries* United Nations High Commissioner for Refugees.
- Biblarz, Timothy, Vern Bengtson, and Alexander Bucur. 1996. "Social Mobility Across Three Generations." *Journal of Marriage and the Family*: 188-200.
- Blau, Peter M. and Otis Dudley Duncan. 1967. *The American Occupational Structure*. ERIC.
- Block, Jack. 1968. "Some Reasons for the Apparent Inconsistency of Personality." : 210-212.
- Blood, Anne and Robert Zatorre. 2001. "Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 98 (20): 11818-11823.
- Blood, Anne, Robert Zatorre, Patrick Bermudez, and Alan Evans. 1999. "Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions." *Nature Neuroscience* 2 (4): 382-387.
- Bonavitta, Paola. 2015. "El Amor En Los Tiempos De Tinder." *Cultura Y Representaciones Sociales* 10 (19): 197-210.
- Branscombe, Nyla and Daniel Wann. 1994. "Collective Self-esteem Consequences of Outgroup Derogation when a Valued Social Identity is on Trial." *European Journal of Social Psychology* 24 (6): 641-657.
- Brewer, Marilyn. 1982. "Further Beyond Nine to Five: An Integration and Future Directions." *Journal of Social Issues* 38 (4): 149-158.
- Brewster, Karin and Irene Padavic. 2000. "Change in Gender-ideology, 1977–1996: The Contributions of Intracohort Change and Population Turnover." *Journal of Marriage and Family* 62 (2): 477-487.
- Bronfenbrenner, Urie. 1979. *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design* Harvard university press.
- Brosius, Hans-Bernd and Hans Mathias Kepplinger. 1990. "The Agenda-Setting Function of Television News: Static and Dynamic Views." *Communication Research* 17 (2): 183-211.
- Brown, Steven, Michael Martinez, Donald Hodges, Peter Fox, and Lawrence Parsons. 2004. "The Song System of the Human Brain." *Cognitive Brain Research* 20 (3): 363-375.
- Bugental, Daphne Blunt and Jeffrey Clayton Lewis. 1999. "The Paradoxical Misuse of Power by those Who See Themselves as Powerless: How does it Happen?" *Journal of Social Issues* 55 (1): 51-64.
- Burd, Gene. 1991. "A Critique of Two Decades of Agenda-Setting Research." *Agenda Setting. Readings on Media, Public Opinion, and Policymaking*: 291-295.

- Caldas-Coulthard, Carmen Rosa and Malcolm Coulthard. 1996. *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis* Taylor & Francis.
- Carmichael, Crista and Matt McGue. 1994. "A Longitudinal Family Study of Personality Change and Stability." *Journal of Personality* 62 (1): 1-20.
- Carragee, Kevin, Mark Rosenblatt, and Gene Michaud. 1987. "Agenda-Setting Research: A Critique and Theoretical Alternative." *Studies in Communication* 3: 35-49.
- Carstensen, Laura, Monisha Pasupathi, Ulrich Mayr, and John Nesselrode. 2000. "Emotional Experience in Everyday Life Across the Adult Life Span." *Journal of Personality and Social Psychology* 79 (4): 644-655.
- Cartwright, Lillian Kaufman and Paul Wink. 1994. "Personality Change in Women Physicians from Medical Student Years to Mid-40s." *Psychology of Women Quarterly* 18 (2): 291-308.
- Cash, Thomas. 1986. "The Great American Shape-Up: Body-Image Survey Report." *Psychol Today* 20: 30-37.
- Caspi, Avshalom. 2000. "The Child is Father of the Man: Personality Continuities from Childhood to Adulthood." *Journal of Personality and Social Psychology* 78 (1): 158-172.
- Caspi, Avshalom, Dot Begg, Nigel Dickson, HonaLee Harrington, John Langley, Terrie Moffitt, and Phil Silva. 1997. "Personality Differences Predict Health-Risk Behaviors in Young Adulthood: Evidence from a Longitudinal Study." *Journal of Personality and Social Psychology* 73 (5): 1052-1063.
- Caspi, Avshalom, Glen Elder, and Daryl Bem. 1987. "Moving Against the World: Life-Course Patterns of Explosive Children." *Developmental Psychology* 23 (2): 308-313.
- Caspi, Avshalom, Glen Elder, and Daryl Bem. 1988. "Moving Away from the World: Life-Course Patterns of Shy Children." *Developmental Psychology* 24 (6): 824-831.
- Caspi, Avshalom and Brent Roberts. 1999. "Personality Continuity and Change Across the Life Course." In , 300-326. New York, NY, US: Guilford Press.
- Caspi, Avshalom and Phil Silva. 1995. "Temperamental Qualities at Age Three Predict Personality Traits in Young Adulthood: Longitudinal Evidence from a Birth Cohort." *Child Development* 66 (2): 486-498.
doi:10.2307/1131592. <http://www.jstor.org/stable/1131592>.
- Chambers, Robert. 1979. "Rural Refugees in Africa: What the Eye does Not See." *Disasters* 3 (4): 318-392.
- Charles, Susan Turk, Chandra Reynolds, and Margaret Gatz. 2001. "Age-Related Differences and Change in Positive and Negative Affect Over 23 Years." *Journal of Personality and Social Psychology* 80 (1): 136-151.
- Chaves, Mark. 1989. "Secularization and Religious Revival: Evidence from US Church Attendance Rates, 1972-1986." *Journal for the Scientific Study of Religion*: 464-477.

- Cherlin, Andrew. 1992. *Marriage, Divorce, Remarriage* Harvard University Press.
- Chouliaraki, Lilie. 2017. "Symbolic Bordering: The Self-Representation of Migrants and Refugees in Digital News." *Popular Communication* 15 (2): 78-94.
- Chouliaraki, Lilie and Myria Georgiou. 2017. "Hospitality: The Communicative Architecture of Humanitarian Securitization at Europe's Borders." *Journal of Communication* 67 (2): 159-180.
- Clausen, John. 1986. *The Life Course: A Sociological Perspective* Prentice Hall.
- Clausen, John and Martin Gilens. 1990. "Personality and Labor Force Participation Across the Life Course: A Longitudinal Study of Women's Careers." Springer, .
- Cobb, Roger and Charles Elder. 1983. "Participation in American Democracy: The Dynamics of Agenda-Building." .
- Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and Popular Music Studies." *Popular Music* 12 (2): 123-138.
- Conley, James. 1984. "The Hierarchy of Consistency: A Review and Model of Longitudinal Findings on Adult Individual Differences in Intelligence, Personality and Self-Opinion." *Personality and Individual Differences* 5 (1): 11-25.
- Converse, Philip. 1976. "The Dynamics of Party Support: Cohort-Analyzing Party Identification ." .
- Costa, Paul, Jeffrey Herbst, Robert McCrae, and Ilene Siegler. 2000. "Personality at Midlife: Stability, Intrinsic Maturation, and Response to Life Events." *Assessment* 7 (4): 365-378.
- Costa, Paul and Robert McCrae. 1986. "Cross-Sectional Studies of Personality in a National Sample: I. Development and Validation of Survey Measures." *Psychology and Aging* 1 (2): 140.
- Costa, Paul and Robert McCrae. 1988. "Personality in Adulthood: A Six-Year Longitudinal Study of Self-Reports and Spouse Ratings on the NEO Personality Inventory." *Journal of Personality and Social Psychology* 54 (5): 853.
- Costa, Paul and Robert McCrae, eds. 1994. *Set Like Plaster? Evidence for the Stability of Adult Personality*. Can Personality Change?, edited by T. F. Heatherton and J. L. Weinberger. Washington, DC: American Psychological Association.
- Costa, Paul and Robert McCrae, eds. 1980. *Still Stable After all these Years: Personality as a Key to some Issues in Adulthood and Old Age*, edited by P. B. Baltes and Jr O. G. Brim. Vol. 3. New York: Academic Press.
- Costa, Paul, Robert McCrae, and David Arenberg. 1980. "Enduring Dispositions in Adult Males." *Journal of Personality and Social Psychology* 38 (5): 793-800.
- Costa, Paul, Robert McCrae, and David Arenberg, eds. 1983. *Recent Longitudinal Research on Personality and Aging*. Longitudinal Studies of Adult Psychological Development, edited by Klaus Warner Schaie. New York: Guilford press.
- Cottle, Simon. 2000. *Ethnic Minorities & the Media: Changing Cultural Boundaries* McGraw-Hill Education (UK).

- Cramer, Duncan. 1993. "Personality and Marital Dissolution." *Personality and Individual Differences* 14 (4): 605-607.
- Crocker, Jennifer, Riia Luhtanen, Lynne Cooper, and Alexandra Bouvrette. 2003. "Contingencies of Self-Worth in College Students: Theory and Measurement." *Journal of Personality and Social Psychology* 85 (5): 894-908.
- Crocker, Jennifer and Connie Wolfe. 2001. "Contingencies of Self-Worth." *Psychological Review* 108 (3): 593-623.
- Crook, Mason. 1943. "A Retest with the Thurstone Personality Schedule After Six and One-Half Years." *The Journal of General Psychology* 28 (1): 111-120.
- Crozier, Ray. 1997. "Music and Social Influence." In , 67-83. New York, NY, US: Oxford University Press.
- Davis, James. 1992. "Changeable Weather in a Cooling Climate Atop the Liberal Plateau: Conversion and Replacement in Forty-Two General Social Survey Items, 1972–1989." *Public Opinion Quarterly* 56 (3): 261-306.
- Davis, James. 1975. "Communism, Conformity, Cohorts, and Categories: American Tolerance in 1954 and 1972-73." *American Journal of Sociology* 81 (3): 491-513.
- Davis, James, ed. 1996. *Patterns of Attitude Change in the USA: 1972–1994*, edited by B. Taylor and K. Thomson. Brookfield: Aldershot.
- Davis, Simon. 1990. "Men as Success Objects and Women as Sex Objects: A Study of Personal Advertisements." *Sex Roles* 23 (1-2): 43-50.
- Demirtaş, Andaç and Ali Dönmez. 2006. "Jealousy in Close Relationships: Personal, Relational, and Situational Variables." *Turkish Journal of Psychiatry* 17 (3): 181-191.
- DeNora, Tia. 1986. "How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for" Work"." *Sociological Theory* 4 (1): 84-94.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Vol. 665 Cambridge University Press Cambridge.
- Deshpande, Hrishikesh, Rohit Singh, and Unjung Nam. 2001. "Classification of Music Signals in the Visual Domain." Citeseer, Limerick, Ireland.
- Díaz, Carmen. 1999. "Dialéctica De La Cosificación En TW Adorno." *Endoxa* 1 (11): 253-269.
- Dion, Kenneth, Karen Dion, and J. Patrick Keelan. 1990. "Appearance Anxiety as a Dimension of Social-Evaluative Anxiety: Exploring the Ugly Duckling Syndrome." *Contemporary Social Psychology*: 220-224.
- Donhauser, Peter, Andreas Rösch, and Oliver Schultheiss. 2015. "The Implicit Need for Power Predicts Recognition Speed for Dynamic Changes in Facial Expressions of Emotion." *Motivation and Emotion* 39 (5): 714-721.
- Dudek, Stephanie and Wallace Hall. 1991. "Personality Consistency: Eminent Architects 25 Years Later." *Creativity Research Journal* 4 (3): 213-231.

- Duncan, Greg and Graham Kalton. 1987. "Issues of Design and Analysis of Surveys Across Time." *International Statistical Review/Revue Internationale De Statistique*: 97-117.
- Duncan, Otis, ed. 1966. *Methodological Issues in the Analysis of Social Mobility*. Social Structure and Mobility in Economic Development, edited by N. J. Smelser and M. Lipset. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Duncan, Otis, ed. 1968. *Social Stratification and Mobility: Problems in the Measurement of Trend*. Indicators of Social Change: Concepts and Measurements, edited by E. B. Sheldon and W. E. Moore. New York: Russell Sage Foundation.
- Easterlin, Richard. 1987. *Birth and Fortune: The Impact of Numbers on Personal Welfare* University of Chicago Press.
- Eaton Jr, Howard. 1989. "Agenda-Setting with Bi-Weekly Data on Content of Three National Media." *Journalism Quarterly* 66 (4): 942-959.
- Elder Jr, Glen. 1974. *Children of the Great Depression*. Chicago: Univ Chicago Press.
- Elder Jr, Glen, ed. 1979. *Historical Change in Life Patterns and Personality*, edited by P. B. Baltes and Jr O. G. Brim. Vol. 2. New York: Academic Press.
- Elder Jr, Glen, Glen Elder, John Modell, and Ross Parke. 1993. *Children in Time and Place: Developmental and Historical Insights* Cambridge University Press.
- Elder Jr, Glen, Glen Elder, John Modell, and Ross Parke. 1994. *Children in Time and Place: Developmental and Historical Insights* Cambridge University Press.
- Elder, Glen. 1969. "Occupational Mobility, Life Patterns, and Personality." *Journal of Health and Social Behavior* 10 (4): 308-323.
doi:10.2307/2948438. <http://www.jstor.org/stable/2948438>.
- Elder, Glen, Avshalom Caspi Jr, and Linda Burton, eds. 1988. *Adolescent Transitions in Developmental Perspective: Sociological and Historical Insights*. Minnesota Symposium on Child Psychology, edited by M. Gunnar. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Entman, Robert. 1993. "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm." *Journal of Communication* 43 (4): 51-58.
- Erbring, Lutz, Edie Goldenberg, and Arthur Miller. 1980. "Front-Page News and Real-World Cues: A New Look at Agenda-Setting by the Media." *American Journal of Political Science*: 16-49.
- Erchull, Mindy and Miriam Liss. 2013. "Exploring the Concept of Perceived Female Sexual Empowerment: Development and Validation of the Sex is Power Scale." *Gender Issues* 30 (1): 39-53. doi:10.1007/s12147-013-9114-6. <https://doi.org/10.1007/s12147-013-9114-6>.
- Erchull, Mindy and Miriam Liss. 2014. "The Object of One's Desire: How Perceived Sexual Empowerment through Objectification is Related to Sexual Outcomes." *Sexuality & Culture* 18 (4): 773-788. doi:10.1007/s12119-013-9216-z. <https://doi.org/10.1007/s12119-013-9216-z>.
- Erikson, Erik. 1988. "Youth: Fidelity and Diversity." *Daedalus*: 1-24.

- Escobar, Arturo. 1991. "Anthropology and the Development Encounter: The Making and Marketing of Development Anthropology." *American Ethnologist* 18 (4): 658-682.
- Esses, Victoria, Geoffrey Haddock, and Mark Zanna. 1993. "Values, Stereotypes, and Emotions as Determinants of Intergroup Attitudes." In *Affect, Cognition and Stereotyping*, 137-166: Elsevier.
- Esses, Victoria, Lynne Jackson, and Tamara Armstrong. 1998. "Intergroup Competition and Attitudes Toward Immigrants and Immigration: An Instrumental Model of Group Conflict." *Journal of Social Issues* 54 (4): 699-724.
- Expósito, Francisca, Carmen Herrera, Miguel Moya, and Peter Glick. 2010. "Don'T Rock the Boat: Women's Benevolent Sexism Predicts Fears of Marital Violence." *Psychology of Women Quarterly* 34 (1): 36-42.
- Expósito, Francisca, Miguel Moya, and Peter Glick. 1998. "Sexismo Ambivalente: Medición Y Correlatos." *Revista De Psicología Social* 13 (2): 159-169.
- Fairclough, Norman. 2003. "El Análisis Crítico Del Discurso Como Método Para La Investigación En Ciencias ." In *Métodos De Análisis Crítico Del Discurso*, edited by R. Wodak and M. Meyer, 179-203. Barcelona: Gedisa.
- Fairclough, Norman. 2013. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. New York: Routledge.
- Fairclough, Norman. 1992a. *Critical Language Awareness*. London: Routledge.
- Fairclough, Norman. 1992b. *Discourse and Social Change*. Vol. 10 Polity press Cambridge.
- Fairclough, Norman and Ruth Wodak. 1997. "Critical Discourse Analysis." In *Discourse as Social Interaction. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, edited by Teun Adrianus Van Dijk. Vol. 2, 258-284: Sage.
- Fairclough, Norman and Ruth Wodak. 2009. "El " Proceso De Bolonia" Y La Economía Basada En El Conocimiento. Un Enfoque De Analisis Critico Del Discurso." In *Discurso Y Educación: Herramientas Para El Análisis Crítico*, edited by M. Pini: UNSAM Edita.
- Featherman, David, Robert Hauser, and Robert Mason Hauser. 1978. *Opportunity and Change: Studies in Population*. New York: Academic Press.
- Ferguson, James. 1994. *The Anti-Politics Machine: 'Development', Depoliticization and Bureaucratic Power in Lesotho*. 27th ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferjani, Riadh. 2007. "Les Télévisions Arabophones En France: Une Transnationalité Postcoloniale." *Médias, Migrations Et Cultures Transnationales*: 103-120.
- Fernández, Óscar Antonio Santacreu and Óscar Antonio. 2004. *La Música En La Publicidad* Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Fernández-Abascal, Enrique García, Beatriz García Rodríguez, María Pilar Jiménez Sánchez, María Dolores Martín Díaz, and Francisco Javier Domínguez Sánchez. 2010. *Psicología De La Emoción* Editorial Universitaria Ramón Areces.

- Field, Dorothy and Roger Millsap. 1991. "Personality in Advanced Old Age: Continuity Or Change?" *Journal of Gerontology* 46 (6): 299-308.
- Firebaugh, Glenn. 1989. "Methods for Estimating Cohort Replacement Effects." In *Sociological Methodology*, edited by C. C. Clogg, 243-262. Oxford: Basil Blackwell.
- Firebaugh, Glenn. 1992. "Where does Social Change Come from?" *Population Research and Policy Review* 11 (1): 1-20.
- Firebaugh, Glenn and Kevin Chen. 1995. "Vote Turnout of Nineteenth Amendment Women: The Enduring Effect of Disenfranchisement." *American Journal of Sociology* 100 (4): 972-996.
- Firebaugh, Glenn and Kenneth Davis. 1988. "Trends in Antiblack Prejudice, 1972-1984: Region and Cohort Effects." *American Journal of Sociology* 94 (2): 251-272.
- Firebaugh, Glenn and Brian Harley. 1995. "Trends in Job Satisfaction in the United States by Race, Gender, and Type of Occupation." *Research in the Sociology of Work* 5 (87): 87-104.
- Firebaugh, Glenn and Brian Harley. 1991. "Trends in US Church Attendance: Secularization and Revival, Or Merely Lifecycle Effects?" *Journal for the Scientific Study of Religion*: 487-500.
- Fiske, Susan. 1993a. "Controlling Other People: The Impact of Power on Stereotyping." *American Psychologist* 48 (6): 621-628.
- Fiske, Susan. 1993b. "Controlling Other People: The Impact of Power on Stereotyping." *American Psychologist* 48 (6): 621-628.
- Fiske, Susan. 2010. "Interpersonal Stratification: Status, Power, and Subordination." In *Handbook of Social Psychology*, edited by S. T. Fiske, D. T. Gilbert and G. Lindzey. 5th ed., 941-982. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Fiske, Susan, Donald Bersoff, Eugene Borgida, Kay Deaux, and Madeline Heilman. 1991. "Social Science Research on Trial: Use of Sex Stereotyping Research in Price Waterhouse V. Hopkins.." *American Psychologist* 46 (10): 1049-1060.
- Forbes, Gordon, Linda Collinsworth, Rebecca Jobe, Kristen Braun, and Leslie Wise. 2007. "Sexism, Hostility Toward Women, and Endorsement of Beauty Ideals and Practices: Are Beauty Ideals Associated with Oppressive Beliefs?" *Sex Roles* 56 (5-6): 265-273.
- Fowler, Roger, Bob Hodge, Gunther Kress, and Tony Trew. 1979. *Language and Control* Routledge.
- Franzoi, Stephen. 2001. "Is Female Body Esteem Shaped by Benevolent Sexism?" *Sex Roles* 44 (3): 177-188.
- Fredrickson, Barbara and Tomi-Ann Roberts. 1997a. "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks." *Psychology of Women Quarterly* 21 (2): 173-206.

- Fredrickson, Barbara and Tomi-Ann Roberts. 1997b. "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks." *Psychology of Women Quarterly* 21 (2): 173-206.
- Fredrickson, Barbara, Tomi-Ann Roberts, Stephanie Noll, Diane Quinn, and Jean Twenge. 1998. "That Swimsuit Becomes You: Sex Differences in Self-Objectification, Restrained Eating, and Math Performance." *Journal of Personality and Social Psychology* 75 (1): 269-284.
- French, John R., Bertram Raven, and Dorwin Cartwright. 1959. "The Bases of Social Power." In *Studies in Social Power*, edited by D. Cartwright. Vol. 7, 311-320. Ann Arbor: University of Michigan.
- Friedman, Howard. 2000. "Long-term Relations of Personality and Health: Dynamisms, Mechanisms, Tropisms." *Journal of Personality* 68 (6): 1089-1107.
- Friedman, Howard, Joan Tucker, Carol Tomlinson-Keasey, Joseph Schwartz, Deborah Wingard, and Michael Criqui. 1993. "Does Childhood Personality Predict Longevity?" *Journal of Personality and Social Psychology* 65 (1): 176-185.
- Friedman, Isaac. 2000. "Burnout in Teachers: Shattered Dreams of Impeccable Professional Performance." *Journal of Clinical Psychology* 56 (5): 595-606.
- Frith, Hannah and Kate Gleeson. 2004. "Clothing and Embodiment: Men Managing Body Image and Appearance." *Psychology of Men & Masculinity* 5 (1): 40-48.
- Fromm, Erich. 1957. *El Arte De Amar*. . México.: Editorial: Ediciones Paidós Ibérica.
- Gadamer, Hans Georg. 2002. *Verdad Y Método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. 1977. *Verdad Y Método I*. Trad. Ana Agud Aparicio Y Rafael De Agapito Salamanca, España: Ed. Sígueme.
- Galimberti, Umberto. 2002. *Dizionario Di Psicologia* Siglo xxi.
- Galinsky, Adam, Deborah Gruenfeld, and Joe Magee. 2003a. "From Power to Action." *Journal of Personality and Social Psychology* 85 (3): 453-466. doi:10.1037/0022-3514.85.3.453. <http://psycnet.apa.org/journals/psp/85/3/453>.
- Galinsky, Adam, Deborah Gruenfeld, and Joe Magee. 2003b. "From Power to Action." *Journal of Personality and Social Psychology* 85 (3): 453.
- Galinsky, Adam, Joe Magee, Deborah Gruenfeld, Jennifer Whitson, and Katie Liljenquist. 2008. "Power Reduces the Press of the Situation." *Journal of Personality and Social Psychology* 95 (6): 1450-1466. doi:10.1037/a0012633. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19025295>.
- Galinsky, Adam, Joe Magee, Ena Inesi, and Deborah Gruenfeld. 2006. "Power and Perspectives Not Taken." *Psychological Science* 17 (12): 1068-1074.
- García, Mabel. 2005. "Los Condicionamientos Contextuales Y La Variabilidad Cultural De Los Comportamientos Alimentarios." *Alimentación Y Cultura.Perspectivas Antropológicas*.Barcelona: Ariel Antropología 20 (2): 357-386.
- Garner, David. 1997. "The 1997 Body Image Survey Results." *Psychology Today*, 30.

- Georgiou, Myria and Rafal Zaborowski. 2017. *Media Coverage of the "refugee Crisis": A Cross-European Perspective* Council of Europe.
- Gergen, Kenneth. 1980. "Emerging Crisis in Life-Span Developmental Theory." In *Life-Span Development and Behavior*, edited by P. B. Balte and Jr O. G. Brim, 32-65. New York: Academic Press.
- Ghanem, Salma. 1997. "Filling in the Tapestry: The Second Level of Agenda Setting." *Communication and Democracy: Exploring the Intellectual Frontiers in Agenda-Setting Theory*: 3-14.
- Giannakopoulos, George and Dimitris Anagnostopoulos. 2016. "Child Health, the Refugees Crisis, and Economic Recession in Greece." *The Lancet* 387 (10025): 1271.
- Gilberg, Sheldon, Chaim Eyal, Maxwell McCombs, and David Nicholas. 1980. "The State of the Union Address and the Press Agenda." *Journalism Quarterly* 57 (4): 584-588.
- Gill, Rosalind. 2008. "Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising." *Feminism & Psychology* 18 (1): 35-60.
- Glass, Jennifer, Vern Bengtson, and Charlotte Chorn Dunham. 1986. "Attitude Similarity in Three-Generation Families: Socialization, Status Inheritance, Or Reciprocal Influence?" *American Sociological Review*: 685-698.
- Gleeson, Kate and Hannah Frith. 2004. "Pretty in Pink: Young Women Presenting Mature Sexual Identities." *All about the Girl: Culture, Power, and Identity*: 103-113.
- Glenn, Norval. 1980. "Values, Attitudes, and Beliefs." In *Constancy and Change in Human Development*, edited by Orville Gilbert Brim and Jerome Kagan, 596-640. Cambridge: Harvard University Press.
- Glenn, Norval. 1994. "Television Watching, Newspaper Reading, and Cohort Differences in Verbal Ability." *Sociology of Education*: 216-230.
- Glick, Peter and Susan Fiske. 1996. "The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism." *Journal of Personality and Social Psychology* 70 (3): 491-512.
- Glick, Peter, Sadie Larsen, Cathryn Johnson, and Heather Branstiter. 2005. "Evaluations of Sexy Women in Low-and High-Status Jobs." *Psychology of Women Quarterly* 29 (4): 389-395.
- Goldberg, Lewis. 1993. "The Structure of Phenotypic Personality Traits." *American Psychologist* 48 (1): 26-34.
- Goldberg, Lewis, Dennis Sweeney, Peter Merenda, and John Edward Hughes Jr. 1998. "Demographic Variables and Personality: The Effects of Gender, Age, Education, and Ethnic/Racial Status on Self-Descriptions of Personality Attributes." *Personality and Individual Differences* 24 (3): 393-403.
- Golder, Matt. 2003. "Explaining Variation in the Success of Extreme Right Parties in Western Europe." *Comparative Political Studies* 36 (4): 432-466.

- Gonzaga, Gian, Dacher Keltner, and Daniel Ward. 2008. "Power in Mixed-Sex Stranger Interactions." *Cognition and Emotion* 22 (8): 1555-1568.
- Greeley, Andrew. 1989. *Religious Change in America* Harvard University Press.
- Greeley, Andrew and Michael Hout. 1999. "Americans' Increasing Belief in Life After Death: Religious Competition and Acculturation." *American Sociological Review*: 813-835.
- Greer, Arlette and David Buss. 1994. "Tactics for Promoting Sexual Encounters." *The Journal of Sex Research* 31 (3): 185-201.
doi:10.1080/00224499409551752. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00224499409551752>.
- Grieve, Rick and Adrienne Helmick. 2008. "The Influence of Men's Self-Objectification on the Drive for Muscularity: Self-Esteem, Body Satisfaction and Muscle Dysmorphia." *International Journal of Men's Health* 7 (3): 288.
- Gropas, Ruby and Anna Triandafyllidou. 2013. *Emigrating in Times of Crisis : Highlights and New Data from an E-Survey on Highskilled Emigrants from Southern Europe and Ireland*.
- Guinote, Ana. 2007. "Power and Goal Pursuit." *Personality and Social Psychology Bulletin* 33 (8): 1076-1087.
- Haan, Norma, Roger Millsap, and Elizabeth Hartka. 1986. "As Time Goes by: Change and Stability in Personality Over Fifty Years." *Psychology and Aging* 1 (3): 220-232.
- Hagan, John. 2001. *Northern Passage: American Vietnam War Resisters in Canada* Harvard University Press.
- Haidt, Jonathan and Dacher Keltner. 2001. "Awe/Responsiveness to Beauty and Excellence." *The Values in Action (VIA) Classification of Strengths*. Cincinnati, OH: Values in Action Institute.
- Hall, Judith, Erik Coats, and Lavonia Smith LeBeau. 2005. "Nonverbal Behavior and the Vertical Dimension of Social Relations: A Meta-Analysis." *Psychological Bulletin* 131 (6): 898-924.
- Hamrell, Sven. 1967. "The Problem of African Refugees." *Refugee Problems in Africa*: 9-25.
- Maddox, George, Richard Campbell, and Jeffery Abolafia. 1985. "Life-Course Analysis in Social Gerontology: Using Replicated Social Surveys to Study Cohort Differences." In *Gender and the Life Course*, edited by A. S. Rossi, 301-318. New York: Aldine.
- Mercedes Alcañiz. (2003). Género, cambio social y desarrollo. *Asparkia : investigación feminista*, 14, 11-32. Retrieved from <https://doaj.org/article/edb1d41ae0294603b0dc7fc46d8dbd68>.
- United Nations Development Programme. "Communication for Development. Strengthening the Effectiveness of the United Nations."

Zinn, Maxine Baca, Barbara Wells, and Barbara Wells. 2000. "Diversity within Latino Families: New Lessons for Family Social Science." *Handbook of Family Diversity*: 252-273.