

TESIS DOCTORAL

SEXISMO Y RELACIONES DE
GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR
CONTEMPORÁNEA:
REGGAETÓN Y GRANDES ÉXITOS

PROGRAMA DE DOCTORADO DE CIENCIAS JURÍDICAS Y
SOCIALES. FACULTAD DE DERECHO. UNIVERSIDAD DE
MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Silvia Escobar Fuentes

Director y tutor

Fco. Manuel Montalbán Peregrín

Cuatrenio: 2017/2021



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Silvia Escobar Fuentes

 <https://orcid.org/0000-0002-3615-5480>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña SILVIA ESCOBAR FUENTES

Estudiante del programa de doctorado CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: SEXISMO Y RELACIONES DE GÉNERO EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA: REGGAETÓN Y GRANDES ÉXITOS.

Realizada bajo la tutorización de FCO. MANUEL MONTALBÁN PEREGRÍN y dirección de FCO. MANUEL MONTALBÁN PEREGRÍN (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 15 de 11 de 2021

Fdo.: SILVIA ESCOBAR FUENTES Doctorando/a	Fdo.: FCO. MANUEL MONTALBÁN PEREGRÍN Tutor/a
Fdo.: FCO. MANUEL MONTALBÁN PEREGRÍN	



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Escuela de Doctorado

Director/es de tesis

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento y afecto a todas las personas e instituciones que han estado implicadas y contribuido a la realización de esta tesis doctoral. Sin embargo, me gustaría destacar:

- Al Dr. Fco. Manuel Montalbán Peregrín, quien ha sido no solo un excelente maestro y tutor, sino también un gran amigo. El camino ha estado repleto de altibajos, pero con su apoyo incondicional he podido superar todas las adversidades y llegar siempre a buen puerto. Durante estos cuatro años ha sido una racha de aire fresco que me ha hecho seguir formándome profesionalmente y aprovecharme de él por su larga y amplia experiencia. Gracias por todo lo que sigues haciendo por mí y espero que esta etapa sea el comienzo, tanto de una bonita amistad como de una duradera relación laboral.
- A mi gran amor, Miguel. En este camino lo has sido todo para mí, mi máximo apoyo, mi pañuelo de lágrimas, mi felicidad y mi alegría. Siempre has sabido sacarme una sonrisa en los momentos difíciles y me has echado una mano siempre que has podido. Gracias por estar conmigo en la cotidianidad e impulsarme a comenzar todos mis proyectos. A toda mi familia y muy especialmente a mis padres quienes me han dado prácticamente todo para llegar a esta meta, han sabido mantenerme en el camino y han creído en mí cuando yo no era capaz. Gracias por todo lo que me habéis dado a lo largo de mi vida. Nunca estaré lo suficientemente agradecida. Os quiero mucho. Junto a ellos, mis hermanos, José Antonio y Verónica, que han contribuido, indispensablemente, a ser la persona que soy hoy y siempre han estado a mi lado para escucharme y ofrecerme su gran ayuda. En lo familiar, además, quisiera darles las gracias, también, a mis suegros, Miguel y Ligia, y todos mis cuñados, Victoria, Moisés, Pablo, Raúl y Ligia, por estar a mi lado y brindarme ayuda en todos los momentos. Además, no puedo olvidarme de mi estimada amiga de toda la vida Melanie quién siempre ha estado ahí para responder a mis llamadas de teléfono y sacarme de todos mis líos mentales. Eres una gran fuente de inspiración y distracción personal.
- A mis compañeros y compañeras del Departamento de Psicología Social, Trabajo Social, Antropología Social y Estudios de Asia Oriental y, en especial, a mis compañeros de área Kisko, Evelina y Luis, por mostrar siempre tanto interés en mis temas de estudio y darme consejos para que fueran lo más completos e

interesantes posibles. Desde aquí reitero mi agradecimiento también a las profesoras Laura Domínguez de la Rosa y a Carmen Romo Parra por contar siempre conmigo en sus proyectos, por el apoyo, los consejos y la serenidad que siempre me han ofrecido.

- A aquellos académicos que me recibieron en sus centros de investigación y a las instituciones por acogerme. Gracias por compartir tiempo y conocimientos conmigo. Además de prestarme nuevas oportunidades de investigación conjunta en un futuro.
- A la Universidad de Málaga por la concesión tanto de mi beca pre-doctoral, sin la que este trabajo no hubiera sido posible, como por las ayudas de movilidad, sin la cual no hubiera podido optar a la mención internacional, y de asistencia a congresos.

GRACIAS A TODOS Y TODAS POR ESTAR CONMIGO EN EL DÍA A DÍA.

Índice

Resumen/Summary.....	8
Capítulo 1. Cultura: conceptualización y diversidad.....	24
1.1. Introducción	24
1.2. Una aproximación al concepto de cultura.....	28
1.3. Calificando la cultura.....	39
1.3.1. Alta cultura vs Baja cultura.....	40
1.3.2. Cultura local, cultura nacional y cultura global	43
1.3.3. Cultura rural y cultura urbana	45
1.3.4. Culturas juveniles vs. cultura adulta	46
1.3.5. Subcultura, contracultura y cultura dominante	50
1.4. Cultura popular y cultura de masas.....	52
Capítulo 2. Música popular, concepción, estudio y desarrollo.....	62
2.1. Introducción: música y cultura.....	62
2.2. ¿Qué es la música popular?.....	65
2.3. Estudios sobre música popular.....	72
2.4. Música y tecnología	87
Capítulo 3. Música, juventud y (sub)culturas juveniles	96
3.1. Introducción	96
3.2. Funciones de la música en la población juvenil.....	100
3.3. Música popular como expresión de la juventud	104
3.3.1. Teddy Boys	108
3.3.2. Rock	109
3.3.3. Mods.....	110
3.3.4. Skin-Heads	111
3.3.5. Punkies	112
3.3.6. Heavies	113

3.3.7. Pop.....	114
3.3.8. Góticos	114
3.3.9. New Romantics	115
3.3.10. Raperos – B Boys.....	115
3.3.11. Rastafarians – Rude Boys	116
3.3.12. Hippies	117
3.3.13. Grunge	118
3.3.14. Techno.....	118
3.3.15. Reggaetón.....	119
3.3.16. Trap	120
3.4. Similitudes en las subculturas juveniles	120
3.5. Mujeres y subcultura.....	123
3.6. Culturas juveniles en España	130
Capítulo 4. Géneros musicales emergentes en español en el siglo XXI: reggaetón y trap	137
4.1. Introducción	137
4.2. Reggaetón	141
4.2.1. El reggaetón en España	152
4.3. Trap.....	154
4.3.1 El trap en España.....	163
4.4. Discursos dilemas de género en torno al trap y el reggaetón.....	167
4.5. ¿Trap y reggaetón feminista?.....	172
Capítulo 5. Dos estudios sobre sexismo y relaciones de género en la música popular contemporánea.....	180
5.1. Introducción	180
5.2. Marco metodológico	182
5.3. Contextos de los estudios e implicación metodológica	188

5.4. Estudio 1: Música popular y relaciones afectivas: el ejemplo de una radiofórmula	
Top 40	195
Contextualización.....	195
Metodología	197
Resultados	199
Conclusiones	211
5.5. Estudio 2: Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes	
.....	214
Contextualización.....	214
Metodología	218
Resultados	219
Conclusiones	229
Conclusiones finales/Final conclusions.....	232
Bibliografía.....	252
Bibliografía canciones	295

Resumen/Summary

This thesis is based on an approach to the phenomenon of popular music from a socio-anthropological and discursive approach (Haidar, 2000; Olmos-Alcaraz, 2015; Sayago, 2014). And, for its contextualization, we have made use of anthropology's view of culture. Along these lines, social and cultural anthropology rather investigates aspects related to social institutions, customs, interactions between people, values, social practices, etc. This subdiscipline of anthropology, emerging in the 19th century, began its scientific trajectory by studying the *other*, that is, exotic and primitive societies far, so to speak, from modernity that have rigid and stable socio-structural relations. Focusing on these microsystems meant that the global point of view and the broader interrelationships with other populations were lost. It was not until the late 19th and early 20th centuries that social and cultural anthropology expanded its field of study to advanced societies (Díaz-Polanco, 1999; Wolf, 1964). Faced with this change, the discipline has had to transform itself as new urban scenarios have emerged, focusing its interests on the cultural effects of globalization and hyper-developed societies. However, the first research carried out in large cities was dedicated to making comparisons between primitive and civilized peoples in order to describe and exalt cultural differences. Nowadays, social anthropology is sufficiently installed in the study of contemporary problems, turning them, so to speak, into a new exoticism. In other words, the other, the exotic has become that of our society that is different from the hegemonic and, consequently, it gains interest as an object of research (Gasca-Moreno y García-Gómez, 2019). In this sense, social and cultural anthropology is interested in cultural diversity and, above all, in the alternative culture instead of in the official one.

After these brief arguments, we can affirm that the anthropology-culture connection is very notorious, since social and cultural anthropology studies societies, which are impregnated by a specific culture. This link is so strong because culture is one of the main, most differentiating characteristics between human beings and the rest of living beings on the planet. It could be stated that social anthropologists have pursued analyzing culture, describing and delving into the different elements of the life of human beings, as well as elaborating theories that explain and give meaning to this concept (Montes del Castillo, Pulito-Moyano y García-Castaño, 1993). Likewise, their unique ethnographic method facilitates immediate and close contact with the population, as well

as be present both in social interactions and in their various manifestations (rites, customs, actions, etc.).

At this point, we could ask ourselves what culture is. The term “culture” is very diverse and its meaning is quite varied, so it is complex to explore all its aspects. For this reason, we have turned to Alfred Kroeber and Clyde Kluckhohn's classification (1952) to provide some conceptual organization to the notion. In their book *Culture: a critical review of concepts and definitions*, these authors collected 164 different definitions of culture which they divided into 7 groups: descriptive, historical, normative, psychological, structural, genetic, and incomplete definitions. Although, in addition to the categorization offered by these two researchers, we have also highlighted definitions of culture offered by great scholars such as Edward Tylor, Bronislaw Malinowski, Alfred Racliffe-Brown, Franz Boas, Ward Goodenough, Claude Lévi-Strauss, and, finally, Clifford Geertz.

In order to address culture more concretely, many researchers have used specific labels such as local culture, global culture, mass culture, high culture, low culture, or popular culture. These are only some of the countless possible labels. Thus, culture is broken down in order to delve into more specific areas. Now we will briefly develop the two qualifiers that have a more direct relationship with this academic work, i.e., popular culture and mass culture.

Many times, popular culture has been synonymous with traditional culture, especially because of the link to the people and, therefore, to the traditions among them (Tamayo-Ángeles, 1997). Since they are productions created, in most cases, by ordinary people, it has been linked, almost exclusively, with everyday expressions and popular wisdom, which has distanced, if possible, these productions from formal art and modernity. This has been so because folkloric studies, sometimes misnamed studies on popular culture, have focused, almost exclusively, on collecting and "saving" a set of traditions and knowledge, different from the formal and hegemonic productions of all peoples (Martí, 1999). Meanwhile, mass culture would refer to those standardized and commercialized cultural products on a large scale that depend, in a certain way, on the dominant culture. In words of Fiske (1982), mass culture would be the repertoire or set of standardized, popular, elite, etc., elements within a market, and popular culture itself is what people actively do with these goods (practices, consumption, appropriations, reinventions, among others).

In this piece of work, we start from the premise that popular culture is in continuous interrelation with mass culture, insisting that it is nonsense to separate these cultural expressions as completely isolated facts. After all, they are two elements that are in continuous interrelation for numerous reasons. In my view, two are the most remarkable: (1) many cultural artifacts that become part of mass culture have a popular origin, even initially marginal and difficult to assimilate by the hegemonic culture, such as jazz, rock, reggaeton, or trap; and, (2) the popular and the mediatic are going to be very bound to specific time frames, that is, an old song which has been considered popular, today may be reigning. In other words, it was a popular element that was outside that mass flow and now, at a certain moment, it is within the market, that is to say, the instantaneous reproduction.

If we go back to the term “culture”, it is formed by a broad set of elements in continuous interconnection that goes from customs, rites, celebrations, artifacts to ways and habits of life. At this point, I would like to emphasize the importance of music within culture. Music has been and is the most vivid and relevant expression of culture throughout history. It is one of the first elements linked to the everyday life of human beings since the dawn of civilization and, therefore, it is one of the oldest, most significant and outstanding aspects of community life. This allows, in turn, to inquire into the institutional structures and social relations of a particular time or people (Alaminos-Fernández, 2016). Moreover, it is a characteristic expressive component of all populations, since there is no inhabited place in the world without musical manifestation. Likewise, it is one of the best cultural indicators because it gathers traditions, novelties, etc., and tells the stories of the past, exposes the present reality, and glimpses the experiences of the future.

In the same way, music establishes a reciprocal relationship with the society and the context where it is born, developed, or simply listened to. For this reason, it cannot have a closed universal meaning because each environment will provide nuances and options for fusion and reinterpretation. This conceptual trio, music, culture and context are the vertices of a triangle that are in continuous interconnection—it is enough that only one of them varies to have some repercussion in the rest. Therefore, musical expressions are closely linked and connected to the socio-cultural values of a given environment at a given time, becoming a primordial axis for collective memory and for the transmission

of values from one generation to the next, as well as being a key aspect for getting to know them (Nettl, 1978).

Next, we will explain the expression “popular music”, which shares the same complexities as “popular culture”. On the one hand, the confusion between popular and traditional and, on the other hand, the diversity of definitions around. When we talk about popular music, one may wonder whether it is the music of the people, whether it is synonymous with folk music, or whether it is related to mass culture, etc. As we can see, these same questions were present when defining culture, and we concluded that adding the qualifier popular was synonymous with cultural hybridization and approximation of the everyday culture that surrounds people. Along these same lines, popular music will share similar attributions or equivalent conceptualizations, understanding it, mainly, as music close to people's daily life. Although if we try to find a meaning for it, we could say that the only unanimous agreement, at present, is that it is music excluded from the cultured and the traditional. Then, when we think of "popular music" we directly contemplate genres, styles or songbooks that do not fit into either of the other two qualifiers. Occasionally, it has also been called urban popular music in order to highlight and give importance to musical productions originated in the city.

The academic interest in everyday music, focused on enjoyment and as a faithful companion in our daily lives, emerged between the 30s and 40s of the 20th century with the first attempts to define and delimit the field of study. This type of music had its complications to enter the academic knowledge specifically because it was described as low musical quality, its fleeting reception, for not having a singular characteristic or peculiarity, for not being authentic, for depending a lot on the technological advances for its creation and, above all, for belonging to the music of masses (Nettl, 1974). Regarding the studies made on popular music, these have been ignored until the middle of the 20th century. In words of Tagg (1982), these had a late reception in the academic world for the following reasons: (a) it was created to be massively distributed and for very heterogeneous groups of people, (b) it was collected, accumulated and disseminated without any critical criteria, (c) this type of music only has a place in monetary societies where music is equal to any other merchandise, and (d) in capitalist societies, it exists an ideology of selling as much as possible from as little as possible. Nevertheless, it was not until the beginning of the 70s of the 20th century that some achievements that made possible the dissemination of scientific studies on popular music, which helped

significantly to its scientific consideration, began to be glimpsed. These milestones are related to the creation in 1971 of the journal *Popular Music and Society*; the first international congress, Conference on Popular Music Research in 1981, and after which the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) was constituted (Flores, 2007). Nowadays, the diverse scientific methods of the different disciplines have been adapted, i. e., the current academic works are more oriented towards the exploitation processes, the contexts, the lyrics, the social spaces, since more focused or concrete methods will be used to know these elements. Some examples of methods are the theory of performance or the discourse analysis, ethnographic models, tools that allow approaching the meaning in a very different way from how the semiotic models do it, etc.

Since the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, popular music has been born and grown closely linked to the media, the music industry and technological progress, to such an extent that it would be impossible to talk about its history and progression without mentioning these aspects. Nowadays, it could be said that it is impossible to understand popular music without technology, and that we would not have arrived at it, as we know it today, without technological advances and development. Precisely Pérez-Redondo (2016) groups these advances and highlights three stages that reinforce this union between cultural music industry and technology: 1) Beginnings of 1890 to 1950 with the appearance of new record labels, and the emergence of moderate frequency, vinyl and commercial television; 2) From 1950 to 1990, the so-called "golden age", with the emergence of recording, the creation of cassettes and walkman, with the same importance, media factors were decisive for its entrenchment with formula radio and music television, such as MTV; and, 3) 1990 to the present day with the "digital era" companies dedicated exclusively to music, the emergence of MP3 player and the great development of the Internet. I believe that today it could be extended to a fourth stage, since music consumption is linked, for the most part, to applications, online platforms and streaming. As we have already advanced, these technological advances have not only brought music closer to the public or helped its commercialization, but have also transformed music creation and favored certain music genres to be defined with specific rhythms such as trap with the use of Auto-Tune, techno music using bits and samplers or mixers created by DJs.

It also brought music closer to all social strata of the population. Magnetic recording allowed the exact repetition of performances that previously could only be seen

if you were present and participated in the show. In addition, there is the mass production and show halls, dance halls, social clubs or public places as the main channels of musical diffusion, which allowed many popular groups to have greater access to musical enjoyment (Ariño-Villarroya, 2007). And, later on, the gramophone and the radio, which were an important turning point in the massification and distribution of popular music.

This commercialization in the media and the rise of consumerism made post-World War II youth cultural groups different from their predecessors (Stratton, 1985). The opening of a youth market after this historical milestone is not accidental—from that moment on, the population underwent numerous changes, both economic and social. This was reflected in a progressive reactivation of the economy that led to an improvement in the quality of life and well-being of citizens. This financial boom favored the establishment and promotion of consumerism, paying special attention to the young audience. Young people, at this time, experienced a series of transformations that allowed them to approach, in other conditions, their leisure time, such as: not having to prepare to go to war, an easier incorporation into the working world than that of their parents, a growth in purchasing power, an increase in the free time they dedicated to entertainment, and, most importantly, greater flexibility and autonomy to enjoy it (Flores, 2007).

Thus, from the end of the World War II to the present day, the consumption of music among young people grew notably, especially in the second half of the 20th century with the creation of the fan phenomena, and listening to music becoming one of their favorite activities to do in their free time. Being such a present element in their lives, the industry echoed the youth preferences that began to be present in fashion, song lyrics, movie plots, etc. In words of Cohen (1997), the clothing, music and slang traits of young people were very easily advertised and represented by the media, acquiring the media itself, so to speak, a dual role in terms of diffusion and demise. Likewise, radio channels and stations aimed solely at a youth audience were created, whose culmination was MTV in 1981. The emergence of this type of television channel was driven by the introduction of video clips. This made the dissemination of songs more constant and assiduous. In addition, marketing adapted to these demands and advertising began to be filled with youth products and messages. As a consequence, advertisements promised a new space and world to young people that they could experience thanks to their products and services.

Music has a privileged repercussion and influence among young people because it brings many benefits both at a personal and at a social level (Epstein, 1995; Hargreaves, MacDonald y Miell, 2012). On the individual level, music creates identity, helps to express emotions, it is an aesthetic pleasure and an element of entertainment, transmits messages, has a symbolic representation, provokes a physical response, is capable of reforming compliance with social rules, validates social institutions and religious rituals, contributes to the stability and continuity of culture, and, finally, favors social integration (Campbell, 1998; Frith, 1996; Hargreaves y North, 1999; Merriam, 1964). And, at the social level, music also plays a very important role as a component of socialization. In this sense, music has been and is a central factor in creating youth subcultures and countercultures. These groups have elements in dissonance with the dominant or mother cultures. They have also numerous benefits for their participants, as they can express themselves freely, gain autonomy, and often promote cultural diversity. These subcultures revolve around internal messages or values that organize and guide the group, being music one of the most prominent. I will now list all the youth groups that have emerged around music: Teddy Boys, Mods, Skin-Heads, Punkies, Heavies, Goths, New Romantics, Rappers-B Boys, Rastafarians-Rude Boys, Hippies, Grunge, Techno, Rock, Pop, Reggaeton, Trap, etc.

Thus, youth cultures have been closely linked, over the decades, to leisure time, fun, leisure-related activities, music taste, and fashion. Vázquez (1995) states that one of the characteristics most commonly used in academic literature to characterize urban tribes is the following of a specific music genre, transforming it into one of the main emblems of youth culture, creating, in turn, a social and collective identity.

In this regard, nowadays two of the current music genres that give more benefits to the market are, without any doubt, reggaeton and trap. On the Spotify platform, J. Balvin (reggaeton) and Bad Bunny (trap) appear among the top ten most listened singers of all time, that is, since the emergence of this site. On the other hand, the second most viewed videoclip in the history of YouTube is “Despacito” by Luis Fonsi ft. Daddy Yankee. And, in September 2020, the Rolling Stone magazine published the 500 best albums of all musical history, and many Latin artists such as Bad Bunny, Daddy Yankee, Shakira, Rosalía, etc. appear in it. If we approach the Spanish territory, according to a Spotify survey (2020) reggaeton is the most listened genre in Spain, and the five most

listened songs in our country belong to either reggaeton or trap. Next, I am going to make a brief tour in the origin and singularities of these two genres.

The geographic origin of reggaeton as a music genre is quite imprecise. Like other cultural artifacts, reggaeton arises from the mixture and meeting of identities, tradition, and novelty. Although it has practically become a national product of Puerto Rico, this music genre is said to have its origins in Spanish-language reggae that began to be played in Panama during the 1970s and 1980s (Luzardo, 2009; Ramírez-Noreña, 2012). More specifically, authors such as Rodrigues-Morgado (2012) point out that it was born in Panama when Jamaican workers landed in that nation to build the Panama Canal, transferring some of their native songs such as reggae to the country. Penagos-Rojas and González-González (2012) highlights the importance of Panama in the origin of the genre and the unquestionable influence of Jamaican reggae. However, it was not until it reached Puerto Rico that its rhythm was modified and it achieved transnational momentum. Its melodic and rhythmic base (3-2-2) determines a particular way of dancing that we know as “perreo”. *Perreo* (“twerk”, but from now on we will use the Spanish term) is the sensual dance that is characteristic of reggaeton and where young people dance against each other following the dembow, a rhythm originally from Jamaica. Its name derives from the position of the dog, which is imitated in the dance, although it can also be called “sandungeo” or “yaqueo” in other Spanish varieties. Moreover, this music genre has given rise to a new slang or way of speaking. In other words, it has created a lexicon of its own, which is derived from idioms, cultural, and social expressions of the Caribbean, Puerto Rican and Spanglish mix, etc. The incorporation of these languages has enhanced and highlighted the native words of their countries of origin, have given greater importance in music to Hispanic terminology, and have given a twist to English as the official language in the song lyrics. And finally, it is important to take into consideration the role of the artists of the genre, since they are often true mass idols who have created their own style. Therefore, we will take into consideration the evolution in the looks of the singers of the genre. They have promoted and made fashionable different ways of dressing or clothing brands that young people, and not so young, try to imitate. Their clothing derives mainly from the youth culture of hip hop. Initially, the artists' clothes used to follow the urban trend, i.e., baggy clothes, tracksuits, caps, and many accessories, but of expensive brands associated with luxury.

Meanwhile, the beginnings of trap can be traced back to the most disadvantaged neighborhoods in the south of the United States, specifically in the city of Atlanta. The term trap derives from the notion of “trap house”, that is to say, apartments or blocks of certain peripheries where narcotic substances are produced, consumed, distributed, and sold. The name of this music genre translated into English would be called "trap" and refers to the way of life of young people in these suburbs. In other words, the people who live in these districts have a somewhat "harmful" or "pernicious" way of making a living which, in addition, conditions the rest of their vital spheres, making their lifestyle resemble a prison from which it is very difficult to escape. As indicated by Carmichael (2017), the lyrics of their songs describe the harsh reality in which gangs, dealers or young people who sell drugs are immersed. Musically, trap is considered a variant of traditional rap that emerged in the southern United States (Friedman, 2017; Setaro, 2018). Nevertheless, authors such as Bravo and Greco (2018) expose that trap deals with more apolitical, crude and explicit topics, in terms of sexuality and drug use, than its ascendant. Rappers from Atlanta were great urban entrepreneurs by blending classic hip-hop sounds with electronic music. As Gijón (2018) describes, the tone of trap is somber and enveloping, has certain street touches, and tells, without any kind of censorship, the life of people who inhabit certain neighborhoods on the margins of the law and, moreover, boast about it. Baena (2016) emphasizes that the main line within rap from which trap emanates is gansta rap and dirty south. In contrast to the raw reality of their lyrics, the singers, with their aesthetics and messages, represent their initial overcoming of poverty and exhibit jewelry or luxury items to prove that personal progress (de la Rubia, 2018). However, it is not enough to just pretend it, but rather it has to be grounded in true experiences for it to be real. In other words, a trap singer has to live these circumstances of poverty in his own body. For this reason, this music genre is closely linked to social strata with few resources, since someone with high purchasing power cannot reach the necessary depth to sell these songs. The worldwide apogee of trap is due to many factors and many of them coincide with the pillars we already mentioned when talking about reggaeton. In this sense, we can locate 5 key facts that have helped its internalization and diffusion: (1) the commercialization of the genre that has led to its entry into the mainstream; (2) its distribution to different countries; (3) being accompanied by the fact that the most famous artists of the genre have won numerous prestigious awards; (4) the debate about a loss of authenticity, and, last but not least, (5) the sense of recognition of

young people with the lyrics and the representatives of the genre that have created, so to speak, a trap culture.

These two genres, either because of their origins or because of the content of their lyrics, have caused numerous controversies and unease in today's society. Specifically, some studies reproach the “macho attitude” of reggaeton, for they consider that it reinforces sexism and egocentrism by highlighting the role of men as dominant and that of women as submissive. In the words of Carballo-Villagra (2007), men in reggaeton are portrayed as heterosexual, virile, promiscuous, rivals of other men, with both professional and personal aspirations and a certain boastful attitude due to the multitude of economic resources they possess. This imaginary man is very common in the music videos, where the man is presented surrounded by numerous women and is coveted by them, that is, he is a sexually active man able to have sex with all of them. This representation leaves women on the opposite side of the scale. They are represented as sexual objects, associated almost solely with pleasure, and always ready to please the man. Likewise, as Penagos-Rojas and González-González (2012) expresses, the discourses of the songs are focused in two very clear directions: one, on love, with the man conquering the woman, and the second one centered on sexual relations, which directly belittles women and turns them into sexual objects. After these statements, it could be said that several researches on reggaeton and youth have focused on analyzing the alleged negative effects that listening to this type of music could generate in the young population, especially among teenagers. In this sense, there are several academic studies that argue that reggaeton intensifies sexist expressions and *machista* culture in society, being a mechanism to generate “immoral” values and behaviors. This is something that induces sex without responsibility, with potential negative effects on sexual and emotional health. In trap, these issues continue to be on the rise and it is noted that this music genre has a negative impact on the moral and cultural construction of young people, for it encourages drug use and enhances violence and objectification of women. In the magazine *Diario Semana* (2016) an article was published with the headline *Trap, el género que lleva la mala fama del machismo* [Trap, The Genre That Carries The Bad Reputation of *Machismo*]. In it, different fragments of songs that enhance both drug use and sexual objectification of women can be observed. In addition, due to the content of the lyrics, authors such as Cajamarca-Cura and Vásquez Robelli (2019) have promoted youth initiatives, the creation of communication workshops and brochures, exposing the harmful expressions

of this music genre. In the words of these authors, the messages of trap have an effect on the sociocultural behaviors of young consumers, since they can end up imagining that the life described in the songs corresponds to reality.

However, Pangol (2018) and McNicholas-Smith (2017) are clear about this, and they propose alternative interpretations to appreciate the gender dilemmas in today's urban music. Consequently, the role of female singers of urban music genres and the new paths of expression they are opening in the externalization of their own sexuality, freedom of choice, desire and pleasure are especially appreciated. As a result, they are acquiring special prominence in the public scene and transforming themselves into active participants with their own voice. It is true that, at the beginning, as in all music genres, very few women have been soloists; and, specifically in reggaeton, women appeared as an ornament in the videoclips or participated singing only in the choruses. Carballo-Villagra (2007) describes the role of women in reggaeton and states that in the early days only Ivy Queen was able to break into such a masculinized musical world. Men have appropriated and monopolized reggaeton. Although Ivy Queen was one of the first females representing reggaeton, there were other female artists who had a more stealthy and delayed entry into this music genre. In this sense, female singers like Glory began their careers singing the backing vocals or the *response* to "greats of the genre" like Don Omar, to later gain momentum and begin to take their first solo steps. The author Trier-Bieniek (2003) reinforces this idea by pointing out that women have gone from being almost exclusively fans, groupies, backing singers and dancers to creators of a cultural alternative. The work carried out by this researcher supports the idea that this "sexual agency" within urban genres provides women with a great opportunity to reflect on and vindicate their prominence in this music scene. This way, in recent times there have been countless women who have been introduced and made a stand in the reggaeton universe, being Becky G., Karol G., Natty Natasha or Anitta just some examples of women who are achieving fame singing reggaeton; achieving also very representative hits such as Tusa by Karol G, who won in 2020 the American Music Award for Favorite Song-Latin, or Becky G, who has conquered the Youth Award for Agent of Change. Moreover, these women have not only turned the genre around, but they also show that *perreo* doesn't conflict with feminism and that their songs can be used to convey empowering messages, capabilities, strategies, and protagonism to female listeners (Yasss, 2017). As time goes by, it is becoming easier and more evident to identify lyrics that condemn female

submission and violence against women, and that also promote sorority among the female collective. Hill and Savigny (2019) refuse to continue fostering the empirical approach oriented in the censorship or elimination of these music genres. Thus, they propose to open new lines of research that go beyond the latent dangerous representations in urban music and its harmful repercussion for listeners. Therefore, special emphasis is placed on the need to detect and analyze new scenarios of maneuver of the feminine that enhance the social (re)construction. Moreover, being focused on constantly criticizing, the prevailing sexism in reggaeton can blind us and prevent us from seeing beyond it, especially when its success is spreading internationally and at increasingly younger ages. This music genre is also an effective formula for subverting romantic-traditional love, on top of giving women an active public role in spheres such as seduction, attraction, choice, pleasure, etc., (Rodríguez-Rivera, 2016). In this sense, we find nowadays what many media and activists call “feminist reggaeton”. This “subgenre” within reggaeton does not hesitate to position women in traditionally male roles such as the dominating, hypersexualized and seductive ones. In short, we could say that the introduction of female singers into this music genre provides a change of direction in the topics and in the foundations of the construction of gender relations from a more egalitarian and feminine perspective, confronting numerous male clichés intrinsic to reggaeton. Regarding trap, numerous authors such as Jiménez-Fernández, Marín-Pérez, Mousa-Fernández y Muñoz-Miranda (2020) y Pairone (2018) have expressed that the entry of female artists into this music genre was much easier than their incorporation into other music genres. Female performers have echoed their genre peers and have maintained the attitude, approach, and position. Trap performers expose their personalities through their songs, describe their lives and highlight their thoughts with complete ease. In addition, women in the genre have stood up to the masculinized vision of the urban world and have become part of the “musical elite”, leading charts and music streaming. Female rappers have the same importance as male rappers and there are great representatives both in American trap, like Saweetie or Kodie Shane, and Latin trap, like Mi\$\$il or Cazzu, as well as in the Spanish scene, like Bad Gyal or La Zowi. If we focus on Spain, Ernesto-Castro (2019) already reported in his book that there were radio announcers who expressed that there were only two female trappers in Spain when, at that time, the artists of this genre were counted by dozens and on stage there were not only the two previously named artists, but also Somadamantina, Ms. Nina, Bea Pelea, La Favi, Blondie, Aleesha, D'Valentina, etc. It could be said that the low visibility that women singers have may be due to an attempt to

hide their work and not give as much visibility, as it happens with men. As Espejel-Martínez (2018) details, the first female rap singer to sing her lyrics in Spanish was Somadamantina, known as Slim Kawasaki, who rose to fame in 2012 with lyrics that talked about drugs and gangsta girls. This artist paved the way for countless female singers (e.g., those already named). In the words of this author, the representatives of the genre are empowered through their body—they own it, move it and exhibit it as they want and have full decision over it. Some followers of the genre or journalists often call the artists of the genre trap Queens and they have more space in the public sphere and media representation since 2016.

In order to carry out the studies (which we will developed later) that support this doctoral thesis, we have used a qualitative methodology offered from the discursive perspective in order to make the analysis of this research. We have chosen discourse analysis (DA) as a method of approaching the material collected. DA interprets discourse as a form of social practice, considering language as constructive (Fairclough, 2000). In its multiple presentations, the social text as a discursive reflection is the basic unit of human communication and its associated practices (Fairclough, Mulderrig and Wodak, 2011; Van Dijk, 2000; Meyer, 2003). Discourse is inseparable from the relations of power, control and discrimination, exposed or implicit in language and present in any human community (Foucault, 1997; Wodak; 2003; Gallucci, 2008). Specifically, the analytical tool used will be the identification of interpretative repertoires (IRs), especially from its notion of construction, which reaffirms that discourse is oriented towards action insofar as it has practical consequences (Potter and Wetherell, 1987). IRs are linguistic units made up of elements used by speakers to construct versions of actions and phenomena.

After summarizing the contextualization sections, I would like to describe the two studies that complement and complete this doctoral thesis.

First, the study 1 aims mainly to identify the affective relationships described in the songs that reached number 1 on the Los40 music network. It also aimed to learn about their evolution over time, specifically from their beginnings in 1966 to 2017. The study started from a total set of 1,838 songs, although after having selected those that had a direct relationship with affective relationships we obtained a final corpus of 1,307 songs, that is, 71.1% of the total were songs that narrated sex-affective relationships. After

observing the large number of songs, we considered that it would be interesting to analyze how these affective relationships are constructed through discourse analysis, since it interprets discourse as a form of social practice, considering language as constructive (Fairclough, 2000). In this sense, we obtained 3 interpretative repertoires: IR 1 “Romantic love” where two discursive strategies stand out love formed by predestined encounter, complementation, durability, commitment, true love, and extolling positive characteristics of the partenaire and disaffection composed of feelings associated with disaffection, rejection, abandonment, and infidelity; IR 2 “Hedonistic love” constituted by three elements (partying and fun, pleasure, and fleeting sporadic relationships); and, IR 3 “Harmful love” integrated by three criteria (madness of love, obsessions, and dependence). Likewise, we were also interested in finding out how the repertoires had evolved over the years and whether there were differences in the gender discourses, i.e., between men and women. Regarding the first question, it can be seen in chapter 5 how romantic love has been present in all decades in a high percentage, while hedonistic and harmful love have been acquiring representation over the years. At this point, it was curious to observe how IR 2 and 3 were growing over time, especially in the last decade (2006-2017). And finally, we also found differences in terms of discourses between men and women. In love, we could summarize it in the following dichotomous way: “women seek love, men seek sex”. On the other hand, when it comes to falling out of love, men use love tactics to win back their ex-partners, accuse women of being the cause of their pain, and emphasize the use of alcohol as a way of overcoming their lack of love. Meanwhile, women regret the time lost in the relationship. In repertoire 2, men focus on describing relationships of infidelity, boasting about their sexual excellence and sometimes objectifying women as if they were only a sexual object. On the other hand, women feel the sexual act as an empowering act, use the songs to mark limits in relationships, and, above all, describe situations of fun and disinhibition in the festive environment. And, in repertoire 3, men tend to sing more about themes related to control and dominance. On the opposite side, women tend to describe situations of submission, in which they find themselves trapped in a “harmful idyll”, and, finally, they give examples of overcoming harmful relationships.

In this first study, we found a singularity and that is that, in the last decades analyzed, as hedonistic love and harmful love increased, so did the number of reggaeton songs in the charts. Both these types of love and the musical genre in question share

various qualifiers such as *machista*, immoral, inciting sex, etc. For this reason, in a second study, we intend to dive fully into these questions and investigate with what discourses the listeners of reggaeton construct their perceptions about the possible explicit or latent *machismo* in its lyrics, and how the affective relationships included in this musical style are described. Thus, hereunder, I am going to highlight the key points of study 2.

And finally, study number 2 entitled *Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes* [Gender Relations in Reggaeton Discourse Among Teenagers]. As we have mentioned throughout the text, music can influence the multiple aspects of life, both personal and social, of young people, being a privileged vehicle that contributes to the formation of identities and shared meanings among young people. In recent years, the reggaeton music genre has evolved from a means of expression of the popular sectors to a global hallmark of youth identity. This reggaeton-youth tandem has led to the promotion of many researches in this area of knowledge, focusing on the negative effects that listening to this type of music could generate in the young population, due to the “sexist” messages conveyed in its songs. However, in our study we have chosen to highlight an alternative reading to analyze gender issues in contemporary reggaeton. Therefore, we particularly appreciate the space that women of the genre have to open new paths and create discourses that speak of their own sexuality, freedom of choice, desire, and pleasure. In this study, 11 mixed focus groups were carried out, one for each district of the city of Malaga (Spain). Open questions were posed that revolved around the following issues: reggaeton as a music genre, as a socializing agent, if it is possible a feminist reggaeton, and the differences between the songs. After the meetings, the discussions obtained in the focus groups were transcribed and analyzed, following the same methodology mentioned above, in ATLAS.ti, version 8. Once the data were examined, 3 interpretative repertoires were obtained: (1) “El virus del reggaetón” [The Reggaeton Virus] composed of 6 discursive strategies: (a) “It motivates me”, (b) “It makes you move”, (c) “It is heard everywhere”, (d) “It is very sexist”, (e) “But very catchy” and (f) “Since we were little we have all listened to reggaeton”; (2) “¿El reggaetón nos educa?” [Does Reggaeton Educate Us?], formed by two main elements that share the same common thread: reggaeton as “educational accompaniment” and the construction of imaginary feminine ideals; and, (3) “Un reggaetón feminista” [A Feminist Reggaeton], in which there are three dimensions: the self-questioning of women, more egalitarian lyrics, and if we are moving towards a path of effective equality in reggaeton.

To conclude, I would like to highlight the main conclusions drawn from the studies. In the first place, I would like to highlight popular music as a means of understanding the change of values within socio-affective relationships. In this sense, we have been able to verify how romantic love has been present in musical hits throughout time. However, as the decades have gone by, it has had to share the stage with other types of love such as hedonistic or harmful. Along these lines, music could be considered a good gauge of social change, since it tells us about the past and helps us to define the present. Secondly, urban music genres are a new space to give women a voice. In the words of Aräuna, et al., women are making their way in the urban world, ceasing to be mere companions of men to become active participants, transmitting, in addition, novel messages to the public and in first person related to equality, female freedom, sexuality and personal enjoyment, etc. Thirdly, urban music genres give visibility to other minority groups such as the LGTBQ+ collective. “Lesbian reggaeton” can be understood as a means to transform social structures and hierarchical sex roles in inequality, i.e., that non-heteronormative relationships are more represented in urban music and can take a step towards their active presence (López-Castilla, 2018). Fourth, men are also joining the “egalitarian current” of trap and reggaeton. Male artists such as Bad Bunny, Maluma or Farruko bring to the table the imaginary of women who do not want to have stable sentimental partners and prefer to enjoy life, above all, dancing and enjoying themselves at parties. And finally, the contradictions in the discourse that makes us wonder if feminism has reached the urban genres or if they have simply been commodified. Researchers such as Rivera (2009a) and Vega (2002) have alluded to the incongruities present in the lyrics of urban music and how these cause more debates, both socially and personally. For his part, Gill (2007) says that the ambiguity of the discourses within the popular, where we frame the songs, would be within the postfeminist aspect. That is, in the same work or in the same artist, specifically in our case, we can find empowered women who, in turn, perpetuate hegemonic masculinity or patriarchal values. Gill's aim is to gather and unite the feminist-antifeminist antithesis that is so present in popular art.

Capítulo 1. Cultura: conceptualización y diversidad

1.1. Introducción

Esta tesis parte de una aproximación al fenómeno de la música popular desde un enfoque socio-antropológico y discursivo (Haidar, 2000; Olmos-Alcaraz, 2015; Sayago, 2014). Y, los objetivos propuestos en el desarrollo de la tesis doctoral son los siguientes:

1. Verificar en los diferentes artefactos culturales, canciones, radiofórmulas, presencia en los medios, etc., de la música popular los ejes discursivos sobre los que se articula la construcción de las relaciones interpersonales.
- 1.1. Analizar la producción musical de los números uno de nuestro país, para comprobar cuáles son los temas predominantes en las canciones, prestando una especial atención a las relaciones de pareja.
2. Conocer el discurso de los jóvenes reggaetoneros, para averiguar la construcción de las relaciones de género, de pareja, los roles sexuales, etc., que establecen entre ellos.
- 2.1. Investigar cómo se negocia discursivamente la tensión entre las letras, actitudes, comportamientos etc., en la construcción de la violencia contra la mujer entre los jóvenes que se sienten atraídos por el reggaetón.
- 2.2. Indagar en los prejuicios y estereotipos que puedan tener los jóvenes reggaetoneros sobre las mujeres y las relaciones de pareja, intentando establecer una relación entre los mensajes transmitidos y los comportamientos de estos jóvenes en sus relaciones interpersonales.
3. Valorar los estilos musicales urbanos como un espacio social sujeto a nuevas apropiaciones, subversiones del orden hegemónico que cristaliza en sexismo, machismos, etc. Para ello, analizaríamos otras propuestas alternativas, sobre todo desde la onda queer y producciones realizadas por mujeres en la escena del trap y el reggaetón.

Si nos centramos en el enfoque antropológico, la palabra antropología proviene del latín “anthropho” (hombre) y “logia” (estudio o ciencia); por ende, esta disciplina se ocupa del estudio del ser humano de manera íntegra. A nivel general, la disciplina se divide en dos grandes dimensiones: la antropología física, que se centra en todo lo relacionado con la evolución del hombre, la biología humana y el estudio de otros primates; y, la antropología social y cultural que se dedica, más bien, a aspectos asociados

con las instituciones sociales, las costumbres, las interacciones entre las personas, los valores, las prácticas sociales, etc. Con el transcurso de las décadas del siglo XX, las ciencias se han ido fragmentando, como parte de un conjunto dentro de su especialidad, extendiendo su campo de acción y dedicándose, intensivamente, a la investigación de dimensiones más concretas. Para ser más exactos, en la antropología, se ha pasado de dos ejes centrales a incontables, tales como la antropología lingüística, la antropología arqueológica, la antropología forense o la antropología urbana, entre otros tipos. Concretamente, nuestra aproximación se enmarca dentro de la Antropología Social y Cultural.

Esta sub-disciplina de la antropología, emergente en el siglo XIX, comenzó su recorrido científico estudiando al “otro”, es decir, a poblaciones exóticas y primitivas alejadas, por así decirlo, de la modernidad. Díaz-Polanco (1999) expresa que corrientes del saber como el culturalismo y el funcionalismo favorecieron el estudio de las sociedades arcaicas, ya que poseían unas relaciones funcionales rígidas y estables; por tanto, más sencillas de abordar. Sin embargo, centrarse en analizar y comprender microistemas hizo que, en cierta medida, se perdiera un punto de vista global y contextual entre estas poblaciones y estructuras interrelacionales más amplias con las que guardaban, en menor o mayor medida, ciertas conexiones.

No será hasta finales del siglo XIX y principios del XX que la antropología social y cultural amplíe su campo de estudio a las sociedades avanzadas. Esto se debe, principalmente, a tres hechos significativos: la creación de los Estados-Nación, las Guerras Mundiales y los estudios pioneros en sociedades avanzadas. En primer lugar, en lo que respecta a los Estados-Nación resaltar que cuando se delimitaron sus fronteras no se tuvo en cuenta las similitudes culturales, así cada nación estaba formada por un conjunto heterogéneo de grupos y/o individuos. Las personas que conformaban dichos estados eran muy diversas y surgieron numerosos conflictos. Entre ellos, confrontaciones culturales que la antropología social intentará resolver más tarde; puesto que, en esos momentos, la mayoría de antropólogos continuó estudiando los pueblos primitivos, dejando a un lado las problemáticas de las grandes urbes, de las cuáles se ocuparán, principalmente, en el periodo de entreguerras y la postguerra tras 1945 (Díaz-Polanco, 1999). En segundo lugar, con la II Guerra Mundial se recuperó el sentido de previsión, uniformidad y resolución de problemas (Wolf, 1964). Después del conflicto bélico, se comenzó a examinar y reflexionar sobre aspectos no tenidos en cuenta hasta la fecha, en

este campo, como la aculturación, el campesinado, el desarrollo de la civilización, las culturales globales, los entresijos de la Guerra Fría y así hasta llegar a hechos más actuales como los movimientos contraculturales de los jóvenes en 1960, por ejemplo (Stocking, 2002; Wolf, 1964). Y, en tercer lugar, destacamos también los estudios innovadores en la población estadounidense de William Lloyd Warner, entre 1941 y 1959, en lo referente a la cultura americana con estudios pioneros en grande metrópolis, y Margaret Mead que, a partir de sus investigaciones etnográficas en las décadas de 1920 y 1930, se centró en cuestionar las teorías biologicistas y fue precursora del concepto de género como construcción social (Stocking, 2002). A pesar de la polémica que rodeó a algunas de estas prácticas y las conclusiones derivadas en los estudios como *Adolescencia y cultura en Samoa* o *Sexo y temperamento*, especialmente en sus últimos años de vida y después de su fallecimiento, es innegable las relevantes aportaciones realizadas por la autora para el debate antropológico sobre el relativismo cultural y lo que posteriormente se ha venido a llamar los estudios de género.

La antropología social y cultural se ha visto obligada a evolucionar a la velocidad de los grandes cambios sociales contemporáneos y ha centrado sus intereses, asimismo, por los efectos culturales de la globalización y las sociedades hiper-desarrolladas. Igualmente, surgen nuevas exigencias para la disciplina, conectadas al avance científico y tecnológico, que determina que los pueblos estén más interconectados y sea más complicado hablar de comunidades aisladas, sin transformaciones significativas. A pesar de los progresos sociales, a la antropología social le costó adentrarse en estos. Por ejemplo, esta falta de conexión entre los pequeños pueblos y demarcaciones geográficas más grandes se puso de relieve en México (1960) cuando intentando investigar dichas interrelaciones comprobaron que tenían mucha información de las localidades; sin embargo, apenas tenían datos sobre las autonomías locales y mucho menos conocimientos de la vinculación entre ambas formas territoriales (Díaz-Polanco, 1999). Este esfuerzo condicionó que el avance, el desarrollo, las conexiones y el interés por las problemáticas contemporáneas determinaran que se dejara a un lado el estudio tradicional de sociedades aisladas. No obstante, no debemos olvidar que la apertura científica a las grandes urbes partió de investigaciones comparativas entre los pueblos primitivos y los civilizados, para describir y exaltar las diferencias culturales. Este contraste cultural ha abierto dos vertientes: por un lado, describe y explica el antes de las sociedades modernas, es decir, facilita la supuesta comprensión de la evolución de las sociedades y ayuda a entender

como fue el inicio del entramado social y cultural; y, por otro lado, explica, reafirma y justifica la sociedad occidental hegemónica (Castellanos-Leal, 2012).

En la actualidad, la antropología social está suficientemente instalada en el estudio de los problemas contemporáneos, convirtiéndolos, por así decirlo, en un nuevo exotismo. En otras palabras, las sociedades que no eran iguales a las nuestras eran lo otro –lo exótico- y, en nuestros días, los problemas sociales que no cumplen con los patrones hegemónicos se han convertido en el nuevo lo otro –nuevo exotismo- (Gasca-Moreno y García-Gómez, 2019). En otras palabras, lo otro, lo exótico, se ha convertido en aquello de nuestra sociedad que es diferente a lo dominante y, por tanto, cobra importancia como objeto de investigación. Así, la antropología social y cultural se interesa por la diversidad cultural y, sobre todo, por la cultura alternativa a la oficialidad.

La interrelación entre antropología y cultura es muy notable, pudiéndose considerar las dos caras de una misma moneda. Esta conexión es tan férrea porque la cultura es una de las principales características, más diferenciadoras, entre el ser humano y el resto de seres vivos del planeta y, como ya hemos indicado, la antropología social se centra en el estudio de las comunidades humanas. En palabras de Montes del Castillo, et al. (1993), los antropólogos sociales se han centrado en estudiar la cultura, describiendo y profundizando en los diferentes elementos de la vida de los seres humanos, además de desarrollar teorías que expliquen y den sentido a este concepto. Además, su singular método etnográfico permite estar en contacto, inmediato y cercano, con la población, y presente tanto en las interacciones sociales como en sus diversas manifestaciones (ritos, costumbres, acciones, etc.). Su técnica más distinguida -observación participante- hace que el trato con los sujetos y la recogida de información sea muy diversa y rica, ya que se insertan en la vida cotidiana y obtienen datos que serían complejos de conseguir mediante, por ejemplo, una encuesta, puesto que la mayoría de veces se trata de vivencias o aspectos difíciles de verbalizar. Esta cercanía al ámbito de estudio ha hecho más sencillo y próximo el análisis de las distintas culturas en las diversas sociedades. Al igual que la antropología social ha ido desarrollando perspectivas más amplias en el estudio de las sociedades contemporáneas, diversificando sus ejes de análisis y aplicación, la etnografía ha ido adaptándose a los nuevos escenarios sociales y cambiando sus horizontes, desarrollando fórmulas innovadoras de aproximación, más allá del escenario cara a cara, tales como la realidad virtual, a las culturas juveniles, a las nuevas tecnologías y a los nuevos estilos musicales, etc.

Antes de seguir desarrollando esta parte introductoria me gustaría advertir que a lo largo del texto se van a realizar diversas menciones a ilustres académicos como Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Antonio Gramsci, Claude Lévi-Strauss, Bronislaw Malinowski o Margaret Mead, entre otros, y a conceptos claves de sus producciones. Soy consciente de que cada uno de estos autores merece por si solos el interés de una tesis para explicar sus corrientes de pensamiento y todo lo que han aportado al saber científico. Sin embargo, para los objetivos de esta presentación, voy a tener la osadía de presentar algunas de sus ideas clave muy resumidas y escoger conceptos concretos que tienen una relación directa y estrecha con las cuestiones de este trabajo.

1.2. Una aproximación al concepto de cultura

A continuación, se va a abordar el concepto de cultura. Habría muchas formas de comenzar este epígrafe. Podríamos enumerar una serie casi interminable de definiciones ofrecidas por relevantes investigadores y académicos. No renunciaremos a ese objetivo, pero prefiero comenzar dejando un poco en suspenso una definición de cultura y comenzar rastreando su similitud y diferencia con otros conceptos con los que ha podido ser confundida y asemejada, como: civilización, contexto y sociedad.

En primer lugar, es innegable que la relación entre civilización y cultura es muy estrecha, ya Edward Tylor, en su definición, las consideraba sinónimos “*culture or civilization*”. Así pues, en numerosas lenguas, estas dos nociones se han usado y se usan, indistintamente, como sinónimos y, por tanto, ello puede inducir a cierto error (Alonso, 2005). Kroeber y Kluckhohn (1952) pudieron comprobar que en el diccionario de Webster estos dos términos se empleaban como homólogos y que la definición de uno de los términos te llevaba al otro. De esta manera, la cultura sería el estado concreto o una etapa de progreso en la civilización. Y, la civilización se comprendería como adelanto o estado de la cultura social. Asimismo, el concepto de civilización surge en el siglo XVIII y se asoció a los estilos de vida y al desarrollo de las sociedades avanzadas, alejándose del término barbarie, que definía el modo de vida de los pueblos subdesarrollados. La palabra civilización se podría explicar como opositora al salvajismo y como proceso de desarrollo técnico, simbólico, económico, social, etc. En esta línea, este término lleva asociado características humanas como “ciudad”, “civismo”, “ciudadano”, “civil” o “cívico” (Hiriart, 2011). En la mayoría de ocasiones, la palabra civilización ha hecho referencia a la caracterización de las culturas “desarrolladas”, incrementando, por así decirlo, el

etnocentrismo ligado a la madurez civilizatoria. El concepto de civilización ha ayudado a instaurar una jerarquía entre los miembros de las sociedades que se pueden dividir en primitivas o civilizadas. En resumidas cuentas, se trataba de extender la civilización a los pueblos considerados bárbaros, justificándose así el colonialismo. Tal y como expresa De Certeau (1994), la unión cultura-civilización ha servido para instaurar y reproducir una estructura social dominante y afianzar las formas y/o fuentes de poder. En definitiva, civilización conlleva, en otras palabras, la supeditación de las personas y grupos a ciertos estándares de progreso y al incremento de cuotas de civismo en las sociedades desarrolladas; mientras que, si intensificamos los matices diferenciales, la cultura hace referencia a los modos de vida, costumbres y conocimientos de una sociedad en particular.

En segundo lugar, encontramos la dualidad sociedad-cultura. Estos conceptos están en continua interrelación resultando, a veces, complejo definir uno sin el otro. A pesar de ello, es más acertado expresar que son complementarios entre sí, más que sinónimos. Cisneros-Britto (2008) define la cultura como el conjunto de maneras y expresiones (costumbres, prácticas, códigos, normas y reglas) de una sociedad determinada; mientras que la sociedad hace referencia a la totalidad de individuos que participan y comparten fines, conductas y cultura, que se relacionan entre sí para formar un grupo o comunidad. En esta misma línea, Surbhi (2017) manifiesta que la sociedad está formada por un grupo organizado de personas que conviven juntas y tienen interrelación entre sí. Por ello, podríamos considerar que la cultura es un apartado de la sociedad y un elemento diferenciador entre unas comunidades y otras; y, la sociedad refleja el colectivo de personas que participan en un mismo territorio, cultura y comparten los patrones derivados.

Y, en tercer lugar, la cultura, también, puede ser relacionada con el término de contexto. La RAE define el contexto¹, en su segunda acepción, “como un entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier índole en el que se considera un hecho”. Así, la cultura da significado a los contextos y a las interacciones que se dan en estos (Matsumoto, 2007). Concretamente, el contexto sería el lugar donde está presente una determinada cultura.

¹ Real Academia Española. (n. p.). Contexto. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/contexto>

En relación, particularmente, a la noción cultura se podría pensar que esta es fácil o sencilla de definir, puesto que todas las personas estamos inmersas en una o varias culturas y nos adaptamos casi inconscientemente a ciertas normas culturales; como puede ser qué clase de comida comemos o la hora a la que nos vamos a dormir, entre otros ejemplos. La cultura se puede entender como un fenómeno, hecho, proceso o estructura, dependiendo de cada autor. Desde que se comenzó a indagar en cuestiones como la cotidianidad y las costumbres de los pueblos el significado del término cultura ha sido complejo, sino polémico, y ha acarreado variadísimas explicaciones. Las variopintas concepciones de cultura han estado muy ligadas al momento histórico en el cual se han desarrollado y a la influencia de las corrientes científicas imperantes en cada época.

Desde un punto de vista etimológico, Corominas y Pascual en su obra *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, publicado entre 1980 y 1991, detallaron que la palabra cultura proviene de la voz “culto”, del latín *cultus* (-us, -a, -um), que hace referencia a la “acción de cultivar o practicar algo”, que a su vez procede del término *colere*, “cultivar, cuidar, practicar, honrar”. García-Domínguez y González-Cortés (2001) reiteran que el vocablo *cultura* proviene de *colere*, ya que el individuo es cultivado, es decir, adquiere conocimientos para pasar de un ser natural a un ser “cultivado”. Dicho de otra manera, la cultura sería un proceso activo a través del cual la humanidad se transforma de una posición natural a otra cultural. Se podría decir que muchas de estas acciones culturales eran en un inicio actos biológicos; con otras palabras, dichos actos que compartimos con numerosos animales cobran un significado más allá de la actividad en sí, es decir, se convierten en acciones simbólicas y/o culturales. En esta línea, la cultura puede entenderse como una forma de auto-aprendizaje.

Por otra parte, Montes del Castillo, et al. (1993) señala que la palabra cultura surge como oposición a la incultura, lo inculto, ignorante o analfabeto, debido a que una persona es culta cuando está dotada de conocimientos. Por consiguiente, es una persona cultivada. Paralelamente, esta dicotomía culto-inculto es a la vez una forma de estratificación social, ya que a las personas “con cultura” se las ha considerado históricamente superiores.

Esta forma de entender la cultura proviene de la tradición clásica. Ya en las sociedades griegas, a esta formación se le denominaba *paideia*. Esta enseñanza, basada en valores, se les inculcaba a los niños para que llegaran a conseguir la perfección moral (*areté*). Grandes pensadores, como Sócrates, vinculaban el *areté* y la moral con la

perspectiva política. En resumen, la única misión que tenía la política era enseñar y dotar al pueblo de esos valores. Platón, por su parte, planteaba que la cultura era igual a la educación y esta a su vez era igual al *areté*, es decir, era el deseo que tenía el hombre para llegar a ser un ciudadano ejemplar y perfecto. Que el ser humano quiera alcanzar dicha perfección conlleva, a su vez, que la cultura tenga asociada ciertos modos de comportarse y se inculquen ciertos hábitos sociales y unas formas concretas de conducta que socialmente están bien vistas. Así, la educación y la cultura se entienden en numerosas ocasiones como sinónimos, ya sea por ser una persona que posea conocimientos o por tener buenos modales. En suma, a través de la cultura se interiorizan unas pautas de comportamiento y se implantan unas normas sociales, asegurando la hegemonía dominante (Montes del Castillo et al., 1993). La concepción clásica está también en el fundamento de otras dos expresiones relacionadas: “*cultura animi*” y “*cultos vitae*”. La primera de estas hace referencia al cultivo del alma para que el hombre alcance la magnificencia. Y la segunda abarca todo aquello (usos, costumbres, regulación social, jurisprudencia, entre otros) que facilita el ordenamiento social. Estos elementos proporcionan y garantizan una singularidad a cada sociedad, produciéndose así una diferenciación en la expresión de tal ordenamiento (García-Domínguez y González-Cortés, 2001). En el periodo medieval, la cultura encuentra su refugio en el ámbito religioso, con el cultivo del espíritu, y no será hasta el Renacimiento donde, aprovechando la concepción clásica, se denomine cultura a otros aspectos tales como los usos y las costumbres (Ron, 1977).

Todas estas concepciones de cultura están presentes y se reflejan en los diversos volúmenes de consulta nacionales e internacionales. En España, en concreto, se recogió su significado en el Diccionario de Autoridades, lo que más tarde conoceremos como Diccionario de la Lengua Española, publicado entre 1726 y 1730, donde se recogen tres acepciones distintas del término. En primer lugar, se hace referencia al acto de cultivar, muy relacionado con el origen latino del término. En segundo lugar, se destaca el poder alcanzar la excelencia, es decir, los jóvenes a través de la enseñanza llegaban a cultivar su espíritu, idea conectada al significado de cultura griego. Y, en tercer lugar, proveniente de culto, en términos de adoración, en el ámbito religioso. Estas nociones de cultura² siguen estando imperantes en el Diccionario de la Real Academia Española actual, ya que

² Real Academia Española. (n. p.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/cultura?m=form>

el término se define como: (1) “cultivo”, (2) “conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio”, (3) “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”, y (4) “culto religioso”.

En ciertas disciplinas académicas, desde el Renacimiento hasta la actualidad, el término cultura ha ido alejándose de la corriente filosófica y acercándose, desde diversos ángulos, a los distintos campos del saber, realizando cada especialidad unos aportes dispares que darán lugar, aún más, a sus distintas acepciones. Del mismo modo, otros factores que han favorecido al desligamiento entre la cultura y su origen étimo-filosófico han sido la expansión de la burguesía, las transformaciones sociales, el asentamiento de la modernidad y el capitalismo, entre otros elementos (García-Domínguez y González-Cortés, 2001; Ron, 1977).

A pesar de que el término tiene un origen etimológico bastante claro, su significación es, como decimos, muy variada. Son tantas las acepciones de cultura que es misión imposible abordarlas todas. Tal ha sido la diversidad de explicaciones recopiladas, a lo largo del tiempo, que he tenido que recurrir al trabajo de Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn para proporcionar un poco de luz a la organización conceptual del término. Estos autores, en su libro *Culture: a critical review of concepts and definitions*, recolectaron 164 definiciones diferentes de cultura. En este apartado vamos a tratar solo algunas definiciones que he considerado más relevantes, ya sea porque fueron pioneras, o porque están más próximas al objeto de estudio que vamos a ir desarrollando, ya que, si nos tuviéramos que detener en todas, y cada una de ellas, mi tesis podría titularse algo así como “El amplio abanico del concepto cultura”. El esquema de Kroeber y Kluckhohn (1952) agrupa todas las definiciones de cultura en seis categorías:

Tabla 1. Clasificación del término de cultura de Kroeber y Kluckhohn

GRUPO	CRITERIO/S DE CLASIFICACIÓN
A. Descriptivas	Estarían enmarcadas todas las definiciones que se preocupan en resaltar los distintos elementos que componen la cultura, es decir, son definiciones de reunión de elementos que suelen emplear palabras o expresiones como “todo complejo”, “todo”, “total” o “cualquier cosa”. Ejemplo: “Cultura, o civilización, (...) es ese todo complejo que incluye conocimientos, creencias, artes, derechos, valores morales,

costumbres y cualquier otras aptitudes y hábitos adquirido por el hombre como miembro de la sociedad” (Tylor, 1871, p. 1).

B. Históricas

Se hace especial referencia al patrimonio social y a la tradición, que se transmiten de forma intergeneracional. Además, se profundiza en el aspecto de que el ser humano no tiene solo una herencia biológica, sino también social.

Ejemplo: “Como sociólogo la realidad a la que considero que se aplica la palabra “cultura” es al proceso de la tradición cultural, el proceso mediante el cual un grupo social o una clase social transmite la lengua, creencias, ideas, grupos estéticos, conocimientos, habilidades y usos de muchos tipos (“tradición” significa “transmitir”) de unas personas a otras y de una generación a otra (Radcliffe-Brown, 1949, pp. 510-511).

C. Normativas

Explicación general:

En este apartado se pone de relieve como las normas o leyes sociales guían a los grupos, de igual forma que refuerza los valores o ideales que deben estar imperantes en la sociedad.

C1: “Énfasis en la regla o el camino”

La clave en este punto es que la cultura se entiende como un conjunto de reglas que conllevan a una organización social que caracterizan la forma de vivir.

Ejemplo: “La cultura hace referencia a la forma de vida distintiva de un grupo de personas, su completo “proyecto para vivir” (Kluckhohn, 1953, p. 86).

C2: “Énfasis en ideales o valores más comportamiento”

En este apartado lo que se realza son los comportamientos, acciones, ideas y valores.

Ejemplo: “[La cultura está formada por] los valores materiales y sociales de cualquier grupo de personas, ya sean salvajes o civilizados (sus instituciones, costumbres, actitudes, reacciones de comportamiento) (Thomas, 1937, p. 8).

D. Psicológicas

Explicación general:

En este grupo se centran en resolver cuestiones relacionadas en porqué existe la cultura y el fin de esta, más que en intentar dar una explicación. Igualmente, destacan aspectos como el hábito, igualándolo a la cultura.

D1: “Énfasis en el ajuste, en la cultura como un dispositivo para resolver problemas”

En sí, destaca la cultura como una forma eficaz de resolver los conflictos, es decir, la cultura crea conflictos. Sin embargo, también los resuelve. Asimismo, en esta corriente se ignoran el hecho de que las culturas crean necesidades y, a su vez, proporcionan medios para satisfacerlas.

Ejemplos: “La cultura consiste en caminos tradicionales para resolver los problemas (...). La cultura (...) está compuesta de las repuestas que han sido aprendidas porque se han llevado a cabo con éxito (...)” (Ford, 1942, pp. 555-557).

D2: “Énfasis en el aprendizaje”

La cultura como algo aprendido, que da un aprendizaje a las personas de conocimientos y habilidades que no son genéticas.

Ejemplo: “(...) Cultura es el término sociológico para el comportamiento aprendido, comportamiento que el hombre no tiene al nacer, que no está determinado por sus células germinativas como el comportamiento social de las avistas o de las hormigas, sino que cada generación debe aprenderlo de las personas adultas” (Benedict, 1947, p. 13).

D3: “Énfasis en el hábito”

Los hábitos se caracterizan por ser un factor determinante en el individuo. Mientras las costumbres hacen referencia a un grupo de personas, los hábitos se centran en conductas individuales.

Ejemplo: “Cultura: Formas comunes de comportamiento en un grupo, comunidad o sociedad. Está formado por rasgos materiales e inmateriales” (Young, 1934, p. 592).

D4: “Definiciones puramente psicológicas”

En este apartado se recogen dos definiciones que tienen un punto de vista psicológico o lo enfatizan.

Ejemplo: “Por cultura nosotros podemos entender (...), en resumen, todo aquello en la sociedad que inhibe los impulsos o permite su satisfacción distorsionada” (Roheim, 1934, p. 216).

E. Estructurales

Todas aquellas definiciones que guardan relación con la cultura como forma de organización social o con los diversos componentes que facilitan o contribuyen a instaurar el sistema de relaciones. Las palabras más frecuentes en estas definiciones son: sistema, organización o configuración.

Ejemplo: “La cultura consiste en patrones y costumbres comunes operativamente interrelacionadas para concretar la composición específica de los comportamientos sociales de los grupos o clases” (Gillin, 1948, p. 191).

F. Genéticas

Explicación general:

Hacen hincapié en tratar de responder a las cuestiones de cómo se ha originado la cultura y qué factores la han hecho posible.

F1: “Énfasis en la cultura como producto u artefacto”

Este subgrupo guarda una relación muy estrecha con el histórico. La principal diferencia es que se centra en el resultado y las históricas se centran en el proceso de transmisión. Igualmente, se tiene en consideración aquellos elementos que se consideran cultura.

Ejemplo: “En un sentido amplio [cultura] puede significar la suma total de todo lo que es creado o modificado por una actividad consciente o inconsciente entre dos o más individuos que interactúan unos con otros o condicionados por el comportamiento del otro” (Sorokin, 1937, p.1).

F2: “Énfasis en las ideas”

Se centran en las ideas inmanentes y en las comunicacionales, es decir, una olla no es cultura, lo que es cultura es la idea que hay detrás de este artefacto y los diversos usos que tiene.

Ejemplo: “(...) la cultura es una firme agrupación de ideas complejas” (Wissler, 1916, p. 197).

F3: “Énfasis en los símbolos”

El punto clave es que el ser humano no es animal racional, ni cultural sino un animal simbólico. Lo que verdaderamente caracteriza la cultura son los símbolos. Las definiciones de este grupo suelen usar la palabra: símbolo (o equivalentes).

Ejemplo: “La cultura es todo comportamiento arbitrado por símbolos” (Bain, 1942, p. 87).

F4: “Definiciones de categoría residual”

Este subgrupo está dentro de la categoría “genéticos” porque intentan explicar el origen de la cultura indicando qué no es la cultura.

Ejemplo: “La cultura consiste en aquellos medios de adaptación no producidos genéticamente” (Blumenthal, 1941, p. 9).

G. Definiciones incompletas

Aquí se recogen todas las definiciones que no pueden clasificarse en los otros tipos. Suelen ser más metafóricas o abstractas.

Ejemplo: “La cultura puede definirse en función de cómo piensa y actúa una sociedad” (Sapir, 1921, p. 233).

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Kroeber y Kluckhohn (1952)

Después de especificar las diferentes significaciones de cultura, se va a realizar un breve recorrido detallando perspectivas, aportaciones y autores concretos que han trabajado en este campo del conocimiento. Esta trayectoria servirá para complementar, profundizar y avanzar con lo expuesto hasta ahora.

En un principio, cabe resaltar el trabajo de Edward Tylor (ver tabla 1, grupo A). Aunque, a día de hoy, su definición se considera un poco abstracta, dado que no especifica los aspectos concretos que estarían dentro de ese “todo complejo”, su explicación se sigue empleando en numerosos textos académicos. Fue pionero en aventurarse a definir la cultura y, por decirlo de alguna manera, dio lugar a que muchos se interesasen por esta temática.

Mientras tanto, en la misma época, segunda mitad del siglo XIX, la teoría evolucionista de Darwin estaba en pleno apogeo. Esta perspectiva sustentó y orientó una explicación de la cultura basada en los preceptos de supervivencia, selección natural e hizo especial referencia al “más apto”. El paradigma evolucionista denominó cultura a aquellas estrategias, tanto instrumentales como intelectuales, que los seres humanos han usado para asegurar su supervivencia (Padilla-Lozano, 2000). En definitiva, la cultura era un medio, muy eficaz, para garantizar la subsistencia de la especie humana y, por ende, debía ser transmitida y enseñada. La teoría evolucionista clasificó las poblaciones entre aptas para la supervivencia, civilizadas, y las condenadas al fracaso, es decir, no civilizadas. Este afán por la perdurabilidad del ser humano permitió y justificó la colonización de las primeras frente a las segundas para inculcarles la cultura que les permitiría progresar.

En oposición a la teoría ya mencionada, se producen, a comienzos del siglo XX, dos planteamientos alternativos: el funcionalismo y el culturalismo. El primero surgió en Inglaterra y sus máximos representantes fueron Bronislaw Malinowski y Alfred Radcliffe-Brown. Estos antropólogos pioneros expusieron que la estructuración social estaba por encima de la cultura y que dependiendo de la esfera social a la que pertenecieras tendrías una cultura u otra. De esta manera, dependiendo del grupo social al que pertenezcas se orientará la asunción de unas ideas, normas, valores y creencias concretos (Radcliffe-Brown, 1958). Estos autores destacaron los conceptos de estructura y función, como elementos imprescindibles para sostener el sistema social. De la misma forma que se realza el poder de la cultura para unir y explicar la relación entre las personas, se facilita

la posibilidad de acceder a una “identidad colectiva”. Padilla-Lozano (2000) señala que esta corriente, en cierta manera, continuaba fomentando el colonialismo, ya que se podría llegar a la conclusión de que era lógico y un proceso normal que las estructuras desarrolladas se expandieran al resto de pueblos primitivos para hacerlos prosperar y ser mejores. Por su parte, el culturalismo nace en Norteamérica de manos de Franz Boas, antropólogo judío de origen alemán. Este autor defiende que cada cultura se forma y expande según el medio que la rodea. Para Boas, la cultura se definiría como aquello que “abarca todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo están condicionadas por el hábito del grupo donde viven, y los elementos derivados de las actividades humanas determinadas por estos hábitos” (Boas, 1930, p. 79). Esta definición distingue tres ejes diferenciados: las costumbres y sus manifestaciones, las reacciones de los individuos según determinen las costumbres y los productos realizados para llevar a cabo los hábitos. Además, este autor fue un precursor del “relativismo cultural”, es decir, fue pionero en romper con la visión etnocéntrica, dando la misma importancia a todas las culturas y poniéndolas a un nivel similar. En pocas palabras, el desarrollo de cada sociedad es único y posee unos elementos característicos sin que ello conlleve asociado criterios de superioridad o inferioridad. De las propuestas de Boas se nutre, considerablemente, la antropología social y cultural, sobre todo, en lo referente al relativismo cultural. De la misma forma, gracias a su definición se comenzaron a realizar las primeras interpretaciones a nivel semántico de la cultura, es decir, se tuvieron en cuenta y se analizaron los sistemas de comunicación y las estructuras simbólicas que asisten a la acomodación de la humanidad a la sociedad.

Así pues, los discípulos de Boas, Kroeber y Kluckhohn (1952) enfatizaron el aspecto simbólico de la cultura, definiendo esta como todo aquello que es transmitido y aprendido, con la condición de que tenga significación. En esta línea, Goodenough (1957) expresa que la cultura es la organización de las cosas, agentes, conductas o emociones en el pensamiento colectivo del pueblo, esto es, cómo el pueblo percibe, relaciona e interpreta estos aspectos. Vinculado a esta visión de comunidad, Claude Lévi-Strauss (1999) pone de manifiesto que la cultura responde a sistemas simbólicos compartidos por los miembros de una sociedad determinada. En resumidas cuentas, son formas de pensar, creer y actuar que aprendemos socialmente y desarrollamos gracias a la interacción con otros miembros de la sociedad, en gran medida, de manera vicaria. La cultura es, por tanto, la consecuencia de la relación mutua entre las personas. Para este referente de la

antropología social, la dimensión histórica no tiene exclusivamente un componente cronológico, sino que la cultura remite a la incorporación de materiales e instrumentos que ayudaron a la evolución de la especie, como por ejemplo el uso de la madera que fue condición para poder hacer fuego. Asimismo, se destaca que las culturas son diversas porque las circunstancias geográficas, históricas y sociológicas de cada pueblo también lo son.

Por último, quiero mencionar al antropólogo Clifford Geertz. Este autor define la cultura con un carácter, esencialmente, semiótico:

Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. (Geertz, 1973, p. 20)

En este sentido, la conducta humana es acción simbólica, entonces lo que habría que considerar es lo que hay detrás de las acciones, es decir, entender e interpretar su sentido. Para este autor, la cultura no remite exclusivamente a acontecimientos sociales, conductas, instituciones o procesos sociales dispersos, sin interrelación ninguna, sino que están dentro de un determinado contexto. Los cambios culturales no pueden estudiarse aislados de su contexto y de su evolución, puesto que estarían incompletos (Baraño-Cid, 2010). Para comprender la cultura de cada contexto hay que tener en cuenta los nexos de unión de todos estos elementos relacionados e interpretar el significado para descubrir el sentido que hay detrás. Geertz se vale de ejemplos como el de un simple guiño que, sin el contexto podría tener múltiples interpretaciones. Sin el entorno no se puede llegar a saber si una persona, simplemente, tiene un tic, si está imitando o riéndose de alguien o si es una forma de saludo entre amigos. De este modo, los significados culturales son específicos y se dan siempre en un determinado contexto (Bourdieu, 1991; D'Andrade, 1995).

Considero que el planteamiento de Clifford Geertz es muy interesante, ya que no se detiene en la mera descripción de elementos culturales, sino en la explicación e

interpretación cultural. Realza las diversas funciones del investigador, que van más allá de describir, y enfatiza la capacidad de insertarse en un contexto para comprenderlo, buscar conexiones e interpretarlo. En palabras del autor:

Una vez que la conducta humana es vista como acción simbólica —acción que, lo mismo que la fonación en el habla, el color en la pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música, significa algo— pierde sentido la cuestión de saber si la cultura es conducta estructurada, o una estructura de la mente, o hasta las dos cosas juntas mezcladas. (Geertz, 1973, p. 24)

Por ende, para llegar a comprender los fenómenos sociales, el contexto cultural es un elemento clave; por ello, se debe hacer una descripción densa para preguntarse por los significados y los códigos establecidos, ya sean entre personas o entre estas y los distintos artefactos culturales. En esta línea, para continuar profundizando en la cultura es necesario desggranarla y hacer una descripción más minuciosa.

1.3. Calificando la cultura

A fin de abordar de forma más concreta la cultura, muchos investigadores han usado calificativos específicos como: cultura local, cultura global, cultura de masas, alta cultura, baja cultura o cultura popular, siendo estos solo algunos de los innumerables calificativos posibles. De este modo, se desglosa la cultura para poder profundizar en ámbitos más concretos.

Con la intención de comprender mejor el fenómeno de la cultura, nos vamos a ir deteniendo en aspectos claves para este trabajo como cultura popular, alta y baja cultura, cultura local, cultura nacional, cultura global, cultura de masas, cultura rural, cultura urbana, contracultura, subcultura, cultura juvenil y cultura adulta. El detenimiento y desarrollo de cada concepto será diferente, además de que muchos están interrelacionados y pensar en un calificativo, casi obligatoriamente, te encamina a otro; puesto que, en la mayoría de ocasiones, van tomados de la mano y confrontados dialécticamente. En primer lugar, voy a destacar los calificativos alta y baja cultura, debido a que estas expresiones son una de las formas más clásicas de caracterizar el vocablo cultura y una de las primeras formas de jerarquizarla.

1.3.1. Alta cultura vs Baja cultura

En este apartado, de forma breve, se expondrá las diferencias que durante mucho tiempo han servido para diferenciar la alta cultura de la baja cultura. Igualmente, voy a poner de relieve las interrelaciones y los intercambios, constantes, entre dichas formas de cultura.

En sentido general, estas dos divisiones de cultura se olvidan de los aspectos temporales, contextuales y procesual, quitándoles su esencia, y establecen un orden en lo que lo “civilizado” es igual a lo culto, moderno, global, sagrado, próximo y urbano, y lo “incivilizado” es lo tradicional, popular, local, profano, rural y lejano (Baraño-Cid, 2010). En pocas palabras, a la alta cultura se la suele denominar, igualmente, cultura aristocrática o cultura de élite. Y, a la baja cultura se le califica, análogamente, de popular.

La alta cultura, mayoritariamente, ha estado asociada con la sofisticación, la excelencia, el conocimiento y el valor, tanto a nivel intelectual como artístico. Este conjunto de calificativos ha hecho que la alta cultura estableciera un canon que, durante muchos siglos, ha servido para jerarquizar y estructurar los artefactos culturales. En consecuencia, la alta y baja cultura era un claro ejemplo de estratificación social. Ya Pierre Bourdieu expresaba que los gustos y consumos de cada clase social servían para mantener y demostrar las relaciones de jerarquía, subordinación y distinción (Bourdieu, 1990). Esta dedicación o exaltación de lo culto hizo que la dicotomía culto-popular se fijara y estuviera presente durante mucho tiempo y que, además, se estructurara como relación jerárquica de dominio de la primera sobre la segunda, restándole valor creativo y artístico a la considerada baja cultura.

Así pues, usualmente, la baja cultura se ha definido negativamente, es decir, como todo aquello que no es alta cultura. En resumen, todo lo que no cumple las exigencias convenientes para considerarse alta cultura. Asimismo, esta concepción atribuye simultáneamente el adjetivo de inferior a la cultura popular, infravalorando su relevancia e impronta social. A la baja cultura como sinónimo de popular, se le ha asignado la categoría de inculto, estableciéndose una relación muy férrea entre esta y el pueblo. Por lo tanto, las producciones, artefactos, formas de vida, costumbres, valores e, incluso, los festejos significativos de los pueblos han formado parte de la baja cultura, cultura folclórica o cultura popular; dónde lo popular es sinónimo de tradicional, muchas veces conectado a la tradición oral incluso, a los medios rurales o las periferias urbanas, cuando

las migraciones del siglo XIX en adelante desbordaron el trazado urbano de la edad moderna.

Autores, como Zapata (2016), reivindican, sin embargo, que la noción “popular” le debe su origen al pueblo. En términos generales, para conocer todos los entresijos que conlleva lo popular hace falta interesarse intensamente por estar presente en la vida diaria del pueblo. Muy unido al tándem popular-pueblo encontramos las investigaciones en el ámbito folclórico, que describieron la cultura popular como una recopilación de objetos, prácticas y creencias de un lugar determinado, distante en su especificidad de las corrientes modernas o globales. Generalmente, también ha estado muy unido a lo exótico, a las tradiciones y costumbres de “pueblos aislados”, que han mantenido en ese aislamiento una cierta esencia diferencial. Cortázar (1967), por su parte, manifiesta que lo popular sería lo característico de las culturas tradicionales, es decir, expresiones del pueblo, compartidas por toda una comunidad en determinados momentos, con caracteres funcionales, consuetudinarios, de autoría anónima, regionales y transmitidos por medios no institucionalizados.

Esta idea de popular como sinónimo de pueblo y folclore sigue persistiendo a día de hoy y, adicionalmente, la interrelación se hace cada vez más intensa por la intención, por parte de algunos grupos, de recuperar esas costumbres puras, sin cambios, y reivindicar o exaltar el sentimiento local o nacional. Ello puede conducir al error de identificar, únicamente, lo popular como tradicional.

A pesar de estas diferencias y distinciones, hay autores que detectan vínculos relevantes entre la baja y alta cultura, a lo largo de la Historia. La Fundación Juan March en 2015 pone de manifiesto que muchos virtuosos de la música clásica se han servido de las melodías populares como fuente de inspiración para crear novedosas expresiones artísticas. Podemos citar como ejemplo al músico del siglo XX Zoltán Kodály que empleaba el címbalon, instrumento popular de Hungría, en algunas de sus piezas, y a Isacc Albéniz que intentaba, en sus obras, lograr el reconocimiento artístico para la zarzuela. Igualmente, Pérez-Senz (2011) expresa que la música clásica, dentro de la alta cultura, le debe mucho a las composiciones del pueblo gitano, a la música tradicional española y a las canciones populares. Estas han servido de inspiración a artistas de renombre para dar un toque diferente y de aire fresco a sus obras. Este autor pone numerosos ejemplos de los cuales voy a destacar a Franz-Josef Haydn o Antonin Dvůrák,

en cuyas obras se han identificado notables influencias del pueblo romaní; o a Emmanuel Chabrier y Maurice Ravel, para quienes la música tradicional española ha estado muy presente; así como, a Rodolfo Halffter, que ha interpretado musicalmente y ha convertido en canción obras tan populares como *Marinero en tierra* de Rafael Alberti. Por añadidura, Said (1996) reafirma que muchos artefactos culturales propios de lo elevado están formados por elementos populares. Este autor hace hincapié en que se ha querido apropiarse la polifonía como una creación compleja y exquisita de la alta cultura. Sin embargo, se olvida que hay muchas etnias del centro de África que ya cantaban polifonías desde hace siglos como expresiones de su vida diaria para transmitir emociones. Se podría decir que, casi despectivamente, en nuestros días la alta cultura se reduce a la ópera y otras manifestaciones musicales complejas. No obstante, también podemos percibir un cambio singular en estas, ya sea con incorporaciones rompedoras o novedades en el atrezo con la intención de atraer a un nuevo público o en proyectos de difusión musical orientados al gran público.

A pesar de todo, los primeros estudios de las músicas se centraron y desarrollaron su investigación mayoritariamente en la música culta, erudita o de élite, y cuando entró en juego la música popular, como parte del estudio musicológico, se la calificó, inicialmente, de poco relevante. Para que fuera tenido en cuenta, lo popular, que básicamente era la cultura campesina, debía estar contenido en lo culto (González-Varas, 2002). Además de los ejemplos citados hay que tener en cuenta el contexto histórico de cada producción. Es decir, en nuestros días William Shakespeare, y su legado, está integrado como representante prototípico de la más alta cultura, pero cuando comenzó escribiendo sus obras, estas formaban parte de lo que podríamos llamar teatro popular. Asimismo, cualquier aria de ópera podría encajar en alta cultura, pero ¿qué sucede cuando alcanza a ser número uno en las listas de éxito de algún país una nueva interpretación, una adaptación *popera*, o su integración en bandas sonoras de gran popularidad? ¿Deja de ser representante de alta cultura y se convierte en popular? Estas cuestiones se encuentran aún sin resolver bajo un enfoque estrictamente diferenciador, esencialmente porque la aproximación no contempla la interacción entre distintos niveles de cultura, persistiendo la percepción de que se trata de ámbitos totalmente separados. Pero es evidente que el alcance de popularidad supone un cuestionamiento importante a esta supuesta línea divisoria.

De este modo, con el avance de la tecnología y la entrada en escena de la cultura de masas las fronteras entre las dos formas de cultura que nos atañen en este punto se han difuminado mucho más. En este binomio culto-popular, Martínez de Albeniz (2001) retoma el concepto de relativismo cultural de Boas. En síntesis, de la misma forma que no se pueden jerarquizar las culturas tampoco se pueden ordenar las subculturas, sosteniendo que habría que limitarse a describirlas. De igual forma, se resalta la legitimidad cultural como herramienta para estudiar las relaciones de poder y las desigualdades que entran en juego entre las distintas culturas. Pretendo acabar este apartado con el convencimiento de que estas dos formas de cultura no son antitéticas, sino todo lo contrario; la alta cultura se nutre y transforma gracias a la baja cultura y, en parte, la baja cultura también se hace con y se abre paso a un público más amplio y propio de la alta cultura. Se puede comprobar que la hibridación está a la orden del día entre las diversas culturas, es por ello que a partir de ahora se van a entrelazar y no se van a describir como aspectos confrontados.

1.3.2. Cultura local, cultura nacional y cultura global

Siguiendo las líneas que nos preceden, vamos a detenernos brevemente en expresiones como cultura local, cultura nacional y cultura global.

Lo local suele hacer referencia a los pequeños pueblos o aldeas ligeramente incomunicadas. El término local ha estado asociado a un espacio concreto, definido y con unas relaciones sociales muy estrechas, caracterizadas con unos lazos de parentesco y un entramado social muy sólido. De igual forma, lo local se ha conectado a identidades culturales fijas, constantes y unificadas a todos los miembros de ese entorno (Featherstone, 2000). Por ende, sus habitantes disponían de una cultura compartida y distintiva frente a la de otras localidades.

La Real Academia Española en uno de sus significados define lo local³ como “municipal o provincial, por oposición a general o nacional”. Sin embargo, autores como Brennan (1990) ponen de relieve la relación tan estrecha, que existe, entre lo local y lo nacional. Este autor relaciona el término nación como forma de organización territorial moderna y, además, lo vincula al sentido de natío como equivalente al sentido de pertenencia de la comunidad local. Así, con el surgimiento de los nacionalismos se

³ Real Academia Española. (n. p.). Local. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/local?m=form>

recolectó información, costumbres, prácticas sociales, entre otros, de los pueblos para formar una identidad nacional común que agrupara a varios territorios (Burke, 1978). Gellner (1983) afirma que las naciones intentaron plasmar una historia común de las localidades repartidas por su geografía para crear una conciencia nacionalista. A partir de ese momento, las localidades libran una pugna para intentar diferenciarse unas de otras y buscan particularidades que las distingan, creándose así una dialéctica entre lo local-nacional.

Entre tanto, la tecnología, el intercambio comercial, los medios de comunicación y la globalización han cambiado y transformado las culturas locales y nacionales. Esto ha provocado dos reacciones fundamentalmente. En un primer lugar, hay autores que afirman que la globalización puede llegar a producir una cultura homogeneizadora para todo el globo. Ante este hecho, la reacción más habitual ha sido explotar y reivindicar las tradicionales locales y nacionales, o sea, exaltar y autodefinir los localismos o nacionalismo. Altamirano (1994) expresa que en muchas ocasiones el sentimiento local o nacional se ha empleado para apreciar y exaltar lo nativo, folclórico, autóctono y nacional, supuestamente, asegurando así la continuidad de las tradiciones, costumbres y valores que se han apropiado para identificarlos como local o nacional y, a su vez, frenar los productos, relaciones, costumbres, etc., importados de otros lugares. Y, en segundo lugar, hay autores que piensan que lo global hace que los artefactos culturales locales y nacionales puedan expandirse fuera de sus fronteras o se transformen costumbres en desuso (García-Canclini, 1990). No obstante, hay que tener en cuenta que en numerosas ocasiones la hibridación cultural puede hacer que las expresiones culturales autóctonas pierdan esa riqueza cultural que las caracterizaba, quedando, por así decirlo, por un lado, producciones culturales estandarizadas y, por otro lado, lecturas estereotipadas de dichas expresiones tradicionales. Esta expansión suele conllevar que muchos elementos culturales puedan ser reconocidos como rasgos diferenciales de ciertas culturas, y consumidos como sucedáneos culturales globalizados. Por ejemplo, no es difícil encontrar imágenes icónicas de artistas como Frida Kahlo como referentes estéticos de moda femenina, en camisetas, neceseres, bolso, etc. A pesar de que originalmente era una referente del empoderamiento en las mujeres, globalmente, aunque mantiene su esencia reivindicativa, esta se ha reducido a diversas expresiones de moda femenina.

1.3.3. Cultura rural y cultura urbana

Otro calificativo de cultura que tiene un perfil muy similar al de cultura local es el de cultura rural. López-Casero (1994) define la cultura rural como un conjunto de valores, normas, actitudes y comportamientos que describen a los individuos de una determinada parte de la sociedad, mayoritariamente rústica. La vida rural conlleva una cultura distinta caracterizada por las actividades que realizan sus habitantes, principalmente, de índole agrícola, pesqueras o mineras y poseen unos valores, creencias y costumbres diferentes a la vida urbana. En el lado opuesto, la cultura urbana hace referencia al conjunto de expresiones (cotidianas, económicas, culturales, sociales, recreativas, entre otras) habituales y recurrentes entre los habitantes ciudadanos (Hinojosa-Becerra y Allen-Perkins, 2015).

En conjunto, se podría decir que la cultura rural se ha vinculado muchas veces con el localismo y el tradicionalismo, por lo que comparte muchas de las características que hemos comentado en el apartado anterior. Hasta la mitad de siglo XX, la sociedad rural se describía como tradicional y hermética, con una fuerte cohesión social y muy vinculada a la naturaleza (Izcara-Palacios, 2000). De esta manera, lo rural siempre se ha ligado con lo tradicional y agrario mientras que lo urbano ha estado más vinculado a lo moderno, el progreso y la industrialización.

No obstante, esta diferenciación entre estas modalidades culturales se considera hoy día mucho menos distante. El medio rural ha ido sufriendo numerosas transformaciones (económicas, sociales, culturales, demográficas, etc.) desde la Revolución Industrial. El proceso de urbanización no ha conllevado, simplemente, el desplazamiento de la población del campo a la ciudad, provocando en muchas ocasiones la despoblación de las zonas rurales, sino que también ha favorecido que los estilos culturales, los modos de vida y la interacción social propias de la ciudad hayan migrado al campo (Baigorri, 1995). Por ello, podemos hablar, igual que en el apartado anterior, de una hibridación gradual, en mayor o menor medida, es decir, lo urbano no se encuentra solo en las ciudades, mientras que lo rural no está exclusivamente en el campo (Baigorri y Gaviria, 1984). Solo hay que pensar en cierta esencia ruralizada, e interacciones consecuentes, de muchas zonas periféricas de las grandes ciudades, que han ido acogiendo distinto flujo migratorio desde el campo a lo largo de las décadas. Y decimos “esencia”, en el sentido de una fragancia o un extractado, no tanto como una cualidad

inherente pues el diseño arquitectónico de muchos de estos barrios, la especulación y la realidad multicultural lo están transformando. Existe una cierta dinámica de exportación-importación entre ambos contextos, mediatizada también por la facilidad de la movilidad, el acceso a la educación universitaria de los jóvenes del ámbito rural, la llegada de Internet, así como la emergencia de tendencias turísticas de “retorno a la naturaleza”.

Otro factor que ha difuminado las fronteras entre lo rural y lo urbano es la propia dinámica globalizadora. La mundialización ha traído numerosas ventajas al mundo agrícola, pero, también, grandes interrogantes (Jiménez-Abad, 2014). Por un lado, ha intensificado la uniformidad cultural y ha favorecido ciertos cambios identitarios y adoptado comportamientos y formas de vida más ligadas al ámbito urbano. Pero como apuntábamos también anteriormente, valores y formas asociadas al estilo de vida rural también se han revalorizado entre la población en general, no solo respecto al turismo sino también en el consumo de productos naturales, ecológicos, tradiciones, etc. Autores como Izcara-Palacios (2000) ponen de manifiesto tres factores que han ayudado a esta recuperación: (1) el deseo de conservar espacios y tradiciones que se tenían olvidados, (2) transformar y rejuvenecer ritos antiguos, y (3) la admiración y respeto por las personas mayores y sus costumbres. En particular, las ferias medievales apuestan por formas de presentación que recrean usos y costumbres.

Para finalizar, quiero realzar a Baigorri (1995) que expresa que separar lo rural y lo urbano es una tarea un poco espinosa y que es más oportuno, para este autor, hablar de niveles de más a menos urbano o, al revés, de más a menos rural; puesto que lo puramente rural tendría que tener características pre-industriales y en la actualidad, inmersos en una urbe global, es muy complejo de alcanzar.

1.3.4. Culturas juveniles vs. cultura adulta

En este apartado vamos a hacer una revisión de los conceptos de culturas juveniles (en plural) y cultura adulta. Me gustaría aclarar que estos conceptos se van a tratar en mayor profundidad en el capítulo dos, en el cual se va a relacionar el mundo juvenil con los discursos y géneros musicales. Ante todo, queremos destacar que entendemos la juventud no solo como proceso transitorio entre la niñez y la adultez, sino como periodo con entidad propia, que cada vez, dadas las condiciones económicas, sociales, laborales, etc., se alarga más, y que conforma un tiempo indispensable para comprender los cambios personales, y en el seno de cualquier sociedad (Souto-Kustrín, 2007). Ramírez-Varela

(2008) expone que la juventud comienza con transformaciones biológicas y acaba en un proceso fundamentalmente cultural, y sujeto a importantes cambios de época. Anteriormente, la expresión adultez social hacía referencia al paso que dan los jóvenes en la interiorización y reproducción de roles adultos, es decir, pasan de un estado de juventud sin grandes preocupaciones a trabajador, consumidor, ser ciudadanos de pleno derecho, e incluso llegar a ser padres/madres (Cottet, 1994). Roles, al fin y al cabo, que solían estar conectados a grandes responsabilidades. Adicionalmente, habría que aclarar que se emplea el concepto en plural para apreciar y resaltar la heterogeneidad y la renovación que está presente y hay detrás de dicha cultura juvenil.

La expresión “culturas juveniles” surgió para denominar una nueva cultura adolescente que emergía con un fuerte carácter artístico y existencial en el periodo de entre guerras (Thrasher, 1963). Sin embargo, no fue hasta la década de 1950, con la eclosión de la sociedad de consumo, que este término goce de cierta aceptación en el mundo académico, ampliándose así su ámbito de estudio (Parsons, 1963). Las culturas juveniles están condicionadas por el tiempo libre y el espacio de ocio que les hace tener escenarios diferenciados y diferenciales respecto a los adultos; a pesar de ello, no son del todo independientes de las instituciones adultas (Feixa, 1998). En este sentido, las culturas juveniles comparten espacios y conviven, constantemente, con las culturas adultas, dentro del ámbito doméstico o educativo. A la vez, es importante subrayar que las instituciones tradicionales marcan unos límites de actuación a las culturas juveniles, en particular cuando se tilda de simple ruido a la música realizada por los jóvenes o se penaliza por hacer un grafiti.

Se han llevado a cabo numerosos estudios sobre culturas juveniles desde distintos enfoques. Por un lado, Zarzuri (2005) resalta tres perspectivas: (1) la vinculada a la Escuela de Chicago, centrada en los cambios que se producen en la ciudad por la modernización industrial, dando lugar a nuevas formas de ocio; (2) las culturas que surgen asociadas a determinados géneros musicales como el *rock and roll*⁴ y el *pop* dentro de la industria cultural; y, (3) unido al término contracultura, aquellas contestaciones u oposiciones a la hegemonía que, también, implicaría una ruptura con las generaciones adultas. Por otro lado, autores como Feixa y Nofre (2012) y Hall y Jefferson (2003) manifiestan que la formación y el estudio de las culturas juveniles puede examinarse

⁴ Los géneros musicales conocidos y nombrados en inglés se escribirán en cursiva la primera vez que aparezcan en el texto, después se pondrán en letra redonda.

desde tres ángulos diferenciados: la cultura hegemónica, las culturales parentales y las culturas generacionales. A continuación, voy a explicar de forma resumida cada perspectiva.

La relación de los jóvenes con la cultura dominante es constante y dinámica. De la misma forma, la cultura dominante fomenta y expande el poder hegemónico mediante elementos que, pueden resultar atractivos, para las culturas juveniles a través de diversas instituciones sociales. Frente a los numerosos estímulos a los que están expuestos los jóvenes, estos se enfrentan a ellos desde diversos modelos de asimilación. En otras palabras, pueden reaccionar a favor de la corriente o rebelándose. Un ejemplo de esto fue la rebelión juvenil de los años 1960, donde muchos jóvenes protestaron contra los pilares prevalentes de sus sociedades (familia, Estado y mercado) y otros se integraron en la corriente hegemónica. Por otro lado, la cultura parental está, también, muy presente en esta cotidianidad. Las culturas parentales están más relacionadas con los valores y conductas habituales e imperantes en su medio social, es decir, fomentan unos estilos de vida, valores y creencias, en lo que se fundamenta la llamada la socialización primaria, que cada cual ira adaptando a su propio estilo de vida. Supongamos que si un joven desde pequeño comparte con uno de sus progenitores un gusto por un deporte muy posiblemente le seguirá acompañando en su vida juvenil. Y, por su parte, las culturas generacionales hacen referencia, sobre todo, a los espacios de ocio donde los jóvenes se socializan secundariamente con otros homólogos. Estas interrelaciones les ayudan a conformar parte de sus identificaciones, en dicha etapa vital, y aprender o modular valores, mayoritariamente, independientes del mundo adulto. En particular, sentimientos como la libertad o la “locura” en la juventud, expresiones como *no future*, o los escarceos con sustancias estupefacientes están más ligados al círculo generacional, sino contrarios, a la cultura parental.

Este proceso, puede entenderse mejor si tenemos en cuentas tres consideraciones. En primer lugar, las generaciones juveniles están influenciadas por el contexto de partida, es decir, el momento socio-histórico determinado dónde surgen que puede hacer prevalecer ciertas expresiones frente a otras, dotándolas de un sello de identidad concreto (Feixa, 1998). Por ejemplo, en la década de 1960 la mayoría de la población juvenil participó en el movimiento hippie o en 1970 comulgó con la música disco y el *heavy metal*.

En segundo lugar, esta dicotomía puede entenderse como saturada lo que marcaría una frontera inexpugnable entre ambas etapas vitales. No obstante, como también hemos comentadas para otras caracterizaciones de la cultura, existe una porosidad entre cultura adulta y cultura juvenil, y así influencias culturales de la juventud pueden seguir acompañándonos en la vida adulta (Ramírez-Varela, 2008). En la actualidad, podemos encontrar personas con cierta edad, entre 50 o 60 años, adultos ya maduros, que siguen manteniendo unas identidades vinculadas a músicas o estilos juveniles, como por ejemplo en el rock and roll. Estos adultos transgreden la línea fronteriza cerrada entre juventud-adulthood y mantienen, en muchos casos como fundamento vital, su predilección por la música roquera y una estética acorde con este género musical (pelo largo, tatuajes, ropas de cuero, etc.). Este tipo de traspasos juveniles a la adultez cronológica puede rastrearse también en tribus urbanas más contemporáneas, como los *surfers*, *skaters*, *indies*, etc.

Y, en tercer lugar, las relaciones e interacciones juveniles son muy estrechas con el grupo de pares, de referencia y generacional (Cottet, 1994). De este modo, el grupo de referencia es el que más influencia tiene en los jóvenes y les marca unas pautas o valores concretos. En otras palabras, sus ídolos adolescentes y amigos tendrán una repercusión muy notable durante la juventud ya sea miméticamente, estableciendo códigos juveniles compartidos, alejados de las culturas parentales. Un cantante famoso o un *youtuber* con muchos seguidores, en pleno apogeo mediático, condensa y ofrece a la imitación toda una serie de elementos característicos identificativos de la cultura generacional (vocabulario, estética, aficiones, etc.).

Después de todo lo expuesto, se podría decir que el término “culturas juveniles” hace referencia a la forma en que los jóvenes de manera colectiva construyen, expresan y reproducen sus prácticas y experiencias sociales, con un marcado carácter generacional y alternativo del estándar adulto. Además, las culturas juveniles llevan asociado el surgimiento de “micro-sociedades juveniles” que son espacios y tiempos destinados a la población joven y que son distintivos de las instituciones adultas (Feixa y Nofre, 2012). O, en palabras de Reguillo (2000), las culturas juveniles son un paquete heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales de las generaciones más jóvenes.

Para finalizar este epígrafe, voy a resaltar la vinculación existente entre estas micro-sociedades juveniles y los términos subcultura, contracultura o nueva cultura (Feixa, 1995). Estas otras formas de cultura alternativa se caracterizan por estar o tener

algún elemento en disonancia con la cultura dominante. Se les atribuye estas nociones a las culturas juveniles porque los jóvenes suelen estar relacionados con dificultades y modalidades alternativas de adaptación a la hegemonía y ser un sector de la población más reivindicativo (Feixa, 1998).

1.3.5. Subcultura, contracultura y cultura dominante

El concepto contracultura proviene del vocablo inglés *counterculture* que se comenzó a emplear en los sesenta del siglo pasado (Arce-Cortés, 2008). Feixa y Nofre (2012) expresan que esta palabra comenzó a usarse en la segunda mitad del siglo XX para hacer referencia a la contestación de ciertos grupos juveniles, como la *Beat Generation*, en mayor medida, contra la hegemonía cultural. Bennet (2001) relata que es un término que nos informa de la decepción que sienten los jóvenes por el control parental e institucional y, a la vez, alude a la reivindicación de no querer formar parte de esas fórmulas de gestión. Clarke, Hall, Jefferson y Brian (2003) remarca el carácter de protesta que tiene el término y refuerza que no solo es contra la cultura parental o adulta, sino que es contra todo el sistema desde la familia, la escuela, los medios, etc. Asimismo, esta diferenciación cultural ha provocado que, casi de manera involuntaria, se generen y reproduzcan diversas formas de hablar, lenguaje, actitudes, entre otros, que caracterizan cada contracultura (Martínez-Rentería, 2000). Más allá, Hall y Jefferson (2003) y Yinger (1982) reiteran que el término contracultura hace referencia a determinados movimientos y reivindicaciones que sectores juveniles han llevado a cabo para protestar contra la cultura dominante y, lo que es más interesante, creando, en algunos casos, instituciones y espacios alternativos.

En cuanto al término subcultura, Milton Gordon (1947) lo definía como sistema de grupos diferenciados de la cultura oficial. Dicho de otra manera, son un conjunto de personas que tienen situaciones y características sociales, étnicas, religiosas, laborales, entre otras, diferentes a la dominante, y que organizan al respecto algún tipo de manifestación cultural. En palabras de Rubio-Gil y Martín-Pascal (2012), las subculturas son piezas que forman parte de una cultura global, pero que tienen unas características concretas. Como ejemplo, las minorías étnicas son una subcultura porque tienen un origen, lengua, religión o acervo cultural que no son lo imperante en una sociedad concreta.

Pese a que en numerosas ocasiones estos dos conceptos son empleados como sinónimos, Yinger (1960) considera que hay grandes diferencias. Las subculturas tienen

rasgos diferenciales respecto a la cultura dominante, pero ello no obliga que vaya en contra del orden hegemónico. Mientras tanto, las contraculturas son aquellas subculturas que están en oposición con el sistema imperante y generan una presión y/o situaciones conflictivas contra la posición mayoritaria. Es decir, el individuo o el grupo no aceptan los valores ni las figuras o expresiones de autoridad que les rodea. En conclusión, las subculturas no tienen por qué estar al margen del sistema, mientras que la contracultura lleva asociada una oposición más clara ante lo institucional. En definitiva, se podría decir que dentro de la cultura hegemónica hay subculturas, y algunas de estas pueden llegar a convertirse en contraculturas, siempre y cuando prioricen sus matices reivindicativos.

Para concluir el apartado “Calificando la cultura”, podemos destacar las transformaciones y combinaciones continuas a las que están sujetas las múltiples formas culturales de las que venimos hablando. Como ya he precisado, el término cultura no solo tiene una única significación global o legítima. En palabras de Baraño-Cid (2010), es mejor comprenderla con el uso que le dan las personas y los grupos, es decir, por sus atribuciones a los diversos modos de vivir, pensar y sentir; es una construcción social cambiante que va mutando con los aspectos pasados, presentes y futuros de una transición continua. No es algo que pueda conservarse de manera perenne, sino que va cambiando de generación en generación, acompañando a las distintas transformaciones sociales. En sí, la cultura es algo intrínseco a los seres humanos y esta los ha acompañado y los acompaña a lo largo de todo el ciclo vital, igual que las personas modifican numerosos aspectos personales, la cultura también sufre estas transformaciones; en otras palabras, si las personas, las generaciones, los contextos, los avances varían, ¿cómo es posible entender una cultura inmutable?

A pesar de ello, las dicotomías, que en parte refuerzan la inalterabilidad, han imperando durante mucho tiempo en nuestras disciplinas y, en cierta manera, continúan presentando el hecho cultural de manera enfrentada, tradición frente a modernidad, popular frente a culto, local frente a global, e incluso, sagrado frente a profano. Estas fragmentaciones, por una parte, han hecho que el estudio de la cultura pueda olvidarse de cualquier cambio, sincretismo, transferencia, coexistencia y transformación cultural (García-Canclini, 1982).

Por la relevancia en nuestro trabajo del concepto de cultura popular, lo vamos a rescatar de este epígrafe y lo vamos a relanzar en el siguiente, junto con el concepto de cultura de masas.

1.4. Cultura popular y cultura de masas

Aunque este trabajo resalte la vinculación y retroalimentación entre cultura popular y cultura de masas, hay algunos autores que la delimitan individualmente. Por tanto, es interesante partir de sus definiciones para poder llegar a esa interrelación y continuar resaltando los puntos de unión. Es por ello que, a continuación, se van a identificar independientemente.

Autores como Tamayo-Ángeles (1997) han denominado a la cultura tradicional como cultura popular, principalmente por la unión tan significativa que tiene, como ya se ha expresado anteriormente, con las tradiciones del pueblo. Por ser una producción sostenida, en la mayoría de casos, por personas de a pie se la ha asociado con expresiones cotidianas y con la sabiduría popular, lo que ha alejado, más si cabe, estas producciones del arte formal y de la modernidad. Aquí, los estudios sobre el folclore tienen un interés innegable por las tradiciones que mantienen y transmiten las prácticas populares. Parafraseando a Martí (1999), el folclore atesora la cultura llamada popular, en el sentido de típico y habitual, y aquellas tradiciones de transmisión oral. Por ello, se podría definir esta vertiente folclórica de la cultura popular como el conjunto de tradiciones y conocimientos, distinto de las producciones formales y hegemónicas, que tienen todos los pueblos.

Lo popular es un concepto amplio y polisémico que se ha asemejado a numerosos términos y expresiones. En consecuencia, para poner un poco de luz, en este sentido, vamos a recurrir al libro *Teoría Cultural y Cultura Popular* de John Storey (2002). En el cual se hace una categorización más extendida sobre algunas acepciones de lo popular unido a la cultura que están en vinculación con lo que hemos avanzado hasta ahora. Este autor, en su citado libro, hace una clasificación, en seis grupos, de las principales corrientes que giran en torno a las diversas explicaciones sobre cultura popular:

Tabla 2. Variaciones de lo popular

CLASIFICACIÓN	EXPLICACIÓN
---------------	-------------

1. Lo que le gusta a mucha gente	Se sitúan todas las visiones que indican que la cultura popular es lo que les gusta a muchas personas, o sea, los productos consumidos por una multitud.
2. Lo que no es alta cultura	Podríamos aunar aquellas definiciones que entienden la cultura popular como lo que no es alta cultura, esto es, todo lo que no cumple las exigencias convenientes para considerarse alta cultura.
3. Cultura de masas	La cultura popular apunta inexorablemente a lo comercial. Por consiguiente, los artefactos culturales se generan en grandes cantidades para ser consumidos por un gran público.
4. Cultura folclórica	La cultura popular tiene procedencia y una fuerte vinculación en las personas y los grupos. Esta definición se podría denominar también como cultura de la “gente para la gente”. Aquí se enmarcarían todas las costumbres, ritos, hábitos de las personas del pueblo.
5. Negociación con lo hegemónico	Influencia de la visión de Antonio Gramsci sobre la hegemonía y lo popular, este último como elemento de negociación y reivindicación frente a las fuerzas dominantes.
6. Posmodernidad cultural	En este punto, no hay diferencias entre culturas, ya que la interrelación entre cultura y comercialización es tan fuerte que las fronteras entre unas y otras están difuminadas.

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Storey (2002)

Justamente nosotros nos vamos a centrar, en las líneas siguientes, en las dimensiones una, tres, cuatro y cinco. Además, de recordar que ya en “Calificando la cultura”, tratamos la faceta dos.

Por su parte, la cultura de masas atañería a aquellos productos culturales estandarizados y comercializados a gran escala que dependen, en cierta manera, de la cultura dominante (Ruiz, 2005). La cultura de masas para Fiske (1982) sería el repertorio, es decir, el conjunto de elementos estandarizados, populares, de élite, etc., dentro de un mercado y la cultura popular, en sí, es lo que las personas hacen, activamente, con esos bienes (prácticas, consumos, apropiaciones, reinenciones, entre otros). En esta línea, Rodríguez (1991) expresa que la cultura de masas pone de relieve la diversidad, riqueza y el reconocimiento de los artefactos culturales de las clases subalternas. Además, en parte, adapta y renueva la cultura clasificada de élite al conjunto de la población y es capaz de elevar lo popular a las altas esferas y popularizar las obras características de la alta cultura (Aguado-Terrón, 2004).

Tradicionalmente ambas concepciones, cultura popular y cultura de masas, se han mantenido aisladas en muchas de las aproximaciones desde diversas disciplinas,

enfatiando la diferencia entre lo rural y lo urbano, lo local y lo global. En este sentido, autores como Martín-Barbero (1987) nos advierten, desde otra perspectiva, que lo popular recoge aspectos dinámicos que van más allá de su pasado o de una tradición clausurada en sí misma. Una aproximación contemporánea a lo popular no puede olvidar las consecuencias de la migración rural-urbana, el encuentro multicultural, las posibilidades de hibridación y mestizaje, fundamentalmente ligadas a la creación de los más jóvenes. Convenimos con García-Canclini (1987, p. 5) que: “La cultura masiva es una modalidad inequívoca del desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas”.

Es por ello que en este trabajo partimos de la premisa de que la cultura popular está en continua interrelación con la cultura de masas, insistiendo en que es un sinsentido separar dichas expresiones culturales como hechos completamente aislados. Al fin y al cabo, son dos elementos que están en continua interrelación por numerosos motivos. A mi juicio son dos los más destacables: (1) muchos artefactos culturales que llegan a ser parte de la cultura de masas tienen un origen popular, incluso inicialmente marginal y de difícil asimilación por la cultura hegemónica, como el *jazz*, rock, el reggaetón o el *trap*; y, (2) lo popular y lo mediático van a estar muy sujeto a épocas, es decir, una canción antigua, que se haya considerado como popular, en la actualidad puede ser reinante. En otras palabras, era un elemento popular que se encontraba fuera de ese flujo de masas y ahora, en un determinado momento, está dentro del mercado, es decir, de la reproducción instantánea (Prats, 1988). En este sentido, la canción “Resistiré”⁵ del Dúo Dinámico pasó de ser un cancionero popular a todo un cántico mundial de ánimo para superar la Covid-19 o el carnaval que, desde sus inicios arraigados al pueblo, se ha transformado en todo un espectáculo global. El pasado sobrevuela y cohabita con el presente para orientarnos hacia el futuro, de la misma forma que las culturas tradicionales conviven con las contemporáneas y se producen híbridos culturales o adaptaciones que alcanzan la popularidad. Este término, popularidad, asocia inevitablemente, y actualiza, los viejos significados de lo popular con aquella cualidad construida comunicativamente y que se refiere al favor o al aplauso de la audiencia en general (Velasco, 1992). Observamos entonces como los distintos artefactos culturales se valen de transformaciones e hibridaciones para permanecer en el tiempo, adaptándose a los diferentes contextos. En este punto es cuando la antropología puede arrojar algo de luz en los entresijos o

⁵ Todos los títulos de las canciones mencionadas irán entre comillas.

entramados de las fusiones o florecimientos culturales que se esconden bajo el amparo de la cultura oficial.

Para sustentar, desarrollar y profundizar en este continuo intercambio vamos a acudir a pinceladas de los argumentarios de cinco célebres académicos: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Mijaíl Bajtín y Antonio Gramsci. Además, se van a incluir los planteamientos de dos grandes autores que han aportado mucho en este campo del conocimiento, es decir, Jesús Martín-Barbero y Néstor García-Canclini.

Comenzaremos este recorrido de la mano de los primeros autores citados. Horkheimer y Adorno (1994), integrantes de la Escuela de Fráncfort, detallaron su divergencia entre los conceptos de cultura tradicional y la cultura industrializada, en el hecho de que esta última estaba a disposición del modelo capitalista. Al estar al servicio de este modelo económico hegemónico, y unívoco, en las últimas décadas, los medios de comunicación dedicados a la difusión de la cultura de masas ya no estarían al servicio general de la sociedad, sino que deberían ser considerados exclusivamente como herramientas indispensables de la comercialización de estos productos culturales. Este mismo proceso determina que estos medios dejen de tener un carácter básicamente informativo para centrarse en el mercado del ocio y la diversión de los consumidores. Estos académicos de la Escuela de Fráncfort centraron sus estudios en las estructuras de poder y dominación ideológicas que estaban presentes en lo popular y, además, fueron pioneros en usar el término “industria cultural” (Horkheimer y Adorno, 1994). Este concepto hace referencia a la entrada de la cultura en los medios de producción, difuminándose, por así decirlo, el matiz estrictamente cultural para convertir esta producción en un bien de consumo; provocando un declive de lo cultural, como hasta entonces se lo entendía, inclinándose la balanza a favor de lo recreativo, comandado también por las exportaciones de consumo de masas, fundamentalmente de la industria audiovisual norteamericana, con el peligro de homogeneización global de la cultura popular. Esto puede ser claramente ejemplificado en el ámbito musical, así con la comunicación de masas las canciones que más éxito han obtenido son aquellas que han sido creadas para su fácil distribución y venta (Adorno, 2003). Estos autores lo resumen afirmando que este tipo de producciones han pasado de ser un bien cultural a un bien mercantil. Al mismo tiempo, el capitalismo y el sistema de mercantilización de la cultura derivado entrenan el gusto de las personas integrantes de la sociedad para que lo que alcanza el éxito sea lo que más se escuche y la población continúe demandando este tipo

de composiciones. Esta visión de la cultura de masas deja entrever que el individuo está atrapado en un círculo vicioso y que, simplemente, es un mero espectador y consumidor de la industria cultural.

Es innegable que el planteamiento de estos autores sigue estando presente en el mundo contemporáneo. En concreto, voy a resaltar tres aspectos, relacionados con la temática de mi tesis, que ejemplificarían lo dicho hasta ahora. En primer lugar, se puede considerar que en nuestros días la propia cultura popular, en cierta manera, ya se ha convertido en un objeto de consumo. En otras palabras, existe un riesgo de que dicho uso mercantil en la cultura aplaste o elimine la cultura tradicional y popular, y más aún cuando grandes organismos la convierten y comienzan a tratarla como una simple pieza de museo. Cuando algo intangible y vivo en las personas se transforma y se torna en un objeto a vender o explotar está contribuyendo, en cierta medida, a su mutación, incluso devaluación, de tal y como la conocíamos en un origen.

En segundo lugar, la preservación de la cultura popular como patrimonio es otro aspecto interesante que se puede enlazar con lo expresado en estas líneas. En resumidas cuentas, se podría afirmar que el patrimonio cultural es una creación, de índole política, para conservar, reunir, visibilizar, y dar proximidad a elementos del arte, el folclore, las tradiciones, en distintos formatos como son archivos, museos, etc. (Barañano y Cátedra, 2005). Pero, hemos de tener presente, también, el riesgo de que una visión patrimonial de la cultura popular la cosifique, limite, y, paradójicamente, la aleje de la ciudadanía en general. Por ejemplo, cuando artes como el flamenco se convierten en legados culturales, en cierta manera, pueden desligarse de los agentes vivos de esa producción contemporánea, centrándose mayoritariamente en expresiones o nostalgias pasadas, purismos, etc. De ese modo, puede perderse la posibilidad de recoger y estimular cambios y transformaciones muy ricas.

Y, en tercer lugar, no podemos más que coincidir con Adorno y Horkheimer contemplando la gestión de la cultura popular como medio de dominación, y homogeneización cultural. En este sentido, la cultura popular puede llegar a convertirse en cultura de masas, dejando por el camino muchas de sus aportaciones, matices, lecturas alternativas, etc., lo que facilitará el consumo acrítico e inconsciente, muy alejado de cualquier oportunidad de crítica social. El mercado puede ser voraz, acogiendo, reduciendo, combinando, géneros y estilos artísticos, y ofreciendo verdaderos pastiches

dispuestos para su consumo a gran escala. Esta, como se comprueba, es una visión bastante pesimista del proceso de industrialización de la cultura. Otros autores cuya contribución comentaremos a continuación abren, sin embargo, lecturas y oportunidades diferentes para que la cultura popular se revitalice y juegue un papel social diferente a través de su transformación en cultura de masas.

De esta manera, es obligado detenerse en las contribuciones de Walter Benjamin. Este autor se centró en tomar en consideración ciertos beneficios de la distribución en masa, ligados a la democratización de la cultura. Es decir, la industria cultural sería capaz de reproducir obras únicas, hasta ese momento, descontextualizarlas y expandirlas, haciendo la cultura accesible para muchos más ciudadanos, y, de algún modo, incidir creativamente en la conciencia colectiva (Benjamin, 1973). Así, se resalta que la cultura de masas no niega ni le quita valor a lo popular, sino que gracias a sus mecanismos lo popular puede extenderse a mucha más población y transformarse según demandas cambiantes (Benjamin, 1935). En concreto, mediante estas dinámicas las clases populares están presentes y pueden introducirse en la cultura de masas. Conforme se ha ido avanzando en los estudios sobre cultura de masas, las ideas de este autor han ido adquiriendo peso en la balanza de este debate. Maltby (1989) reivindica la idea de que muchas capas de la sociedad antes estaban excluidas de la cultura y esta comercialización ha servido más bien de ayuda para la expansión de ideas e informaciones. En esta vertiente informativa, podemos detenernos en el ejemplo de la revuelta o los disturbios derivados del caso de Rodney King. Un jurado, compuesto por mayoritariamente hombres blancos, exculparon a cuatro agentes, también blancos, por una agresión hacia este hombre afroamericano. Estos sucesos fueron grabados por un video-aficionado y reproducidos y/o retransmitidos en numerosas cadenas de televisión. De la misma forma, los noticiarios se hicieron eco de la resolución de la sentencia. Que los policías salieran absueltos provocó el descontento de toda la población afroamericana y latina, en general, que vieron sus derechos vulnerados, provocando manifestaciones y revueltas, ocasionando numerosos destrozos, para reivindicar la injusticia y el racismo del caso Rodney (Lull, 2009). Con este ejemplo, quiero dar a entender que si los medios de comunicación no hubieran televisado y amplificado estas informaciones, la noticia o la sentencia, el caso, en sí, no hubiera tenido tal repercusión. En palabras de Martín-Barbero (1984), la cultura de masas no es, únicamente, lo que los medios divulgan unilateralmente, sino, también cómo las masas reciben y qué hacen con esa información. Es decir, la toma

de conciencia de reivindicaciones y acciones que muchas personas pueden canalizar gracias a los medios. Esto se puede relacionar directamente con la noción de democratización de la información y la cultura. Desde la segunda mitad del siglo XX, estamos asistiendo a un proceso de democratización en el acceso a la cultura. Así distintas referencias legales, como la Constitución Española⁶, en su artículo 44.1, o la UNESCO⁷ en su Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, artículo 2, amparan el derecho de los ciudadanos y pueblos en la participación activa y el disfrute cultural, para que no solo las clases pudientes tuvieran acceso a la considerada alta cultura. De este derecho surge el concepto de democratización cultural que apuesta fundamentalmente por acercar la cultura a los ciudadanos, aunque sin asegurar algo más que un papel de recepción pasiva; frente a ello, se afina la expresión de democracia cultural para facilitar su participación como corresponsables de la creación cultural (Caride-Gómez, 2005; Ventosa-Pérez, 2002). En un primer momento, se apuesta por poner en contacto la cultura con los ciudadanos y, en un segundo, se pretende el ejercicio democrático de interacción activa con la cultura, facilitando o permitiendo que las personas se conviertan en actores principales de su creación cultural. Un ejemplo de esto último lo podemos localizar en algunas ciudades como Girona. Los responsables de cultura de dicha ciudad, en distintas iniciativas en la década del 2000, animaron la participación de los barrios en la realización de agendas culturales que posibilitaran el diálogo entre áreas colindantes, para crear itinerarios culturales sin interrupciones espaciales (Martín-Barbero, 2001).

También en esta línea, John Storey reivindica la importancia de lo popular en la corriente comercial. Y nos recuerda que el pensamiento carnavalesco de Mijaíl Bajtín se conserva hoy día, y tiene una gran presencia, en la cultura de masas del siglo XX y XXI, sobre todo en las películas, las series de televisión, en los libros populares y en la música. En palabras de Storey (2002):

Lo carnavalesco... ofrece un desafío constante a las formas de razonamiento de concepción estrecha de la “esfera pública”, así como al modernismo que desea legislar, de un modo igualmente imperial, estándares únicos para toda la cultura;

⁶ Constitución Española. (1978). Boletín Oficial del Estado, 29 de diciembre de 1978, art. 44.1. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>

⁷ UNESCO. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

lo que es bueno para la vanguardia moderna es bueno para el mundo. En relación con ambos, lo carnavalesco sigue siendo un suplemento siempre peligroso que desafía, desestabiliza, relativiza, pluraliza nociones únicas de la cultura verdadera, de la razón verdadera, de la transmisión verdadera, del arte verdadero. (Storey, 2002, p. 177)

La clave del pensamiento de Bajtín es comprender el “pensamiento carnavalesco”. En otras palabras, lo cínico, lo subversivo y el mundo dualificado que se vivía en las celebraciones de la plaza pública. El carnaval representa un lapso temporal en el que se puede ironizar incluso blasfemar, frente a la alta cultura. Era el único escenario y momento, en el cual esta crítica y parodia de lo “sagrado”, de lo “elevado”, era posible. En este contexto tampoco existían diferencias entre lo alto y lo bajo, el pueblo era capaz de revertir, al menos momentáneamente, los roles y crear una cultura subalterna, en la cual diferentes clases sociales podían participar, aunque para ello se recurriera a un cierto anonimato. Bajtín resalta el carácter popular del carnaval haciendo alusión a los bailes, las canciones, los disfraces y la risa, entre otros elementos, que están presentes y se emplean en las fiestas populares. En las festividades, en general, está intrínseco lo popular siendo una forma de difuminar lo culto, tradicional y las diferencias de clase, teniendo el papel de centrar la acción colectiva y siendo una forma novedosa de ofrecer una alternativa a la cultura formalmente establecida. De esta manera, el pensamiento de este autor se puede trasladar fácilmente a la actualidad, conservando toda su vigencia. Dicho de otro modo, la plaza pública se ha reubicado en las verbenas o casetas juveniles de las ferias donde el reggaetón, sin duda, es el género más escuchado. Y, en cierta manera, en las fiestas se pierde esa dualidad de clases, ya que se pueden considerar simplemente personas disfrutando del ambiente colectivo festivo. Por consiguiente, Bajtín expone la posibilidad de que lo popular contamine de alguna forma, de audacia y descaro, la alta cultura o clase.

En este trazado, Antonio Gramsci es otra pluma notable a resaltar, en este ámbito, que desde la Teoría Crítica se va a aproximar al estudio de la cultura popular, vinculándola a los grupos subalternos, mientras la alta cultura queda circunscrita a las clases dominantes. Los estratos sociales con poder tienen una visión del mundo elaborado, sistemática y politizada que se ha impuesto en el resto de la sociedad, es decir,

sobre las capas sociales inferiores. La hegemonía sería ese “instrumento” que beneficia a un sector determinado, dominante, de la sociedad para conservar y mantener sus intereses y valores (Gramsci, 1972). La cultura popular, desde esta visión, se emplearía como un territorio para el enfrentamiento entre la resistencia de los grupos subordinados y el poder establecido. Lo popular sustituye, por tanto, un espacio de intercambio y negociación variada entre los dos grupos enliza, caracterizado por pactos, resistencias e incorporaciones. Un ejemplo interesante al respecto lo ofrece Storey (2002) que expone que las vacaciones en la playa comenzaron siendo un fenómeno para las clases pudientes y, al cabo de un tiempo, han llegado a ser una ilustración de cultura popular, incluso como fórmula característica del turismo de masas. Así como el género de suspense tanto en literatura como en cine, que de ser un estilo secundario, para un público minoritario y específico, acusado incluso de truculento, se ha convertido en todo un género artístico con carácter mayoritario y una amplia distribución.

Como podemos comprobar, Gramsci caracteriza a lo popular como una forma de reivindicación de las clases subalternas, mientras que Adorno y Horkheimer prefieren señalar el papel pasivo del pueblo en la transmisión de la cultura, limitando su capacidad de contestación y con un escaso potencial para influir y dinamizar lo popular. García-Canclini (2004) manifiesta que es insuficiente entender lo popular como mero instrumento de manipulación, sin adentrarse en cuestiones varias, quizá la principal, la manera constructiva en que los pueblos reciben esos mensajes y los apropian, muchas veces fusionándolas con otras prácticas y costumbres. Reivindicando también el legado de Gramsci, Lenarduzzi (1998) identifica lo popular como un instrumento de “lucha” contra la hegemonía, en otras palabras, lo popular estaría presente en las subculturas que pueden combatir la dominación y la alienación cultural. Esto se puede trasladar, siguiendo la corriente de pensamiento del autor, que quien detenta la superioridad cultural va a querer seguir manteniéndola, y, de alguna manera, cuando surge algún elemento subversivo de este *status quo* se verá abocado a llegar a algún tipo de negociación, con la completa absorción como idea de partida.

Para concluir este apartado, quiero resaltar que lo masivo y lo popular tienen una interrelación muy intensa, no pudiéndose entender como aspectos contrarios sino como una combinación: lo popular se extiende, se amplía y se transforma a través de lo masivo, aunque tenga el riesgo, en este complejo proceso, de acabar desvirtuando elementos o valores esenciales en su origen. De cualquier manera, parece necesario analizar en mayor

profundidad este proceso para expresiones culturales particulares, pues, como ya hemos comentado anteriormente, no queremos orientarnos desde una perspectiva esencialista del valor de lo cultural y, para el objetivo de esta tesis, es imposible obviar el carácter híbrido de la cultura popular. En este mismo sentido, Martín-Barbero (2014) se sorprende, de manera irónica, de cómo géneros musicales tan locales como el ballenato o la cumbia, que nos pueden traer recuerdos de estancias idílicas como aventureros o turistas en Latinoamérica, de repente, irrumpen en las listas de éxito de cualquier país europeo. La cultura es algo que está en continuo cambio, también por la influencia del contexto global, los nuevos medios de reproductividad, el uso cotidiano de las TIC's, etc. La tensión entre conservación y transformación es siempre compleja cuando se habla de acervo cultural. Coincidimos con Baraño-Cid (2010) cuando afirma que la hibridación no aboga a la desaparición cultural, sino que instaura un proceso de dinamismo de las culturas. En definitiva, y en palabras de Ander-Egg (2001), la globalización cultural tiene un saldo del que destacaríamos: (a) un mayor mestizaje cultural a través de la transnacionalización; (b) un incremento en la difusión cultural y científica, nunca vista hasta la fecha; (c) se ha creado por así decirlo un folclore planetario a partir de géneros que en un principio eran producciones locales, como el tango; y (d) se ha creado una cultura *light* para entretener a las personas.

Capítulo 2. Música popular, concepción, estudio y desarrollo

2.1. Introducción: música y cultura

La cultura está formada por un amplio conjunto de elementos en continua interconexión que integra desde costumbres, ritos, celebraciones, artefactos hasta formas y hábitos de vida. En este punto, quiero subrayar la importancia de la música dentro de la cultura. La música ha sido y es la expresión más viva y relevante de la cultura a lo largo de la historia. Esta afirmación puede sonar un poco rotunda, incluso demasiado evidente, pero podemos apoyarnos en dos argumentos sólidos que vislumbrarán, innegablemente, el binomio música-cultura. El primero de ellos es que la música está unida a la cotidianidad del ser humano desde los albores de la civilización y, por ello, es uno de los aspectos más antiguos, significativos y destacados de la vida en comunidad (Alaminos-Fernández, 2016); permitiendo, a su vez, indagar en las estructuras institucionales y las relaciones sociales de una determinada época o pueblo. Y, en segundo lugar, es un componente característico expresivo de todas las poblaciones, ya que no se conoce ningún lugar habitado en el globo sin manifestación musical. Además, es uno de los mejores indicadores culturales, ya que recoge tradiciones, novedades, etc., y cuenta las historias del pasado, expone la realidad presente y atisba las vivencias del futuro. Al igual que la literatura encarna la cronología de la producción de ideas, construcción de relaciones y afectos, la música es también un testimonio indispensable para conocer de dónde viene una cultura, dónde está y hacia dónde va. De esta manera, la música no puede entenderse solo como obra de arte, sino también como pieza cultural fundamental que refleja, expresa, conversa, transforma y extiende la cultura de cualquier grupo de personas (Hormigos-Ruiz, 2010).

Si continuamos con esta línea argumental, Lévi-Strauss (1971) resalta la música como un punto determinante para conocer y describir la realidad de cualquier sociedad. En este sentido, García-Méndez (2016) también señala que la música es un elemento muy poderoso para conocer las dinámicas sociales y más aún, para comprender las modificaciones que sufren las sociedades en su trascurso histórico. Este autor expone como el *blues* y el *gospel* han ayudado, en Estados Unidos, a la consolidación de una cultura musical negra religiosa.

Igualmente, la música establece una relación de reciprocidad con la sociedad y el contexto donde nace, se desarrolla, o, simplemente, se escucha; por este motivo no puede

tener un significado universal clausurado porque cada entorno le aportará matices y opciones de fusión y reinterpretación. Más concretamente, no es lo mismo escuchar y bailar bachata en Santo Domingo, su lugar de origen, donde tendrá unas significaciones más profundas y arraigadas, que, en España, siendo un estilo musical ligado a la fiesta y sin apenas connotaciones más allá de la diversión. Pero, también, la consolidación de la inmigración dominicana en ciertos territorios está cambiando estas apreciaciones. Si seguimos con el mismo ejemplo, observarnos como una música típica caribeña ha llegado hasta nuestro país; y, es que gracias a la globalización en una ciudad cualquiera se pueden encontrar multitud de músicas, muchas de ellas extraídas o absorbidas de áreas adyacentes o no tan colindantes, sin embargo, el territorio receptor las apropia y le da ciertas características particulares que las hacen suya (Cruces, 2004).

De esta manera, la música, la cultura y el contexto son los vértices de un triángulo que están en continua interconexión, solo basta con que varíe uno de ellos para que tenga alguna repercusión en el resto. Por lo tanto, las expresiones musicales están estrechamente vinculadas y conectadas a los valores socioculturales de un entorno determinado en un momento dado, convirtiéndose en un eje primordial para la memoria colectiva y para la transmisión de valores de una generación a otra, además de ser un aspecto clave para conocerlos (Nettl, 1978). Esto se comprueba en la música actual, es decir, los valores posmodernistas, la sexualidad, lo corporal, la representación de lo femenino, etc., están muy presentes y se pueden encontrar, con claridad, tanto en la cultura como en la música popular contemporánea (Paz-Barahona, 2005). Tal y como describe Adell (2004), la cultura, en cierta manera, es la responsable de que prevalezcan, se intensifiquen o se incrementen ciertas temáticas en la música. Cada estilo musical cambiará y se adaptará dentro de cada comunidad, manifestación cultural y forma musical. Análogamente, la música que se escucha en un determinado momento histórico es aceptada por los miembros de ese colectivo y, directamente, acogen los valores, intereses y expectativas que están integrados en esta. En definitiva, la música es una expresión de las formas particulares de cada comunidad que va evolucionando y transformándose a lo largo del tiempo al igual que progresa la sociedad en sí misma. La cultura está viva, por ello las tradiciones y los artefactos culturales, como la música, están en constante modificación. Solo entenderemos los cambios en las músicas si prestamos especial atención al contexto donde se desarrollan.

Estas ideas que pueden parecer básicas e introductorias, se han ido armando, no obstante, durante décadas desde el espacio de la investigación musical, siempre limítrofe con la indagación por la cultura y los valores.

Reynoso (2006) expone que las investigaciones realizadas desde 1960 a 1980 desde la Antropología de la Música han estado muy orientadas a compartir esencia con la Musicología Histórica. Es decir, muy centradas en el producto musical tradicional en sí (melodía o melodía más texto), para intentar preservar las piezas musicales intactas, ya sea transcribiéndolas, recogiendo y recolectándolas para que quedaran intactas frente a influjos externos. Esto es, a grandes rasgos, dejar por escrito que expresaba la música, mensajes, y en qué momentos cotidianos estaba presente. Hay numerosos estudios etnomusicológicos, rama encargada de indagar en las producciones musicales étnicas, que describían el uso de la música en las sociedades más “remotas”. La investigación de Feld (2013) manifiesta cómo las costumbres culturales de los Kaluli se transmitían a través de la práctica musical. De igual modo, los guayakies tienen una vinculación muy férrea entre cultura y canto, los hombres cantan por las noches de forma solitaria sus hazañas como cazador y las mujeres, en cambio, cantan “llorando” de forma colectiva en los ritos de la tribu y siempre por el día (Clastres, 2010). Igualmente, a lo largo del tiempo, hay muchos cancioneros que se han ido transmitiendo de generación en generación, sobre todo acompañando, como sonido de fondo, en la elaboración de las tareas femeninas y siendo un símbolo de socialización entre las propias participantes. Durante muchos años, los estudios en el campo musical han sido descriptivos, luego se pasó a una recopilación incesante de obras musicales ante el miedo de su destrucción y, a partir de 1990 se abrió a un sinfín de aspectos a profundizar. A pesar de ello, buena parte de los estudios, hasta casi principio del siglo XXI, se han focalizado en los artefactos musicales arcaicos, convencionales y rurales, dejando a un lado todo lo “moderno” a pesar de que pudiera tener un mensaje o patrón que cumpliera funciones típicas.

Sin embargo, esta visión se ha ido superando por la pujanza de las distintas realidades sociales y musicales ligadas a fenómenos globales. Esta apertura a los diversos ámbitos y estilos musicales también ha provocado, y casi obligado, a que el estudio del horizonte sonoro sea un asunto interdisciplinar, cambiando su metodología y absorbiendo elementos característicos de campos del saber interrelacionados.

2.2. ¿Qué es la música popular?

No vamos a responder a esta pregunta desde cero, sino que retomaremos algunas consideraciones sobre la noción de cultura popular que ya hemos tratado páginas atrás. En primer lugar, recordar que el concepto popular es polisémico y hace referencia a un vasto conjunto de dimensiones. Aunque, cuando hablamos de popular inconscientemente nos centramos en términos como tradicional, cotidiano, rural y folclórico. Y, es que la mayoría de los usos habituales de “lo popular” han estado siempre muy unidos a estos. Si ya fue complejo el definir la variedad conceptual del término “cultura popular”, cuando aterrizamos en la expresión que ahora nos atañe este problema sigue vigente. En otras palabras, cuando hablamos de música popular viene a la mente o surgen preguntas sobre si es la música del pueblo, si es sinónimo de música folclórica o si está relacionada con la cultura de masas, etc. Como podemos comprobar estas mismas incógnitas estaban presentes al definir la cultura y llegamos a la conclusión de que añadir el calificativo popular era sinónimo de hibridación cultural y aproximación de la cultura cotidiana que rodea a las personas. En esta misma línea, la música popular va a compartir atribuciones similares o conceptualizaciones equivalentes, entendiéndola, principalmente, como música cercana a la vida diaria de las personas.

El definir la expresión música popular fue una tarea primordial para los investigadores de este campo entre los años 1960 y 1970, asimismo la definición ha traído un extenso y complejo debate, llevado a cabo por estos, sobre su significación. Evidentemente, el explicar qué es la música popular es una cuestión esencial, al igual que para cualquier otro término científico, ya que su identificación es necesaria para precisar y demarcar el campo de estudio. No obstante, y como ya hemos mencionado, antropólogos de la música y etnomusicólogos como Merriam (1964), Nettl (1983) o Tagg (2002) han expuesto que ni la propia noción “música” es global. Esto simplemente hace que el intentar precisar el vocablo “música popular” sea aún más problemático y dificultoso. Pese a que la música, en sí, no tenga asociada una descripción universal, ni global, si ha habido numerosos investigadores que han intentado delimitarla y/o explicarla (Cooke, 1959; Langer, 1967; Meyer, 1956). En cambio, en palabras de Martí (1988), somos las personas pertenecientes al ámbito académico las que tenemos “la dichosa manía” de clasificar el universo sonoro. A pesar de que para las personas de a pie cuando asisten a un concierto o a un evento musical van simplemente a eso, es decir, a escuchar música.

Sin embargo, hay un cierto acuerdo en la ordenación de las músicas en tres grandes ámbitos. Estos tienen relación con su medio de transmisión y Seeger (1951) los concreta en: a) escrito, haciendo referencia a las grandes obras immortalizadas en partituras, b) oral, comprendiendo todas las músicas tradicionales que se han transmitido de generación en generación y, c) popular-híbrida, combinando las dos características anteriores, es decir, son semi-escritas y semi-orales. Middleton (1990) afirma que cuando él escribió su obra *Studying Popular Music*, las músicas estaban insertas en 3 grupos bastante diferenciados, es decir: música folk (oral), música popular (híbrida) y música clásica (escrita). Por otro lado, hay autores como Hood (1966) que añaden un cuarto grupo a la clasificación de las músicas, o sea, la música tribal. Por el contrario, Grebe (1976) ha criticado la división entre música tribal y folclórica, ya que no hay unos límites definitorios claros entre ellas y comparten numerosas características.

La música culta y la música folclórica tienen un gran recorrido académico mientras, las expresiones como “música popular moderna”, “música popular urbana” o simplemente “música popular”, durante muchos años, han estado huérfanas del interés intelectual y una de las primeras preguntas que se ha intentado responder es ¿qué entendemos por música popular?

Aunque no hay un acuerdo unánime en el significado, si podríamos decir que existe cierta unidad al afirmar que son aquellas músicas excluidas de lo culto y lo tradicional. Entonces, cuando pensamos en “música popular” directamente contemplamos géneros, estilos o cancioneros que no se encuadren en ninguno de los otros dos calificativos. Martí (1988) resalta que la división de las músicas en culta, tradicional y popular no se debe a criterios musicales sino más bien contextuales, socioculturales e, incluso, ideológicos. Si continuamos parafraseando a este autor, este expone que no es casual que las músicas se puedan clasificar en una dicotomía culto/popular, es decir, los de arriba y los de abajo, quedando lo tradicional impregnado por un matiz nacionalista. En esta clasificación genérica de las músicas estarían presentes las dos grandes ideologías que más han imperado en nuestras sociedades en los últimos tiempos: el clasismo y los nacionalismos.

A continuación, vamos a resaltar algunas definiciones del término. Para comenzar, es importante nombrar a autores como Middleton y Horn (1981), que ofrecieron, en la revista *Popular Music*, la primera definición formal:

Típica de sociedades con un alto grado de división del trabajo, y con una clara distinción entre productores y consumidores, en las que los productos culturales son creados principalmente por profesionales, son vendidos en un mercado de masas y reproducidos por los medios de comunicación. (Middleton y Horn, 1981, p. 1)

Estos hicieron especial hincapié en resaltar el interés que suscitaban las músicas populares de las sociedades industriales, ya que, como veremos en las siguientes líneas, sin este desarrollo social y económico estos estilos musicales no hubieran surgido. De este modo, la música se trasladó a un público más juvenil y los sonidos de los estilos “modernos” son creados gracias a avances tecnológicos.

En el volumen *Oxford Companion to Music*, Peter Gammond y Kenneth Gloag reconocieron la complejidad de definir la noción “música popular”. Usado típicamente en Europa y América del Norte desde finales del siglo XIX para designar música de países industrializados y música moderna. Los autores afirman que el término se emplea de forma generalizada en nuestra vida cotidiana y que por regla general sirve para designar la música de baja “calidad, valor y complejidad”, alcanzable y fácilmente asequible para toda la población, así pues, las personas pueden disfrutar de esta sin tener una educación musical (Gammond y Gloag, 2010). Y cuando le preguntaron a Frank E. Baker (1976) que era para él la música popular respondió que era aquella banal, fácil de memorizar y que está relacionada con momentos puntuales de la vida del oyente.

Para arrojar un poco de luz alrededor de todas las definiciones que se habían generado sobre música popular, Frans Birrer (1985) las dividió en cuatro grupos:

1. Normativas (valorativas): la música popular se juzga como una música subordinada, calificándola de comercial, repetitiva y standard.
2. Negativas: aquellas definiciones que expresaban lo que no era la música popular, es decir, ni folclórica ni tradicional.
3. Sociológicas: vinculaba este tipo de música con señaladas agrupaciones sociales específicas.
4. Tecnológicas-económicas: se unía la música popular a la actividad económica, a los medios de comunicación o al mercado de masas.

Richard Middleton en 1990 hizo una reflexión crítica de estas definiciones concluyendo que ninguna era apropiada. Para este autor, las definiciones valorativas estaban sustentadas en principios arbitrarios y descartaba la posibilidad de entender la música popular como culta; las negativas eran ambiguas y la caracterizaba de simples, accesibles y fáciles; las sociológicas eran erróneas porque las prácticas musicales no eran asumidas solo por un estrato social; y, por último, las definiciones tecnológicas-económicas eran insatisfactorias porque el desarrollo de los medios de difusión no eran los únicos medios de propagación de la música popular.

En España, el encargado de revisar estas categorías fue Martí (2000) que en su obra *Más allá del arte* puso de relieve las sombras de la clasificación de Birrer. Tal y como describe el autor, las definiciones normativas no suscitan interés porque no se puede tener en cuenta solo los valores estéticos y estos se sustentan en criterios subjetivos; las definiciones negativas son insuficientes, ya que nos da una explicación muy lógica e intuitiva; las sociológicas, actualmente, están pasadas de moda ya que en nuestros días no se puede identificar una música popular con una clase o población determinada; y, por último, las definiciones relacionadas con los medios de comunicación y la economía de mercado no son muy acertadas, ya que no solo las músicas populares tienen este rasgo distintivo.

Por su parte, Tagg en 1979 recoge los principales elementos que podrían ser característicos de las músicas populares a partir del siglo XX: a) la música popular es creada para su fácil distribución a grupos heterogéneos, b) se conserva y difunde oralmente, c) este tipo de música es posible gracias a la economía industrial que lo convierte todo en mercancía, y d) la música popular sigue las leyes económicas de las sociedades industrializadas.

Aunque, han pasado muchos años desde la clasificación de Tagg, en el presente se mantienen algunas de sus características iniciales. Frith (2004) tras indagar, recolectar y analizar varios textos que hablan sobre la música popular (características, géneros, definiciones, etc.), concluye que a este tipo de música se le atribuye las siguientes propiedades:

- Tiene un fin comercial.
- Emplea las tecnologías (grabación y almacenamiento).

- Tiene una vinculación muy estrecha con la *mass media* (cine, radio, televisión, Internet).
- Su objetivo es el placer, el baile y el entretenimiento del oyente.
- Son músicas híbridas que traspasan todo tipo de límites sociales, culturales y geográficos.

Según Middleton (1990), ha habido varios criterios para definir la música popular, concretamente tres: (1) su posible definición vinculada a su popularidad, es decir, a su amplia distribución, (2) la popularidad muy vinculada a los medios de comunicación, que la distribuyen, y (3) asociada a un extracto social concreto, esto es, a las “clases trabajadoras”, e incluso “marginadas”. Además, incluye un último aspecto (4) que define la música popular como contraria a la música artística. Esta última era la definición menos cuestionada, pero últimamente con las transformaciones e innovaciones dentro de la música culta también se puede poner en tela de juicio.

En resumen, y la última clasificación que vamos a indicar es la de Goialde-Palacios (2013) que agrupa los elementos característicos más habituales de la música popular urbana, concluyendo que estos son: (a) ventas masivas, (b) el poder en unas pocas multinacionales, (c) su difusión a través de los medios de comunicación (cadenas radiofónicas, aparición en TV y cine, prensa musical especializada, creación del *star system*) y, (d) los avances tecnológicos. Tal y como expresa ese autor, los avances tecnológicos, que explicaremos con más detalle al final del capítulo, se pueden dividir en tres grandes etapas:

1. Entre 1920-1930 cuando empiezan a andar la industria discográfica y se crean nuevos sistemas y soportes de grabación, el gramófono, la publicidad en la radio y, en cierto sentido, una universalización de estilos musicales.
2. Tras la segunda guerra mundial, 1950-1960, con la creación de los vinilos (*single* y LP) y la industria se centra en la población juvenil, donde la música se convierte en una insignia generacional importante.
3. Desde 1980 hasta la actualidad, uso de la tecnología digital, nuevos soportes de almacenamiento y diversos aparatos de escucha, con el surgimiento de Internet se han abaratado muchos los costes, facilitando la expansión y difusión.

Me gustaría acabar esta recopilación de definiciones y características con la aportación más célebre y polémica realizada por Middleton (2007) categorizando, la

música popular, como no existente porque para él todo se ha transformado en música popular y expresa que dicho término no será nunca una categoría absoluta, sino más bien un “cajón de sastre” que recoge una amplitud de estilos musicales diferentes para tenernos agrupados bajo un mismo paraguas. En otras palabras, las músicas actuales de nuestra sociedad están compuestas por una gran cantidad de piezas musicales que están dentro de un mismo batiburrillo bastante desordenado y que se les pone la etiqueta de “música popular” por comodidad.

Del mismo modo que encontrar una definición de música popular es una tarea ardua, en el siglo XX surgió otra complicación relacionada con el origen de la expresión “música popular” proveniente del término anglosajón *popular music* (Flores, 2007). Esta noción hace referencia a la agrupación de músicas comerciales, es decir, a todos los géneros que son consumidos ampliamente como el blues, *rhythm and blues*, rock and roll, pop, heavy, *punk*, *reggae*, *rap*, jazz, etc. En cambio, al intentar buscar una traducción al español de *popular music*, vuelve a salir a la luz esta confusión, ya que el calificativo popular hace que tenga un trasfondo que recuerde a la música folclórica o tradicional, alejado del carácter comercial y unido al de convencional. Se puede decir que en la investigación etnomusicológica española son propensos a emplear el término música popular para aludir al folclore y a músicas de tradición oral.

No obstante, han sido mucho los esfuerzos por adaptar la locución *popular music* al castellano. Carlos Vega en 1979 fue el primero que intentó, en las lenguas romances, ofrecer una definición de música popular que evitara la confusión anteriormente expuesta. Para ello, este autor creó el concepto “Mesomúsica”. Este término haría alusión a aquellos estilos que estuvieran entre la música culta y la folclórica. Vega en su obra *Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos* pone de relieve la necesidad de indagar sobre las músicas que no son ni culta ni populares, es decir, en aquellas que están todos los días en nuestra cotidianidad y que durante mucho tiempo se les ha negado entrar en el campo del saber. Para este autor, su concepto fue muy revelador, puesto que resaltaba un campo que debía de ser estudiado y lo establecía como un campo serio de estudio. Este intento por adaptar el término *popular music* y separarlo del de música popular, vinculado a lo tradicional, no tuvo demasiado impacto porque no se diferenciaba de su definición inicial, pero sirvió para comprender y exponer las dificultades de adaptar el concepto popular y empezar a desvincularlo del de tradicional o folclórico. Aunque, cada vez es más habitual emplear el concepto música popular para las músicas comerciales. Para evitar estas

posibles confusiones se han empleado diversas expresiones como “música popular actual”, “música popular moderna”, “música popular urbana” o “música urbana” para agrupar a todos estos géneros comerciales. Se emplea la palabra “urbana”, ya que según autores como Hormigos-Ruiz (2010) la mayoría de estos géneros musicales se han creado y definido “en la calle”. En cambio, autores como Cruces (2004) han criticado este último término, debido a que no alude a las músicas creadas en zonas rurales, como el blues, y tampoco recoge la gran diversidad de estilos de las ciudades actuales. Con el paso del tiempo y tras entender las dificultades que había para encontrar una definición en español se perdió, en parte, el interés por ello.

Al mismo tiempo, otra de las cuestiones que giraba en torno al concepto de música popular era su carácter comercial. Los teóricos de la Escuela de Fráncfort, como ya anticipamos en el capítulo 1, y, aun arriesgo de parecer un poco reiterativos mencionaremos otra vez que fueron los primeros en poner en cuestión el concepto de música popular, entendido como comercial, sobre todo, por estar supeditado al sistema de producción capitalista. Autores como Bruce (1945) opinaban que para componer canciones de éxito solo se necesitaba la fórmula apropiada, es decir, conocer el tempo, la melodía, los temas o el título que fueran adecuados para alcanzar la fama. Por lo cual Adorno (2003) proyectó su crítica hacia la música popular, al valorarla como un producto de consumo estandarizado que se repartía de modo industrial. Su argumento principal se centraba en que todas las canciones suenan igual, llegando a ser imitaciones de las que ya han triunfado y, por tanto, toda la música era uniforme. Esta idea de la homogeneización occidental cultural para el consumo fue rebatida por Gans (1974) el cual consideraba la cultura musical europea heterogénea y con gran pluralismo. Por su parte, John Blacking (1982) rechazó la definición de música popular basada en la cultura de masas, argumentando que una recepción masiva no era una característica exclusiva de ningún tipo particular de música y que lo mismo se podría decir para el criterio de calidad musical.

Tras todo lo que hemos señalado, se podría llegar a la conclusión de que las canciones de las listas de éxitos sí forman parte del concepto música popular. Adicionalmente, me gustaría resaltar que Martín-Barbero (1987) enmarca dichas canciones dentro del género folclórico, puesto que la mayoría de estos cancioneros tienen un origen asociado a clases modestas o sus principales receptores son grupos sociales humildes.

La música popular, al igual que la cultura popular, está en continua evolución. En otras palabras, está en perpetuo cambio por la creación e incorporación de géneros nuevos, la transformación de los antiguos y las hibridaciones musicales –como el flamenco fusión-. Otros ejemplos son expuestos por Flores (2007) con el blues o el *boogie-woogie* que dieron lugar al rock and roll y al pop y estos, a su vez, han dado lugar a otros como el reggaetón. Los diversos géneros musicales, entre sí, pueden compartir, ritmos, temáticas, etc. En palabras de Ramírez-Paredes (2006), la música popular no va asignada a un género en especial, ni a un estilo determinado, sino que se nutre de un número amplio y variados ritmos, excede los límites geográficos y temporales, además de adaptarse, sin grandes complicaciones, a los avances tecnológicos y las variaciones estéticas. De igual forma, hay que tener en cuenta que cada vez hay más géneros, más artistas, diferentes canales, continuamente reformulándose, para alcanzar esa fama musical y, todos estos factores, hacen que las músicas populares se vayan cada vez agrandando.

2.3. Estudios sobre música popular

El interés académico por la música cotidiana, enfocada al disfrute y como fiel compañía en nuestro día a día, surgió entre los años treinta y cuarenta del siglo XX, con los primeros intentos en su definición y delimitación del campo de estudio. Nettl (1974) manifiesta que en sus inicios ni la musicología ni la etnomusicología aceptaban la música popular como parte de sus campos del saber, por su baja calidad musical, por su fugaz recepción, por no tener una característica o peculiaridad singular, por no ser auténtica, por depender mucho de los avances tecnológicos para su creación y, sobre todo, por pertenecer a la música de masas. Este autor, añadía a la larga lista la problemática de no tener una definición concreta que indicara qué es o no la música popular.

Tras intentar dilucidar qué es o no deja de ser la música popular y el estudio de su disciplina, en las próximas líneas vamos a desengranar los principales ejes en los que se han ido desarrollando esta disciplina, las dificultades de estudio, los innovadores métodos que se fueron diseñando para su análisis y diversas cuestiones que formalizaron esta área del conocimiento que relaciona los estudios culturales y la música.

En lo referente a los estudios realizados sobre música popular estos han sido ignorados hasta la mitad del siglo XX. Se ha tardado más en investigar porque se considera, fugaz y comercial frente al carácter complejo, serio y elitista de la música

tradicional. Los primeros estudios sobre música han estado centrados en el género clásico, quedando a un lado la música popular. Hasta finales del siglo XX, se estudiaron las diferencias entre la música culta y la tradicional, calificando la primera de interesante, puesto que tenía más que aportar al saber científico (Martí, 1996b). Frith (1996) expone que la música clásica se vinculaba con la seriedad y las músicas populares a la diversión ha hecho que su estudio, en el ámbito académico, se retrase y que las primeras tuvieran un mayor protagonismo en las investigaciones musicales. Años más tarde, las investigaciones se centraron en examinar e indagar en las producciones folclóricas que, principalmente y durante muchos años, se dedicaron, casi exclusivamente, a los cánticos tradicionales. Y, con dos áreas más definidas –clásico y folclórico- y con una gran trayectoria científica, se pasó a comparar las tres grandes clasificaciones musicales – clásico, folclórico y popular- después de profundizar en el origen musical y describir los sonidos empleados en dichas piezas musicales, pero no se orientaron hacia la identidad, ni a la función social o en relacionar el contexto dónde surgen con las temáticas sociales existentes en dicha época (Grebe, 1976).

Los primeros estudios en el ámbito musical se encaminaron a transcribir cancioneros y a la recolección de instrumentos musicales. Esto pudo deberse al temor de ciertos efectos devastadores del colonialismo y los medios de difusión masiva sobre estos materiales, y ante la inquietud de “perder” ese patrimonio sonoro “puro” o “tradicional”. En el caso de las producciones en los ámbitos rurales, se optó por recopilar muchas de estas piezas. En este momento, se consolidó una visión romántica-folclórica sobre los productos musicales “rurales/tradicionales” y el hecho de conservarlos lo más intactos posible.

A partir de 1960-1970, los estudios musicales se caracterizaron por ser más antropológicos y considerar a la música como una parte muy importante de la cultura. En este punto, Jaap Kunst en 1954 fue uno de los primeros en llamar a este campo del saber Etnomusicología. En esta senda también trabajaron Alan P. Merriam (1964) y John Blacking (1973; 1981) que ampliaron su visión, ya no solo a factores culturales, sino, también, a las funciones de la música, el simbolismo que representaba, la aculturación y las actitudes y valores que están presentes en la música. El oyente, en este campo, juega un papel muy importante, dado que pasa de ser mero receptor de la melodía culta a ser actor principal en la producción. Con la evolución de la disciplina, en los años 1970, se comienzan a introducir a las investigaciones el interés por las canciones populares

urbanas, alcanzando gran relevancia para los investigadores de la época. Los estudios de dichas músicas no solo vinculaban la cultura y la música de un lugar determinado, adicionalmente incluyeron diversas perspectivas, tales como la cultural, histórica, económica, estudios de comunicación etc. (Nettl, 2001; Viñuela-Suárez, 2018).

Esta evolución no es ajena a las grandes transformaciones que ayudaron y potenciaron un cambio, a lo largo del siglo XIX y XX, en el campo musical. Tagg (1982) describe estos desarrollos, modificaciones y progresos, concretándolos en nueve:

- (1) Un incremento significativo de tiempo y dinero, por parte de la población, por el consumo musical.
- (2) Cambios sustanciales en las estructuras sociales y de clase. Una nueva juventud (estudiante o desempleada) y la música como seña de identidad colectiva.
- (3) El indudable avance tecnológico que permitía almacenar, fidedignamente, y distribuir, masivamente.
- (4) Avances concretos en la difusión masiva de las músicas como la transistorización y la microelectrónica.
- (5) La expansión de la música a otros medios electrónicos (películas, TV o publicidad) y la creación en otros formatos como los videoclips.
- (6) El inicio de una fractura entre la música moderna y el arte.
- (7) El crecimiento de un contexto musical menos perfecto y enfocado, también, al ruido y la música electrificada.
- (8) El uso del inglés como lengua franca musical.
- (9) El auge de artistas o bandas como Presley, los Beatles y los Stone.

En este punto, me gustaría hacer una ligera mención al punto dos, ya que lo retomaremos ampliamente en el siguiente capítulo. Maestre-Brotons (2014) pone de relieve el segundo escenario expuesto por Tagg, es decir, el auge y la emergencia de las culturas juveniles, sobre todo, en forma de subculturas y contraculturas, que hicieron que las músicas populares fueran subiendo por la pirámide del saber académico para alcanzar también un lugar privilegiado y de interés en esta.

Si continuamos con el ideario de Tagg, este autor tenía claro que las músicas populares no se podían analizar igual que la música culta o a las músicas estudiadas hasta la fecha, ya que tenía unas características particulares: (a) era creada para ser masivamente distribuida y para grupos muy heterogéneos de personas, (b) era recogida,

acumulada y difundida sin ningún criterio crítico, (c) este tipo de música solo tiene cabida en sociedades monetarias donde la música es igual a cualquier otra mercancía, y (d) en las sociedades capitalistas, bajo un ideario de vender lo máximo posible de la menor cantidad posible. En otras palabras, es mejor hacer una sola canción, promocionarla y que tenga una gran cantidad de ventas y se convierta en un gran éxito, que tener que estar constantemente produciendo diversas canciones. Si continuamos con este pensamiento, Martí (2000) expone que estudiar o indagar en los aspectos formales de este tipo de música sirve de poco, ya que están compuestos por diversos géneros y estilos muy diferentes entre sí. Por este motivo, es más acertado indagar en el contexto sociocultural donde surgen o donde se escucha para profundizar en las significaciones. Además de analizar las relaciones sociales que se producen entre música-contexto, expresar las trayectorias sociales que los receptores tienen con la música, etc.

Middleton (1993) coincide en que no se podía seguir promocionando un método formal centrado en las partituras o en los mismos elementos que en la música clásica, sino que había que elaborar un nuevo método que se centrara, sobre todo, en comprender, indagar y conocer el significado de la música popular en la sociedad. Y, para González-Rodríguez (1986) hay tres factores que hacen complejo el estudio de las músicas populares: (1) la gran variabilidad de su objeto de estudio, hay muchas canciones e incluso versiones de una misma obra musical, (2) hay pocas partituras dónde se recoja la música, ya que se suele reducir a cantar o acompañar la voz con un piano o una guitarra, y (3) la amplitud del universo de estudio, asimismo es un campo que está continuamente en reinención, ya que cada vez surgen más artistas y estilos nuevos.

Después de expresar los elementos que hicieron posible el surgimiento y expansión de las músicas populares es importante describir los métodos de análisis de estas. Hasta la fecha se estudiaba la música popular bajo los mismos parámetros que la música clásica, pero esto trajo muchas complicaciones y problemáticas. En primer lugar, porque la música popular no se puede transcribir o plasmarse en una partitura como la clásica. En segundo lugar, los procedimientos empleados para analizar la música clásica no pueden ser los mismos que para las músicas populares, debido a que parten de premisas estéticas, estructurales y estilísticas diferentes. Y, en tercer lugar, había que desarrollar y fomentar nuevos instrumentos de análisis. Musicólogos como McClary y Walser (1988) llegaron a la conclusión de que era necesario fomentar herramientas historiográficas y sociológicas, para conocer la conexión entre la música y la sociedad; además que se

tendría que dejar a un lado las herramientas musicológicas tradicionales para animar y propulsar la creación de nuevos métodos y herramientas. Asimismo, estos autores pusieron el foco de atención en la grabación y no en la partitura como se estaba haciendo hasta la fecha, por la falta de estudios en la música popular. En definitiva, era muy necesario trasladar la mirada a otros instrumentos. Dicho de otro modo, en la música popular no tiene sentido estudiar, analizar u observar la partitura, sino las grabaciones y, para ello, se deberían de emplear instrumentos de investigación específicos. Es complejo abrir un nuevo campo de estudio y muchas veces se enfrenta a cierto escepticismo, sobre todo si no se toma en serio el objeto a estudiar y se ve, únicamente, un campo asociado a lo banal y al disfrute.

Entretanto, Tagg (1982) en su estudio *Analysing popular music: theory, method and practice* reflexionó acerca de estos problemas en el análisis de la música popular. Este investigador fue pionero y ambicioso en sus miras al intentar desarrollar un método minucioso, detallado y complejo en el análisis de las músicas populares basado en el método hermenéutico y semiótico. Si continuamos con el pensamiento de este autor, siguió los pasos del análisis de la lingüística y dividió la música popular en unidades mínimas de significado “musema”, ya que en esas divisiones más pequeñas era más sencillo su análisis e investigación. Pero, Tagg no se conformó con ello, sino que, al mismo tiempo, incluía otras herramientas para profundizar en factores como el ritmo, melodía, armonía, grado de reverberación, distancia entre la fuente sonora y el oyente, etc. Adicionalmente, abrió un camino sin precedentes al estudio de las letras, los cantos, la interacción de las personas con la melodía y la cultura, no tenidos en cuenta hasta la fecha. Se concluye que el enfoque holístico para el análisis de la música popular es el único viable si se desea alcanzar una comprensión completa de todos los factores que interactúan con el inicio, la transmisión y la recepción del objeto de estudio.

Igualmente, Middleton (1993) agrupó los estudios, más exitosos, de las músicas populares, dividiéndolos en dos grandes campos:

- El estudio semiótico o interpretativo que han empleado autores como Laing, Tagg, Bradby o Grossberg. Estas investigaciones se han centrado más en la cultura de masas y más aún en entender las canciones como elemento comunicativo que hay que investigar.

- El estudio social y cultural característico de los estudios de Hebdige o Shepherd, sobre todo centrado en la música como pieza subcultural asociada al mundo juvenil y la música ligada a la identidad.

Aunque, como ya hemos hecho referencia, cada vez son más comunes los estudios de las músicas populares en campos del conocimiento más asentados y con gran trayectoria investigadora como la antropología, la etnomusicología, la sociología, el marketing, etc. Lo que comenzó siendo unos estudios comparativos han ido evolucionando poco a poco, para ser asociados a los mercados y al mundo juvenil, para ser una estrategia de marketing, como elemento alienante, como influencia principal en la educación de las personas, entre otros.

González-Rodríguez (1986), por su parte, propone un método que estudie los géneros musicales en sí, pero desde una visión más social, puesto que reivindica que se debe ahondar y preguntarse sobre los diversos procesos socio-culturales dónde se origina cada género musical y los escenarios masivos que puede producir estos estilos musicales. Se apuesta por un método que tenga en cuenta la evolución desde la música folclórica hasta la música popular. Desde esta perspectiva, Grebe (1976) propone un modelo continuum-gradual dónde el punto de partida y llegada, es respectivamente, la música tradicional y popular. Es decir, nos encontramos ante una retroalimentación donde el objeto de estudio no es inmutable y etiquetable, si no que observamos una metamorfosis desde la concepción de una pieza musical popular que con el devenir del tiempo situaremos en cancionero tradicional. En otras palabras, las evoluciones sociodemográficas y tecnológicas han hecho que las músicas, clasificadas de folclóricas, hayan llegado a nuevos escenarios y que en estos escenarios se han vuelto a transformar para adaptarse a la nueva sociedad. En concreto, el flamenco surgió con la mezcla de muchas culturas (árabe, gitana, etc.) y desde el siglo XV se considera un género “típico andaluz” y seis siglos más tarde se reinventa fusionándolo con géneros actuales como el reggaetón. Esto ha provocado, al igual que cuando hablábamos sobre los tipos de cultura, una cierta hibridación que ha traído dos claras consecuencias. Por un lado, la música folclórica es la base de todas las músicas populares contemporáneas, ya que se han formulado a bases de nuevas creaciones e interpretaciones. Y, por otro, se ha perdido su esencia “folclórica” para estar al servicio de la cultura masiva. La combinación o mezcla, de las distintas músicas culturales-populares, se puede observar en los bienes culturales de numerosas sociedades, en América hay fusiones entre el tango y el bolero, géneros

alejados en el tiempo en su creación, o la mezcla de música más tradicional con el jazz o el rock, músicas que han surgido a miles de kilómetros de distancia. O, el tango y la samba-urbana se han mezclado con el *cool-jazz* para crear un “nuevo tango” o el *bossa nova*. Estos híbridos culturales-musicales, son potenciados por cambios sociales o culturales, migración del campo a la ciudad, los medios de comunicación, avances tecnológicos, etc., que son complejos de identificar en un grupo y hace que cada grupo tengan muchos subgrupos.

En definitiva, hay que dejar atrás la idea de investigar, simplemente, la pieza musical y debemos comenzar a observar este ámbito de estudio desde una mirada holística, teniendo en cuenta el contexto y el sentido que allí adquiere (Blacking, 1973). Desde esta postura, la Antropología de la Música estudia el hecho musical como fenómeno cultural en su totalidad, no solo como “patrimonio inmutable” sino como un elemento en continuo movimiento, en el cual toma partido la vida social de las personas y estas, a su vez, le dan sentido. Más que nada porque al estar, la música, en constante intercambio con el contexto es un sistema abierto con capacidad reproductiva y de transformación. La música no es solo ritmo y mensaje, sino un sistema complejo que si lo asemejamos a una red de araña entraña numerosos aspectos a los que debemos de prestar atención.

Hoy día se ha ido adaptando los diversos métodos de distintas disciplinas, así pues, si los trabajos académicos actuales están más orientados en los procesos de explotación, los contextos, las letras, los espacios sociales, pues se emplearán métodos más centrados o concretos para conocer estos elementos como la teoría de la performance o del análisis del discurso, modelos etnográficos, herramientas que permiten acercarse al significado de una forma muy diferente a cómo los modelos semióticos lo hacen, etc. El método etnográfico, en particular, se emplea para estudiar un determinado cancionero dentro de su contexto o el análisis del discurso para conocer los contenidos de las letras.

Ya hemos comentado que en un inicio fue una tarea compleja introducir el análisis de las canciones populares en el mundo académico, pero su incesante interés y el auge de numerosas investigaciones, en este campo, hizo que tuviera cada vez más difusión y aceptación en el saber científico. La prueba de esto son variopintas investigaciones que rodean el ámbito musical. No obstante, hasta comienzos de los setenta del siglo XX no se comenzaron a vislumbrar algunos logros que posibilitaron la divulgación de los estudios

científicos sobre música popular y que ayudaron significativamente a su consideración científica. Estos hitos están relacionados con la creación, en 1971, de la revista *Popular Music and Society*; el primer congreso internacional, *Conference on Popular Music Research*, en 1981, y tras el cual que se constituyó la *Internacional Association for the Study of Popular Music* (IASPM) (Flores, 2007). Por un lado, la revista *Popular Music and Society* sigue vigente en la actualidad con numerosas publicaciones interdisciplinares en este campo del conocimiento. En el congreso también se publicó el primer ejemplar de la revista *Popular Music*. Y, por otro, el impulso decisivo estuvo vinculado con la creación del *Institute of Popular Music* (IPM) en la Universidad de Liverpool (1988) y que hoy día es uno de los principales centros de investigación en este campo. El éxito del IPM fue un gran estímulo para crear asignaturas y másteres sobre las músicas populares urbanas en Reino Unido. A día de hoy, son muchos los investigadores que se adentran en esta temática y se han creado numerosas revistas que publican en este ámbito como Routledge, Sage o Ashgate 4. Philip Tagg, Richard Middleton, Franco Fabbri, Charles Hamm y Simon Frith fundaron la IASPM para consolidar los estudios en este campo y desde ese año se lleva a cabo un congreso bienal (Viñuela-Suárez, 2018). La creación del IASPM hizo que los investigadores dedicados a este ámbito del conocimiento tuvieran un espacio para colaborar y debatir en sus diversos estudios, además, facilitó un espacio para agrupar y trabajar a los investigadores de este campo (Frith, 2004). Las aportaciones y exposiciones del primer congreso de música popular fueron publicadas con el título *Popular music perspectives* (1981). En ella se formula la primera definición de música popular creada por Middleton y Horn (1981) y, por su parte, Blacking (1981) aunque señala que la música popular y folclórica tienen raíces comunes se suele calificar a la primera como auténtica y pura mientras que la popular comercial.

Los estudios musicales han sufrido una gran transformación en las últimas cuatro décadas, este campo de conocimiento es un territorio multi- e interdisciplinar, con numerosas perspectivas y enfoques antropológico, sociológico, histórico, económico, etc. Desde finales de 1960 se ha incluido dentro de los *cultural studies*. Los trabajos publicados sobre música aumentaron vertiginosamente en la década de los 70, del siglo pasado, en Reino Unido. Se podría decir que con el paso del tiempo se ha pasado de haber una Etnomusicología, centrada en la música culta, a diversas etnomusicologías dependiendo de su objeto de estudio. Aunque se suelen agrupar en tres grandes grupos: la culta, que hace referencia a la música “seria”; la tradicional, que es aquella que muchos

de los investigadores dotan de “valor folclórico”; y, en último lugar, encontraríamos la popular, aquí estaría toda la música que ni una cosa ni la otra (Martí, 1996a). Igualmente, resaltar que el estudio de la música ha traspasado los límites de esta área del conocimiento y se estudia desde perspectivas comerciales, económicas y políticas. Se ha convertido en un campo de estudio multi- e interdisciplinar que no solo se centra en aspectos culturales o sociales (Shuker, 1994).

Aun cuando las músicas, ya sea por su sonido, mensaje, ritmo, significante, forma de investigación, entre otros aspectos destacables, pueden entenderse como totalmente dispares, estas tienen unas características, o funciones, comunes. En otras palabras, se canta para que alguien lo escuche o para transmitir algo y el sonido tiene que estar, más o menos, ordenado. En otras palabras, una sirena, un claxon o un pito no es música. Para Tagg (2002), la música es un instrumento de comunicación interhumano, en la que el sonido no verbal, es organizado y creado humanamente, para hacer llegar emociones a otras personas. Aunque, el producto y el estudio en el ámbito musical, en sí, hayan evolucionado, desde lo étnico hasta la máxima proliferación de obras, hay diversas funciones, representaciones, significaciones, entre otros, que a día de hoy continúan manteniéndose intactos. A continuación, me dispongo a describir algunas de ellas. Me gustaría comenzar con el argumento de que la música ha sido y es la expresión universal más ligada a las personas en todos los momentos de su vida, hay melodías que nos acompañaran siempre, en nuestro recuerdo, como la banda sonora de nuestra película favorita, un concierto, la canción que sonaba en un momento especial, etc. La música también dota a las personas de un sentido de pertenencia muy profundo, como veremos en el capítulo siguiente, y muchas subculturas se han creado alrededor de estilos musicales que les ha proporcionado un referente estético, conductual, de valores, lugares de ocio y participación activa. En sí, la música, culturalmente, ha estado y persiste ligada, antropológicamente, a lo comunitario, es decir, a la celebración, al ritual, al relato de lo oral, a los festejos, al ocio. En nuestros días, seguimos escuchando, reproduciendo o ejecutando música juntos. No hay ninguno acto festivo, popular, tradicional o moderno, que no lleve asociado ningún cántico. Ni ceremonia religiosa que no tenga presente la música. Incluso, las expresiones de protesta política o cívica van, de alguna manera, acompañadas de ritmo. La música con la cultura es algo transhistórico y transcultural cuenta un relato con un ritmo propio que va más allá del lenguaje y la música, trasciende a lo corporal. Incluso, el simple hecho de bailar va más allá de movernos al compás y es

una forma de comunicarnos o de expresión. La música, reitero culturalmente, nos asiste continuamente. Es un apéndice cultural que ha ido modelando y modelada en consonancia directa con el devenir cultural. Para finalizar, resaltar –una vez más– que la música es el mejor instrumento para direccionar la cultura, todas y cada una de las prácticas sociales, valores, significaciones y representaciones de cada sociedad o grupo poblacional. No hay cultura sin música, ni música sin cultura. Ambas conviven y se renuevan con el transcurrir de los años. Un legado animado al ritmo del contexto histórico, una mirada inquieta y vibrante al sentir de las generaciones pasadas que nos hacen comprender el presente y vislumbrar nuestro futuro. En conclusión, los usos sociales son idénticos, a pesar de que ha cambiado la obra musical.

En nuestro país, el interés por los estudios folclóricos ha estado muy presente. Este interés se reflejó ya desde el III Congreso Internacional de Musicología, Barcelona en 1936. Ahora bien, esta inquietud por la música se intensificó, aún más, después de la guerra civil española. En el periodo de transición los investigadores se centraron en recuperar sus cánticos tradicionales, de cada territorio, resaltarlos e incluso intentando recuperar la identidad “nacional” tras la dictadura. Este hecho hizo que los estudios se centraran en recuperar, reforzar o reinventar la identidad, obviando las investigaciones que se hacía en otros países. Por ello, a día de hoy, las investigaciones sobre música popular moderna están en sus inicios, siendo, en España, un campo aún poco explorado. Para potenciar estos estudios se creó la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, celebrando su primero congreso en Barcelona en 1995. Y, más adelante, la rama española de *International Association for the Study of Popular Music*. Desde estas dos instituciones se impulsaron las investigaciones en este campo y, con el paso del tiempo, se han puesto en marcha estudios superiores en este ámbito, realizando innumerables congresos y seminarios. Entre ellos, el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología en Barcelona del año 2000 o las jornadas de Tradiciones musicales: experiencia social y creación musical en Huelva en 2019. Esta gran difusión ha dado lugar a una mayor producción científica en formas de Trabajos de fin de Grado, Trabajos de Fin de Máster y tesis doctorales. Algunos ejemplos de esto son las tesis de Gómez (2015) titulada *Canción, performance y estereotipos de género en la ‘Movida’ Madrileña* o la de Flores (2007) *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*. En los últimos años ha habido un gran incremento en la publicación de artículos sobre esta temática concreta.

Por excelencia, la disciplina que se ha ocupado del estudio de la música ha sido y es la musicología. La musicología comparada fue la antecesora y precursora de la etnomusicología. Esta disciplina se ocupaba de recopilar cancioneros, transcribirlos y categorizarlos, principalmente para compararlos con otras canciones. Hasta 1950, cuando la cultura cobró importancia en el mundo académico y la música se entendió como una parte esencial de esta. La Antropología de la Música se centró en la música como fenómeno cultural y contextual, es decir, la música como creación del hombre y que a su vez cumple una función y lo define. Este método comparativo se fue dejando atrás para comenzar a impulsar, la Antropología de la Música, aspectos musicales más socio-culturales.

Antes de continuar con la descripción de la Etnomusicología, me gustaría resaltar las diferencias entre esta, la Antropología de la Música y el Folclore musical. Para Martí (1992), la distinción entre estas disciplinas musicales es asimilable a la que existiría entre sus disciplinas matrices, esto es, la Antropología, la Etnología y el Folclore. En otras palabras, la Etnología se centra en recoger y describir el material, mientras la Antropología trabaja con los conocimientos etnológicos dentro de la cultura y en un marco más interdisciplinar. Por su parte, el folclore, aunque también tiene un cierto matiz descriptivo, se caracteriza, sobre todo, por estudiar y centrar su interés en las producciones culturales pre-industriales.

En este punto, me gustaría hacer una aclaración entre los términos Antropología de la Música y Etnomusicología. En muchos textos, estos conceptos son empleados como sinónimos. Sin embargo, Reynoso (2006) percibe unas sutiles diferencias entre estas dos expresiones. La Antropología de la Música haría alusión al papel de la música dentro de cualquier sociedad (moderna, étnica o tradicional) y su interacción continua con el entorno cultural, histórico y social. Realza la importancia del ambiente sociocultural, explicando la unión entre el contexto y la música. Mi estudio, se encuadraría en dicha rama de la Antropología, puesto que hace una revisión holística del reggaetón unida a su origen, desarrollo en España y evolución en el contenido de las canciones. Sin embargo, centrándonos en la Etnomusicología, esta disciplina se ocupa del estudio de la música étnica y en describir el contexto de la sociedad donde surge. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en un inicio de la disciplina Hood (1963) y Nettl (1964) exponían que la etnomusicología estudiaba e investigaba las músicas tradicionales, o folclóricas, la música culta no europea y la música popular. En esta línea, se ha intentado delinear los

límites de estudio de la etnomusicología y en muchas ocasiones estos han sido: estudios de la música de los pueblos no europeos “la música y los instrumentos musicales de todos los pueblos no europeos, incluidos los llamados pueblos primitivos y las naciones civilizadas del Este” (Kunst, 1959, p. 9), toda la cultura musical no escrita o, mejor dicho, de tradición oral. Y, por ello, se podría decir que no existe un límite claro y preciso entre la tradición oral y escrita.

Intentar definir la etnomusicología de manera positiva: “El énfasis actual [del estudio etnomusicológico] está en el estudio musical del hombre contemporáneo, en cualquier sociedad que sea, ya sea primitiva o compleja, oriental u occidental” (Chase, 1958, p. 7) o la dada por Merriam (1960, p. 111) que la simplifica “al estudio de la música en la cultura”.

Al comienzo de la etnomusicología se heredó la metodología de la musicología y los primeros estudios fueron principalmente comparativos, se podría decir que paso algo parecido como en el estudio de la cultura. En palabras de Adler (1985), la etnomusicología en sus principios se asemeja con la musicología comparada al contrastar las obras folclóricas para su clasificación.

En España, Martí (1992) describe que la etnomusicología se ha centrado en cuatro pilares de estudio, que ha determinado su progreso. Estos son:

- a. Un interés claro y únicamente en la creación musical, no prestando atención a otros aspectos extra-musicales, tales como el proceso de desarrollo y el contexto social donde están inmersos.
- b. El arcaicismo, aquellas producciones antiguas.
- c. El ruralismo, haciendo referencia a los artefactos sonoros producidos en el mundo campestre.
- d. Centrarse, sobre todo, en fomentar y justificar la dicotomía culto-popular. Por ello, a lo mejor aumento el agravio comparativo.

Por ende, se han centrado mucho en textos anónimos o cancioneros de transmisión oral, más que en otros tipos de obras musicales. Además, de [surgieron por eliminar a además] canciones vinculadas a determinadas características como la etnicidad. Aunque, no tienen en consideración que lo que nos permite decir que una canción es tradicional, básicamente, son aspectos circunstanciales.

El principal problema de la etnomusicología clásica es que siempre investiga los mismos objetos con unas determinadas características arcaicas y/o rurales. Esto es un gran error, ya que en las creaciones musicales citadinas también hay folclore y esto es proclive a que se olvide. En Europa, años 1930, la visión era más global y amplia y empezó a superar esta visión romántica del cancionero folclórico y comenzó a tener interés por la canción urbana, que sería estimulado por las transformaciones y evoluciones epistemometodológicas que iría cambiando la disciplina a lo largo del siglo XX.

Los estudios pioneros etnomusicológicos se centrarían en la música como parte de la cultura, más que en investigar o indagar tan solo en las estructuras musicales. Esta innovación fue denominada “segundo paradigma de la Etnomusicología” por Christopher Marshall. De esta manera, este campo del conocimiento vuelca su interés en los aspectos dinámicos de la cultura en lo relacionado con la música y se centrará en cuestiones más específicas como la función, el simbolismo, la aculturación, etc. Por lo tanto, el nuevo objetivo de la etnomusicología es intentar esclarecer la vida musical de una cultura determinada.

Se debe de tratar la experiencia/hecho musical como un fenómeno cultural global, dando valor a todos los aspectos, tanto dinámicos como estáticos, y en el sentido extenso de “tradición” y no solo como ideas o formas del comportamiento propias del pasado. Hoy día, en España, se sigue manteniendo esa nostalgia por recuperar y analizar aquellas producciones musicales de corte más tradicional y que están a punto de su extinción. Martí resalta que es desalentador ver que las investigaciones casi no han cambiado, casi desde sus inicios, el espíritu, el contenido o el formato.

Sin embargo, considero de plena importancia resaltar en este punto la relevancia de lo urbano en los estudios etnomusicológicos. Ya Finnegan (2002), a comienzos del siglo XXI, resaltaba dos puntos clave: el primero de estos hacía mención al gran error que se cometía al considerar estilos musicales como “no dignos” de estudio y, en segundo lugar, ponía de relieve la diversidad musical, es decir, no hay un proceso “natural” o un patrón “tradicional”, ni siquiera “universal”, de hacer o producir música.

Esta autora comenzó sus investigaciones etnográficas en una población africana, manifestando que no estudiaba la música porque no poseía formación musical. En cambio, cuando revisaba sus notas se daba cuenta que la música era una parte indisoluble de la realidad social. Después, se centró en aspectos más melódicos y siguió sus

investigaciones en Fídgí. En este punto, Ruth Finnegan fue consciente de que se había dedicado, casi exclusivamente, a aquella música que “debía ser estudiada”, o sea, el cancionero tradicional y los rituales. Sin embargo, dejó a un lado la música proveniente de europea o india. En ese momento, la autora comenzó a hacerse preguntas sobre la música urbana y su inquietud por obtener respuestas hizo que realizara un estudio musical de campo en su ciudad natal Milton Keynes, Gran Bretaña. Decidió hacer una etnografía empírica e indagar en profundidad en las prácticas musicales vigentes en su contexto urbano, quería comprender los rasgos socioculturales de la música en un contexto vivo. En otras palabras, lo que las personas hacen con la música. En este punto, abrió un abanico de posibilidades de estudio etnomusicológicos en el contexto urbano. Por ejemplo: el rol social de la música; la diversidad de la práctica musical (quién toca, quién compone, quién ejecuta y cómo); el vocabulario especializado en ciertos estilos; la aparición constante de la música en el contexto cotidiano de la población; etc.

En un contexto español, Cruces (2004) vislumbra el estudio de la música urbana como un paso más en la evolución y el desarrollo de las sociedades contemporáneas; entendiéndolas como parte de la modernización, descolonización y la aculturación. Y, ponía en el centro de la diana la ciudad como un espacio donde se mezclan y conviven una gran diversidad de manifestaciones cosmopolitas. En definitiva, la ciudad incorpora tradiciones, expresiones, actividades de poblaciones colindantes, etc., sin que ello suponga que la vida musical urbana no tenga características propias. Lo interesante, desde esta perspectiva, digamos “posibilitadora”, es que la globalización ha permitido conectar las periferias a través de un hilo conductor fluido, no tanto que sea vehículo para transmitir un imaginario social, porque siempre lo ha sido, desde las expresiones más tempranas de la misma. Hannerz pone como ejemplo el caso de los *rastafaris* en Ámsterdam, descendientes directos de Surinam, guayaneses-holandeses de segunda generación. Este autor expone que a través del *reggae* jamaicano se abren vías para construir una identidad cultural negra en la ciudad que conecta, un tanto inesperadamente, la Guayana y las Antillas.

Para ser un poco más explícitos y poner un ejemplo más cercano cuando los inmigrantes colombianos comienzan a venir a España, en la época de bonanza económica, traen consigo estilos musicales autóctonos de Colombia como el vallenato. A lo mejor, no tal y como se conoce en su país de origen, pero mantiene su esencia y se entremezcla

son otros factores más “españoles”. Del mismo modo, une, en cierta manera, a Colombia y España.

Siguiendo con el autor Francisco Cruces aunque en la década de 1990 los estudios etnomusicológicos en España hayan sido más números que en antaño estos se han centrado en dos aspectos clave: la respuesta a discursos hegemónicos y a la comunicación musical. Sin embargo, este autor en su artículo *Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas* presenta algunos estudios etnomusicológicos urbanos pioneros en nuestro país que divide, dependiendo su tema central, en seis grupos:

Tabla 3. División de los estudios de músicas urbanas

TEMA	EJEMPLO
Sociedad civil	En este grupo se analiza la relación entre las actividades musicales y el lugar dónde se realizan, resaltando el papel de estas festividades en la construcción de una identidad comunitaria, como las Fallas en Valencia o la Feria de Sevilla.
Fiesta	En este subgrupo se hace una equiparación. En otras palabras, si en las sociedades no modernas se examinan los rituales y las tradiciones, pues en las ciudades se participa en los bailes, se acude a discotecas y conciertos.
Sociabilidad juvenil	Centrándose, sobre todo, en las formas de relacionarse en el ámbito juvenil, la respuesta musical de los jóvenes a las instituciones o la cultura dominante o la identidad juvenil vinculada a estilos musicales concretos.
Nacionalismo	Lo urbano se entiende como un lugar estratégico para resurgir o reivindicar el sentimiento nacionalista. Es curioso observar como distintos cancioneros (cante hondo, sardanas, sevillanas, etc) se han creado en zonas rurales y, en la actualidad, su máxima difusión es en las ciudades.
Emigración	En esta subcategoría, se indaga en la multiculturalidad en las ciudades, es decir, en la música traída de otros lugares a manos de la población emigrante y como ésta se adapta a la realidad urbana.
Industria cultural, mercado fonográfico y tecnologías de mediación masiva	De este punto hemos expuesto mucha información a lo largo del texto. Se podría resumir en que es el campo más hablado de todos los demás y al que menos importancia, en la etnomusicología, se le ha dado; ya que estas canciones han sido calificadas de insignificantes en este campo del saber.

Fuente: Elaboración propia a través de la información de Cruces (2004)

El tema principal de este trabajo académico y la mayoría de mis investigaciones estarían dentro del tercer subgrupo “Sociabilidad juvenil”. Al igual que el estudio de

Hormigos y Martín-Cabello (2004) titulado *La construcción de la identidad juvenil a través de la música* o *We are the Mods: A Transnational History of a Youth Culture* de Feldman (2009); mi tesis se va centrar en la identidad y los problemas contemporáneos juveniles (violencia, empoderamiento femenino, sociabilidad, sexualidad, etc.) tanto en la música popular como, más concretamente, en géneros musicales socialmente “polémicos” como son, el reggaeton y el trap.

2.4. Música y tecnología

Antes de comenzar con este sub-apartado, me gustaría pedirle disculpas al lector por los saltos temporales que irá encontrando en las siguientes líneas. En vez de hacer un recorrido cronológico lineal he preferido dividir el contenido en “hechos o acontecimientos” relevantes, bajo mi punto de vista, en la diada música-tecnología. En un primer momento, se hará mención a cómo la música y los diferentes estilos musicales han ido transformándose conforme a avanzado el desarrollo tecnológico. En este punto, se resaltaré el dilema sobre la autenticidad musical en relación con la tecnología y el cambio en las formas de crear música. En un segundo momento, se hará un breve recorrido sobre los cambios en los soportes tanto de creación como de escucha musical y como estos han acercado la música a la población de a pie. Luego, se especificará y pondrá ejemplos en cómo, sino fuera por los adelantos tecnológicos, no existirían ciertos géneros musicales como la electrónica. Y, por último, se hará una antesala, explicándose más abiertamente en el capítulo tres, de cómo la tecnología ha creado un mercado digital dirigido, casi en exclusividad, al mundo juvenil, para ya adentrarnos en la identidad juvenil conectada con la música.

Desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la música popular ha nacido y crecido muy vinculada a los medios de comunicación, a la industria musical y al progreso tecnológico, hasta tal punto que sería imposible hablar sobre su historia y su progresión sin hacer mención a estos aspectos. En otras palabras, hoy día, se podría decir que es imposible entender las músicas populares sin la tecnología y que no hubiéramos llegado a estas, tal y como las conocemos en la actualidad, sin los avances y el desarrollo tecnológico. Los progresos tecnológicos son una condición indispensable para la elaboración musical, ya que son sonidos creados a partir de los avances y, a la vez, son melodías características de estilos y géneros concretos; en este sentido, no debemos de olvidar que los medios de comunicación y los avances técnicos han tenido un papel

imprescindible en la producción, distribución y consumo de la denominada “música popular” (Théberge, 2006).

Entre los años 1960 y 1970, la tecnología comenzaría un proceso de sofisticación, continuando su evolución con el paso del tiempo y pasando a un primer plano los estudios de grabación que se convertirían en un espacio esencial para la creación musical (Goialde-Palacios, 2013). Para Frith (1988), muchos géneros, como el pop, dejaron a un lado la experiencia única e irreplicable de los conciertos para dar todo su potencial en los estudios de sonido para hacer y explotar todos aquellos sonidos que eran impensables recrear o interpretar en un espectáculo en directo. Esto fue posible gracias a que los avances tecnológicos incrementaron e intensificaron cambios en las pistas de audio, hasta la fecha no posibles, tales como, la incorporación de sonidos procedentes de instrumentos eléctricos, la edición continua de las pistas de grabación y, la posibilidad, de mezclar diferentes pistas, instrumentos, voces, etc. Siguiendo con el mismo autor, a partir de la cinta magnética, años 1950, toda la música era íntegramente artificial, dado que se podía cortar sonidos, mezclar, reproducir varias melodías a la vez, etc. De este modo, Levy (1960) pone de manifiesto como el grabar canciones hizo que cambiara el proceso de creación musical en sí mismo, ya que los cantantes podían dar brillo, viveza o esplendor a una voz monótona o apagada e incluso rehacer notas que en un inicio estaban mal ejecutadas.

Adicionalmente, el desarrollo musical-tecnológico no hizo más que crecer. Así, el micrófono eléctrico también fue muy importante, ya que permitió a los cantantes transmitir susurros y melodías muy tenues. Por su parte, los LP permitían crear verdaderas obras de arte y verdaderos climas que sería muy complicado de reproducir en un *single* de tres minutos, ya que se podía contar toda una historia a través de él.

Precisamente, Pérez-Redondo (2016) agrupa estos adelantos y resalta tres etapas que refuerzan esta unión entre industria cultural musical y la tecnología: 1) Inicios de 1890-1950 con la aparición de las nuevas discográficas, el surgimiento de la frecuencia moderada, el vinilo y la televisión comercial; 2) Desde 1950-1990 denominada “edad de oro” con el surgimiento de la grabación, la creación de los casetes y el *walkman*, con la misma importancia, los factores mediáticos fueron decisivos para su afianzamiento con la radiofórmula y la televisión musical, como la MTV; y, 3) 1990 hasta la actualidad con la “era digital” empresas que se dedican exclusivamente a la música, el surgimiento de

los mp3 y el gran desarrollo de Internet. Considero que en la actualidad se podría ampliar a una cuarta etapa, debido a que el consumo musical está vinculado, en su mayor parte, a aplicaciones, plataformas online y el *streaming*.

En definitiva, la tecnología y la evolución de la música popular siempre han ido de la mano; es decir, la utilización del gramófono para escuchar las canciones, las grabaciones, los progresos de difusión llevados a cabo en la radio y el cine o la creación de los distintos soportes que van desde el vinilo hasta las plataformas digitales, entre otros muchos avances, han permitido el desarrollo de la música popular.

Este acercamiento de la tecnología a la música ha desembocado en tres vertientes, por un lado, ha abierto un diálogo incesante sobre la autenticidad y veracidad musical; por otro, ha hecho que las distintas formas de hacer música se transformen, creando o evolucionando a nuevos géneros musicales y, por último, ha acercado aún más, si cabe, la música a la población.

En lo referente al primer aspecto, desde que se comenzó a introducir la tecnología en la música se ha abierto un dilema sobre la “autenticidad” de esta. Se observa un reemplazo sistemático de las bases instrumentales de las composiciones, donde la batería o el teclado electrónico quedan relegados por máquinas que directamente sustituyen a los músicos, situando como mayor exponente de esta discusión el uso de técnicas con el *playback* (falso directo) o moduladores de voz (Auto-Tune) que ejemplifican este frente abierto sobre la autenticidad y veracidad de la música contemporánea. Frith (1988) expone que el empleo de las tecnologías ha dado lugar a varias reflexiones, entre las que destaca: a) la tecnología es opuesta a la naturaleza, si un cantante de ópera ha llegado tan lejos simplemente por su voz ¿por qué tú tienes otro tipo de ventajas?, b) la tecnología es opuesta a la comunidad, es decir, la tecnología aleja a los músicos de su público, y c) la tecnología es opuesta al arte, el batería es un músico, pero, en cambio, el programador de la caja de sonidos no y de ahí las diferencias entre músicos e ingenieros de sonido, los primeros creativos mientras los segundos no. Lo que quiere realzar o poner en el centro del debate, este autor, es la autenticidad o veracidad de la música. Esta lucha por estos valores creativos se puso en auge al comienzo de la cultura de masas y es muy curioso como en la actualidad se sigue manteniendo, a pesar de que muchos géneros se lucran de ella y están dentro de la corriente principal.

En segundo lugar, es un hecho indiscutible, como ya hemos mencionado, que desde los años 1960-1970 hasta nuestros días, la tecnología ha evolucionado muy rápidamente, convirtiéndose en un elemento central para el proceso de creación musical. En un comienzo donde era algo totalmente novedoso solo era accesible para aquellos músicos pudientes; ya que el producir música era más caro y se necesitaba una inversión inicial. La tecnología ayudó mucho a la incorporación de artistas pioneros. Este hecho disminuyó el trabajo de los músicos más “convencionales”, puesto que no tenían que producir todo tipo de sonidos y, a su vez, redujo el costo económico de las bandas que no debían de contratar a otros integrantes porque esos sonidos “ya los hace otro aparato electrónico”. Autores como Lewin y Williams (2009) demuestran que, aunque el punk rechazará el uso de la tecnología en sus producciones, también se ha de admitir que permitió hacer discos más “verdaderos” con un sello más caracterizado, dicho de otro modo, se podían hacer grabaciones caseras sin depender de ningún productor o sello discográfico. En otras palabras, te dota de mayor libertad y te permite ser más real en tu música sin quitarle calidad a las producciones. De esta manera, los músicos se han vuelto muy creativos con todas estas posibilidades que están a su alrededor, de hacer algo único, para su público como los DJ. Los DJ podían acelerar, desacelerar, hacer cortes, tanto transversales como longitudinales. Esta influencia llegó a géneros como el hip hop, años 1970, con la cultura *rapping*, es decir, la capacidad de “hacer poesía” al ritmo de una música más movida y melódica con letras sustentadas en patrones culturales y de ocio. Por otra parte, también permitía crecer la cultura de calle, podías producir música en el barrio, con tus amigos, ser una actividad más de ocio, dando lugar también a las peleas de gallos. Asimismo, las grabaciones caseras también han dado más oportunidades a los fans de tener más contacto directo y mayor control sobre sus propios sonidos. Al mismo tiempo, recopiló una gran cantidad de música y escucharla tanto en las diferentes emisoras radiofónicas como, ahora, en las plataformas musicales, al mismo tiempo que permite transportarlas a todos lados con los *walkmans*, en un inicio, y, ahora, con los móviles.

Los diferentes soportes han tenido un gran impacto en la creación, distribución y escucha de este tipo de música. Por ejemplo, el disco sencillo, más concretamente el vinilo single, fue la forma predominante y más popular en el lanzamiento de la música popular comercial, en sus inicios. Más tarde, el casete pasó a ser el soporte más innovador, económico y popular, ya que podías copiar la música, reproducirla y transportarla de forma más sencilla y económica. Y, finalmente, estos aparatos se quedaron obsoletos, en

la década de los ochenta, con los inicios de la digitalización. En este momento, se abarataron los costes en la producción musical al no ser necesarios los ingenieros en el proceso de creación musical (Middleton, 1990). Estos adelantos tecnológicos (casetes, discos y CD) acercaron, aún más, la música popular a sus seguidores (Negus, 1998). Sin embargo, estos dispositivos “arcaicos” no han podido hacer frente a la progresiva evolución tecnológica. Según los datos de 2006 de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI), en 2005 empezaron a descender las ventas en dichos soportes físicos para dar lugar a la descarga musical en las plataformas online de distribución y mercantilización. Este auge en el panorama digital hizo que el número de páginas online para la escucha y la descarga musical se ampliara de 50 en 2003 a 335 en 2005. Si acudimos a documentos oficiales, en el informe del IFPI (2018) el 71,2% de los 237 millones recaudados en el mercado discográfico venían de la mano digital. Si nos acercamos a nuestro país, casi la mitad del dinero (47%) emana de la música en streaming, esto es, de las principales plataformas online. En nuestros días, estas continúan en firme aumento y algunas de ellas son Amazon Music Unlimited, Apple Music, Deezer, Spotify, YouTube Music, Tidal, etc. Estas aplicaciones musicales presentan una amplia gama de servicios a sus clientes, adaptándose, a su vez, a las distintas utilidades de sus usuarios. Se pueden crear diversas listas de reproducción, te recomiendan canciones según tus gustos musicales, sin mencionar que tienes acceso a un contenido musical casi innumerable, entre otras ventajas. También, es una forma de publicitar a nuevos artistas, ya que es más sencillo y asequible para estos hacer conocer su música a través del *streaming*. En resumen, se podría decir que en pleno siglo XXI sería imposible entender la música popular, tal y como la conocemos, sin la vinculación con la tecnología.

Como ya hemos avanzado, estos progresos tecnológicos no solo han aproximado la música al público o ayudado a su comercialización, sino que también han transformado la creación musical y favorecido a que determinados estilos musicales se definan con ritmos concretos (Théberge, 2006). La tecnología se ha abierto paso en el mundo musical y ha ayudado indudablemente a la creación de un número considerable de estilos que sin esta ayuda técnica no hubieran surgido o no tendrían un sonido tan característico. Por poner un ejemplo, la música *trap* se caracteriza por el tipo de voz aguda, Auto-Tune, de sus cantantes que se consigue gracias a diversos aparatos que distorsionan la voz. En concreto, la canción melódica fue posible gracias a la evolución tecnológica del micrófono eléctrico que permitió que cantando en voz baja su voz se pudiera escuchar

más alto sin perder ese matiz “suave”. Esta evolución en el micrófono hizo que se hicieran famosos una gran cantidad artistas masculinos y que se creara el género “melódico”. En definitiva, los géneros *dance* o *techno* han surgido gracias a estas transformaciones tecnológicas; la música popular se ha fortalecido con ayuda de poder manejar los *bits* y los *sampler* (Adell, 1998); los DJ han podido realizar los “*mixers*”, técnica para mezclar música; o, géneros como el hip-hop o el rap, que no estarían presentes en el panorama musical sino fuera por las máquinas que realizaban los ritmos electrónicos y la sincronización con otros instrumentos. Todos estos son solo algunos de los ejemplos en los que la tecnología ha ayudado en la creación y evolución de los estilos musicales.

Igualmente, acercó la música a todas las capas sociales de la población. En otras palabras, la grabación magnética permitió la repetición exacta de las actuaciones que antes solo podías ver si estabas presente y eras partícipe del espectáculo. Así que a la misma vez que facilitó la diversidad musical, abrió puertas a personas que no podían acudir a dichos conciertos o lugares. Por su parte, Ariño-Villarroya (2007) destaca la producción masiva y las salas de espectáculo, salones de baile, clubes sociales o lugares públicos como principales canales de difusión musical, lo que permitió que muchos grupos populares tuvieran un mayor acceso al disfrute musical. Y, más adelante el gramófono y la radio, que fueron un punto importante de inflexión en la masificación y distribución de la música popular. Las músicas populares se han difundido a través de multitud de medios de comunicación. La radio tuvo un papel muy importante, para su comercialización, en la primera mitad del siglo XX. Se crearon programas especializados y una tendencia monopolizada de sonidos que hizo que se creara una jerarquía de grandes estrellas (*star system*) que en cierta medida sigue vigente en la actualidad (Los40, los billboard, etc.). En la televisión también jugó un papel importante sobre todo en los años 1980, cuando la música era la principal protagonista de los *shows* televisivos y cuando los videos musicales eran una forma de promocionar la música muy importante y representativa, hasta el punto de que se creó la MTV que sirvió para reavivar y dar a conocer a nuevas estrellas (Shuker, 1994). El cine también ha colaborado en esta expansión con las bandas sonoras. Y, por último, la especializada prensa musical que profundizó y difundió estilos musicales no tenidos en cuenta o no tan promocionados hasta la fecha (Goialde-Palacios, 2013). Del mismo modo que los avances tecnológicos, los medios de comunicación se han convertido en otro elemento indispensable para la promoción y difusión de la música popular. Aunque, al igual que la tecnología, al inicio,

sobre los años cincuenta, fue un medio selectivo. El dinero proveniente de la publicidad y el deseo por parte de las discográficas de descubrir e impulsar una apuesta segura hizo que la radio creara unas listas de éxito, clasificando a los intérpretes. Esto supuso poner barreras a los nuevos músicos y originó un sistema de “grandes estrellas” que sigue marcando el mercado musical actual. A continuación, voy a hacer un breve recorrido sobre como los medios de difusión acogieron la música y le hicieron un hueco. Entre los primeros programas de radio centrados en música que aparecieron en la década de los sesenta podemos destacar Caravana Musical y El Gran Musical (Otaola, 2012b). Con el paso del tiempo y con la incorporación de la televisión, con canales exclusivamente musicales, como la MTV, hicieron que se revivieran, en cierta manera, el auge de nuevos artistas y los videoclips. Particularmente, en nuestro país el programa de televisión más destacado por los adolescentes fue Escala. Por su parte, el cine, también, ha ayudado a publicitar la imagen de ciertos actores y promocionar varias bandas sonoras. Y la prensa escrita ha destacado gracias a su especialización en determinados géneros y artistas; podemos destacar, principalmente, las revistas Discóbolo (1962-1971), Fans (1965-1967) y Fonorama (1963-1968) como las más afamadas en España.

La producción musical se convirtió en una expresión más de la sociedad de consumo (Casas, 1972); donde los jóvenes, por su aumento adquisitivo, fueron los principales consumidores de los conciertos, tocadiscos, discos y singles. Este interés aumento aún más, al estar la música tan presente en los distintos medios de comunicación (radio, prensa, televisión y cine) creando un espacio asignado, mayoritariamente, al público juvenil (Calvi, 2006). El consumismo se centró en la música y en el baile de la generación joven vendiendo o promocionando artistas. La música se ha transformado en uno de los mercados más prósperos y productivo del mundo. Hay algunos autores que consideran el rock-pop, más concretamente el pop, como un producto comercial más que musical, dado que pretende hacer a la gente bailar, entretener o llamar la atención con sus videoclips; convirtiéndose en piezas efímeras de consumir y tirar; aunque esto no quita que haya artistas dentro de estos géneros que realicen música pop de “calidad”, como Michael Jackson o Madonna (Castillo, 2011).

Con todo lo visto anteriormente, considero que es adecuado afirmar que el avance tecnológico ha cambiado las formas de hacer música, pero la música popular también ha transformado la sociedad española. En otras palabras, la música pop desde sus inicios introdujo, en nuestro país, algunos avances sociales foráneos, que ayudó a renovar las

costumbres de la época en las generaciones más jóvenes. En los sesenta del siglo XX, España estaba viviendo un periodo de progreso económico y transformación social para llegar a la modernización que se vivía en el resto de Europa, el rock y el pop favoreció a estimular esta evolución. Todo esto fue posible gracias a la apertura de las fronteras tras el periodo franquista y la entrada de turistas a nuestro país. Después de la dictadura, España tuvo más conocimientos de las modas y hábitos de otros países extranjeros, provocando un cambio en la mentalidad española (Yañez y Chambó, 2017). En palabras de Iñigo (2004), la música y la moda fueron dos elementos centrales para que España se modernizara y se igualara al resto de Europa occidental. Fouce (2006) ya manifestó que tras la implantación de la democracia los artistas españoles tuvieron un mayor acceso a los distintos géneros más afamados en otros países. Aunque, este interés por las modas forasteras ya apareció con el surgimiento del pop en los años sesenta del siglo XX, no fue posible hasta el fin de la dictadura.

Los novedosos ritmos musicales, importados desde otros países, promovieron en España el surgimiento de nuevos cantantes y grupos que eran verdaderos imitadores de los artistas europeos. De esta manera, el Dúo Dinámico emuló a los Everly Brothers, los Pekenikes a Shadows y los Brincos a The Beatles (Otaola, 2012b). El querer parecerse a los artistas extranjeros hizo que, al comienzo de sus carreras, la mayoría de los artistas nacionales cantaran en inglés. La fama de los Beatles, principalmente, fue lo que impulsó el inglés como lengua de la música. Adicionalmente, no solo recreamos a los artistas, sino que en los años 1960, comenzaron a aparecer los primeros bailes que se propagaron rápidamente entre los jóvenes de nuestro país. En otras palabras, pasamos a reproducir los mismos bailes como el rock, *twist*, *madison* y *yenka*.

Los nuevos estilos musicales se pusieron más de moda en verano e impregnaron los festivales, organizándose infinidad de conciertos y festivales en las grandes capitales, Madrid y Barcelona. Estas celebraciones eran organizadas y promocionadas por la radio, como ya hemos comentado anteriormente los medios de comunicación tuvieron un papel muy importante en la divulgación de la música pop. El rock fue el género más destacado en estos festejos. A su vez, los jóvenes evidenciaron su predilección por los grupos anglosajones. Con el paso del tiempo y, siempre de la mano de la tecnología, se crearon otros géneros musicales que ocuparon el escenario juvenil, como el reggaetón y el trap; desde el momento en que estos nuevos géneros están ganando espacio en la vida juvenil, sobre todo, en los festivales y el ocio.

La hibridación musical es un hecho ineludible. En otras palabras, las migraciones, el turismo, los medios de comunicación, los cambios demográficos han hecho que las culturas musicales estén en continua interacción (Negus, 1996). Como ya comentábamos con la cultura, está “internalización musical” ha hecho que las músicas tengan un matiz, más o menos pronunciado, occidentalizado (Nettl, 1978). Las tecnologías pueden expandir y difundir los géneros musicales, pero corren el riesgo de homogenizarse. Las canciones que antes eran señas de identidad de toda una nación pueden estar “contaminadas” de una cultura cosmopolita, en mayor o menor medida, mundial.

En definitiva, y a modo de conclusión de este capítulo, podemos decir que a día de hoy no hay una definición universal sobre música popular. Es complejo delimitar una expresión tan amplia y cambiante. Tenemos ante nosotros un espejo, que nos devuelve una imagen distinta conformada por una cultura, lugar, sociedad, tecnología y medios para su distribución concretos. Por tanto, delante nuestra contemplamos un reflejo de la sociedad, en un momento determinado de la historia, donde confluyen y dan estructura al concepto de música popular numerosos factores, existiendo una transformación constante, a la par de las exigencias de los diferentes agentes que intervienen. Además, la música cambia las costumbres, crea modas e implanta nuevas formas de expresarse con el medio. Para finalizar, me gustaría resaltar que en este trabajo se empleara la expresión música popular proveniente del mundo anglosajón, para hacer referencia a la música comercial y cotidiana, sin olvidar la tensión con la irrupción de otras expresiones creativas emergentes y su relación al *mainstream*. Dicho con otras palabras, una parte del reggaetón o del trap, versionado por mujeres, no está, es su mayoría, dentro de la corriente principal. Sin embargo, es una pieza esencial en mi estudio. Esta tensión se va a reflejar también en el diálogo del concepto música popular con otras terminologías como la propuesta por Finnegan y otros autores, que comentábamos a mitad del capítulo, a finales del siglo XX de músicas urbanas.

Capítulo 3. Música, juventud y (sub)culturas juveniles

3.1. Introducción

Desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días el consumo de música entre los jóvenes crece notablemente, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX con la creación del fenómeno fan. Como detalla el estudio de North, Hargreaves y O'Neill (2000), escuchar música es en un 94 % la ocupación favorita de los jóvenes, convirtiéndose en una de las principales actividades culturales en su cotidianidad. Este dato, en consecuencia, tiene un impacto directo en el negocio del consumo musical, especialmente, en lo que respecta a la música de masas y al *mainstream*.

Los medios de comunicación y el auge del consumismo hicieron que las agrupaciones culturales juveniles posteriores a la II Guerra Mundial fueran distintas a sus predecesoras (Stratton, 1985). La apertura de un mercado juvenil después de dicho hito histórico no es casual y es que a partir de ese momento la población sufrió numerosos cambios, tanto económicos como sociales. Esto se reflejó en una reactivación progresiva de la economía que desembocó en una mejora en la calidad de vida y bienestar de la ciudadanía. Este auge financiero favoreció la instauración y el impulso del consumismo, prestando una especial atención al público juvenil. Los jóvenes, en esta época, experimentaron toda una serie de transformaciones que les permitieron aproximarse, en otras condiciones, al tiempo de ocio. Flores (2007) enumera determinadas circunstancias que favorecieron su integración al tiempo libre como: no tener que prepararse para ir a la guerra, una incorporación al mundo laboral más sencilla que la de sus progenitores, un crecimiento en el poder adquisitivo, un aumento del tiempo libre que dedicaron a la diversión y, lo que es más importante, una mayor flexibilidad y autonomía para disfrutarlo.

Bien es cierto que, en los años 1920, denominados también “locos años veinte” o “periodo de entreguerras”, ya se comenzó a vislumbrar un mercado destinado a la juventud, pero solo era accesible para los jóvenes pertenecientes a las clases pudientes. A este respecto, Daniel Bell (1978) resalta que la sociedad del consumo se inició, efectivamente, en los años 1920, pero no fue hasta 1950 que se comenzó a denominar a la cultura americana hedonista centrada, mayoritariamente, en el juego, la diversión, la ostentación y el placer; todo ello de forma obsesiva. Entonces, se podría decir que hubo una “universalización” y “democratización” del consumo cultural, propiciado por una

mejora en la calidad de vida de todas las clases sociales y una disminución o reducción entre la lucha de clases, entre otros acontecimientos (Hall y Jefferson, 2003). Por su parte, Dekel, Dempsey y Moorlock (2017) añaden otros elementos en la instauración y el auge de las subculturas juveniles desde el *baby boom* después de la II Guerra Mundial, la incorporación de las mujeres al trabajo hasta el incremento del consumo, sobre todo, en el ámbito cultural.

Hasta ese momento el mercado no había estado tan interesado hacia los productos relacionados con el tiempo libre. No obstante, viendo los beneficios que le podrían traer se abrió una puerta a la promoción de mercancías y espacios destinados, en su mayor parte, a un público joven. Por lo tanto, el mercado publicitaba las subculturas predominantes, en cada década, y elaboraba productos específicos para un público particular. Por ello, las canciones del rock and roll solían durar unos 2-3 minutos y tenían un ritmo bailable, potenciándose los sencillos y los mensajes de libertad o autodeterminación; mientras para la subcultura hippie se hacían canciones de 5 minutos y con un tono más lento o pasivo para acompañar las experiencias espirituales (Willis, 1978).

Las preferencias juveniles comenzaron a estar presentes en la moda, las letras de las canciones, en el argumento de películas, etc. En palabras de Cohen (1997), la vestimenta, la música y el argot característico de los grupos juveniles era anunciado y representado muy fácilmente por los medios de comunicación; adquiriendo, la *mass media*, por así decirlo, un doble rol en términos de difusión y defunción (Clarke, 1974). Igualmente, se crearon canales y emisoras de radio destinadas únicamente a un público juvenil, cuya culminación representó la MTV en 1981. El surgimiento de este tipo de cadenas televisivas estuvo impulsado por la introducción de los videoclips: ya en 1965 los Beatles filmaron diez *clips* promocionales de cinco de sus canciones y en 1967 en la canción “Strawberry Fields Forever” (The Beatles, 1967) se emplearon técnicas de cine. Del mismo modo, estos vídeos musicales fueron empleados con un fin puramente comercial; puesto que ya no era necesario que los artistas tuvieran que ir personalmente a ningún plató, cadena de radio o televisión para promocionar su música, simplemente había que dar a conocer el vídeo musical. Esto hizo que la divulgación de las canciones fuera más constante y asidua. Adicionalmente, el *marketing* se adaptó a dichas demandas y la publicidad comenzó a llenarse de productos y mensajes juveniles. Los anuncios

publicitarios prometieron un nuevo espacio y mundo a los jóvenes que podrían experimentar gracias a sus productos y servicios.

Como ya hemos expresado, en estos años se produjeron cambios en los ideales de la sociedad pasando desde ideales tradicional-puritanos a una cultura más hedonista, estableciéndose una diferencia generacional (Larocca y Fedele, 2017). Mientras los adultos suelen ir hacia una igualación de la cultura, los jóvenes, por su parte, tienen la necesidad de diferenciarse y sugerir alternativas de pertenencia e identificación diferentes a la cultura oficial. De la misma forma, ciertas circunstancias derivadas de la extensión del capitalismo también colaboraron en esta transición en los modos de pensar que pasó de una sociedad que defendía el trabajo duro a otra enfocada en el disfrute. Esta nueva ética impregnó las clases sociales de las décadas de 1950 y 1960. Esta transición de valores morales estuvo acompañada de los novedosos ritmos musicales que se fueron desarrollando como piezas de expresión del universo simbólico juvenil. La música reflejó estos cambios y relató en sus canciones los distintos y diversos escenarios representativos de la vida juvenil, describiendo la sociedad de la época y dando un mensaje propio y directo. Es estimulante observar cómo el cambio de valores y la diferencia intergeneracional se podía observar de manera tan ilustrativa en el nivel musical. Los jóvenes de la posguerra no se sentían identificados con la música que escuchaban sus padres, ya que tenían una base más melódica y la mayoría de letras relataban aspectos que giraban alrededor de las relaciones amorosas monogámicas. En cambio, la juventud demandaba canciones que giraran en torno a sus preocupaciones, más concretamente sobre las primeras relaciones amorosas, la vida como estudiantes de secundaria, las discusiones con sus progenitores, etc. (Peterson, 1990). El rock and roll entre otros estilos musicales, sacó partido de las necesidades que estaban latentes en el universo juvenil. Frith (1981) expone que este estilo musical hizo que los jóvenes se reconocieran en sus cantantes; con los cuales, supuestamente, compartían gustos semejantes y cuyas composiciones expresaban inquietudes, principalmente, adolescentes. Desde que surgió el rock ha estado vinculado a la juventud, pudiéndose decir que este estilo musical ha caracterizado las culturas juveniles en los Estados Unidos y Gran Bretaña, durante décadas. Dicha cultura no ha quedado reservada a sus lugares de origen, sino que se ha expandido al resto del globo; en concreto, en Europa, se difundió principalmente de la mano del famoso grupo de The Beatles. En definitiva, los jóvenes se sentían atraídos por grupos de música que remarcaban el narcisismo, el hedonismo y la negligencia irónica

que iban en contra de las tradiciones, costumbres y modelos éticos, imperantes hasta la fecha, que les reprimía a ser ellos mismos (Feixa, 1998).

Esta música con la que se identificaban era muy rítmica y estaba impregnada de compases extranjeros, americanos y europeos, y se le denominó de múltiples formas “música moderna”, “rítmica”, “yeyé” y “música pop”, siendo esta última la más empleada. Los jóvenes sintieron la necesidad de descubrir nuevas formas alternativas de expresión cultural, encontrando a sus ídolos entre deportistas, cantantes o estrellas de cine. La identificación de los jóvenes con sus iconos mediáticos se ha ido intensificando de manera notable hasta la actualidad. La llamada generación “*millennials*” ha nacido inmersa en la era digital, en la cual está muy presente su forma de socialización a través de plataformas digitales como Instagram, Facebook y YouTube (Ahn, 2011). Producciones académicas como la de Bonaga y Turiel (2016) muestran como las microcelebridades y los *youtubers* de éxito, pueden convertirse en “*influencers*” de la población juvenil. En otras palabras, personas que los jóvenes quieren imitar y a quien parecerse, pudiendo, por tanto, influir en sus comportamientos, opiniones y formar parte del proceso de creación de identidades (Jerslev, 2016). En lo que respecta a la música, esto se refuerza con las imágenes mostradas en los videoclips donde hay una estética, actitud e ideología concreta y que está claramente asociada a cada estilo musical (Ruiz-Rodríguez, 2015). En suma, los adolescentes quieren parecerse a sus artistas de referencia y poseer los mismos *gadgets* que estos exhiben en los vídeos. Análogamente, como ya expresábamos en el capítulo anterior, el desarrollo tecnológico ha sido titánico y esto ha proporcionado, a los jóvenes, contenidos musicales inmediatos y personalizados. Si quieren escuchar una determinada melodía solo tienen que hacer varios clips en sus teléfonos móviles y las plataformas digitales les recomiendan grupos o artistas, para poder crear listas de reproducción individualizadas. Autores como Hormigos y Martín-Cabello (2004) manifiestan que hoy día la música presenta una “fisionomía heterogénea”. Esto es, una mezcla de varios ritmos que están de moda y los medios publicitan, pero que, a la misma vez, la sociedad de consumo lo impulsa y fomenta. Por ejemplo, el reggaetón es el género musical más demandado y presente en nuestra cotidianidad, ya sea en el supermercado, en las tiendas de moda, en los bares, etc. Los medios de comunicación promocionan siempre a los mismos géneros y artistas, complicando, a los adolescentes, salir de ese círculo mediático para, por su cuenta, buscar a otros artistas que no sean tendencia en el momento (Hormigos-Ruiz, 2010). Sin embargo, se ha de admitir que estos

estilos musicales, en la cúspide mediática actualmente, corresponden a un tipo de sociedad donde prevalece la velocidad y la imagen. En esta línea, Chorén-Rodas (2014) indica que, actualmente, apenas hay canciones centradas en la crítica social y que la mayoría de géneros al entrar en el flujo comercial suavizan ese carácter reivindicativo.

Tras lo expuesto, podríamos concluir que la música es una realidad expresiva y forma de comunicación, próxima a todas las personas en cualquier cultura, aunque no podemos negar que entre los jóvenes tiene una mayor repercusión e influencia privilegiada. Lejos de pertenecer a un estrato social específico, la música forma parte de la cotidianidad de muchas personas, ayuda en la creación de la identidad, sobre todo, como venimos desarrollando, en los más jóvenes y tiene un papel muy importante como forma de socialización grupal (Epstein, 1995; Hargreaves, et al., 2012). A continuación, vamos a entrar en mayor detalle sobre ciertas funciones que la música proporciona a los más jóvenes de la sociedad.

3.2. Funciones de la música en la población juvenil

Han sido muchos los estudios en este ámbito y los intentos de averiguar las conexiones entre música y juventud. Alam Merriam fue pionera en investigar las relaciones entre música-juventud. Esta autora dedicó parte de sus estudios a diferenciar dos términos que en muchos casos se habían superpuesto y confundido: “usos” y “funciones”. Por consiguiente, para Merriam (1964) “usos” alude a cómo la población utiliza la música en su día a día (cantando, tocando un instrumento, escuchándola, etc.) y “funciones” hace referencia a indagar en el porqué, concretamente en la finalidad u objetivo, que tienen las personas para escuchar esas canciones. En conclusión, los usos son las situaciones en las que se escucha música y las funciones corresponderían a conocer las razones por las que se ejercen estos determinados usos. Después de haber distinguido estos dos términos, vamos a desarrollar las diez funciones, expuestas por dicha autora, que transcurren desde lo emotivo hasta lo social, pasando por funciones estéticas y simbólicas:

1. Expresión emocional: la música produce multitud de sentimientos a sus oyentes, intérpretes y creadores. Es capaz de producir emociones tan básicas como la tristeza o la alegría a receptores que están en su entorno.
2. Placer estético: como producto cultural y obra de arte ofrece un gozo o deleite a sus perceptores.

3. Entretenimiento: el consumo musical es un pasatiempo en muchas sociedades y un elemento de distracción importante.
4. Comunicación: la música tiene un discurso y, por ende, tiene un mensaje. Este es diverso y depende mucho de la interpretación del oyente.
5. Representación simbólica: en muchas sociedades o géneros musicales la música tiene una representación concreta que va en relación con unos ideales y comportamientos específicos, como los himnos nacionales de cada país.
6. Respuesta física: la audición y producción de música ocasiona, a muchas personas y en numerosas ocasiones, respuestas físicas involuntarias, tales como palpitaciones, ganas de llorar, etc.
7. Reforzar el cumplimiento de normas sociales: muchos grupos culturales o subculturas emplean la música para informar a sus integrantes de las normas de comportamiento correcto para el funcionamiento del grupo. No tiene porque ser algo muy elaborado, simplemente la forma de vestir ya sería una regla para participar y mantener la esencia de esa agrupación.
8. Validar instituciones sociales y rituales religiosos: algunas organizaciones religiosas utilizan los cancioneros para afianzar su vigencia, predicar y difundir sus mensajes.
9. Contribuir a la estabilidad y a la continuidad de la cultura: la música es una parte fundamental de cada cultura y sirve como elemento diferenciador frente a otras. Por ello, cada cultura suele tener unos cancioneros típicos que se enseñan de generación en generación.
10. Favorecer la integración social: la música rodea y anima, en un papel esencial, en muchos actos de participación colectiva, siendo una pieza de cooperación y unión entre los integrantes. La implicación en dicha actividad hace que se afiancen las relaciones interpersonales entre sus miembros.

Unos años más tarde, Campbell (1998) identificó las mismas funciones en su alumnado de secundaria, a excepción del simbolismo. Sin embargo, Hargreaves y North (1999) desde su disciplina, la psicología, introdujeron también la función de identidad personal que Merriam no recogió en su clasificación. Para estos autores, la creación identitaria a través de la música era la misión más reseñable y estaba relacionada con la expresión de uno mismo, el modo de comportarse y la formación de relaciones de amistad. En esta misma línea, hoy día resulta innegable la importancia que ha tenido y

tiene la música en la creación de la identidad juvenil y que ha acompañado el ideario de cada persona, especialmente, en la juventud. Frith, Ross, Zillman y Gan entre otros investigadores, apoyan y reafirman esta teoría de la identidad de la música. Simon Frith (1981; 1996) destaca el rol de la música en la construcción del yo y va más allá, expresando que la música ofrece una percepción de nosotros mismos ante otros, cobrando importancia no solo como la canción representa a la persona sino como la persona es capaz de reproducir y establecer unas determinadas experiencias a través de la música. Quintero (1998) exalta la música como un modo a través del cual las personas se relacionan con el mundo y ayuda a una configuración simbólica de lo social. Además, la música nos proporciona un disfrute estético que nos ayuda a crear y apreciar nuestro propio espacio personal (Sánchez, 2005). Si continuamos con estos argumentos, Ross (1982) recalca que desde los catorce años la música alcanzaba una mayor significación como expresión personal. Y, Swanwick (1991) señala también que la música cumple diferentes labores que van evolucionando a través de la edad de los jóvenes. En una adolescencia temprana, sobre los 11 años, están en el nivel idiomático, es decir, se presenta una gran vinculación entre los jóvenes y determinadas canciones o grupos. Con los 13 o 14 años comienza a surgir el nivel simbólico donde prima el poder afectivo y la capacidad de reflexionar entre música y su propia experiencia con esta. Por último, Zillman y Gan (1997) afirman que la música contribuye a entender mejor el desarrollo mental y emocional de los jóvenes.

Otra línea de interés señala que a través de la música los jóvenes aceptan sus singularidades, disconformidades, mostrando al adolescente diversas formas de ser y comportarse; igualmente, es un elemento que proporciona agrado y estabilidad emocional (Garcés-Montoya, 2009). La música facilita que la población juvenil se pregunte a sí misma sobre su identidad y al mismo tiempo coloca, a los jóvenes, dentro de una identidad colectiva (Vila, 2002). Adicionalmente, investigadores como Gantz, Garteberg, Pearson y Schiller (1978) o Roe (1985) destacan, o le atribuyen, otras funciones a la música por las cuales los jóvenes la escuchan, concretamente: relajar, distraer de las inquietudes, eludir la soledad y favorecer a que el tiempo avance más rápido. Estos cometidos, del mismo modo, se hacen patentes en el estudio de Sun y Lull (1986) que analiza por qué los jóvenes escuchan la MTV, destacando las siguientes razones: conocimiento social, pasar el tiempo, vía de escape e interacción social. Estos autores concluyeron que la música cubría necesidades sociales y emocionales de los adolescentes, acentuando el

papel de la identidad no únicamente en el ámbito personal sino también grupal con el interés de compartirla con sus compañeros. Para ser más específicos estos investigadores mencionan 9 motivos:

- (1) Apreciación musical.
- (2) Entretenimiento.
- (3) Apreciación visual.
- (4) Hábito o forma de pasar el tiempo.
- (5) Tener información: conciertos, música, consumo.
- (6) Emociones: relajarse, sentirse mejor, animarse, etc.
- (7) Conocimiento social: estar a la moda o imitar a los músicos.
- (8) Vía de escape: distracción y fantasía.
- (9) Interacción social: relacionarse socialmente y tener un tema de conversación.

Es interesante resaltar que los dos últimos puntos fueron los que obtuvieron una mayor puntuación. A comienzos del siglo XXI Tarrant, North y Hargreaves (2000) replicaron el estudio y obtuvieron conclusiones similares, afianzando y resaltando la poca diferencia intergeneracional que hay entre las funciones de la música en los jóvenes.

En general, se podría pensar que las funciones variarían con los cambios producidos en cada generación, o sea, las situaciones económicas, sociales o de derecho de cada época son distintas y diversas. En cambio, todas las funciones se han ido manteniendo y consolidando a lo largo del tiempo. Así, en el estudio realizado por Oriola-Requena y Gustems-Carnicer (2015), los autores continúan destacando:

- (1) La expresión y regulación emocional: la música produce reacciones físicas como escalofríos, proporcionar un sentimiento de tranquilidad, puede mejorar nuestros estados de ánimo, relaja, distrae y es una forma de ocio.
- (2) Memoria y evocación emocional: muchas canciones tienen un significado especial en la vida de las personas o se vincula, casi sin percatarnos, a situaciones vividas, como una canción de la infancia, las canciones sonadas en un concierto, la melodía del baile de novios, etc., pudiendo llegar a ser un recurso de memoria colectiva.
- (3) Fuente de placer estético y entretenimiento: escuchar música es una de las actividades más cotizadas en el tiempo libre y sirve de compañera de otras

actividades relacionadas con el ocio: ir a bailar a una discoteca, de fondo mientras consumes una bebida en un bar, etc.

- (4) Acompañante de otras tareas: la música suele estar de fondo en la realización de otras actividades cotidianas, participa mientras se conduce, limpia, cocina, entre otras.
- (5) Establece y consolida relaciones interpersonales: las preferencias musicales son un tema frecuente en las conversaciones iniciales cuando conoces a alguien por primera vez.
- (6) Formación y afianzamiento de la identidad: los jóvenes se identifican con su estilo musical favorito y lo exhiben a través de elementos extra-musicales como su forma de vestir, las expresiones verbales, la forma de comportarse, etc.
- (7) Lucha por la diferenciación respecto a otro grupo. Como venimos comentando a lo largo de todo el capítulo, el consumo de un determinado género musical y toda su escala de valores es un elemento de diferenciación entre colectivos, como los *hippies-skinhead*, los *mods-rockers*, los *teddy boys-mods*, etc.

En definitiva, la música tiene numerosas finalidades en la vida juvenil y cumple diversos objetivos que van desde el acompañamiento, distracción o concentración, hasta la capacidad de influir en los jóvenes, ya sea desde una perspectiva anímica hasta en la propia formación y exteriorización de su identidad.

Hasta ahora hemos comentado algunos de los aspectos que han interesado a los investigadores respecto a cómo la música repercute en la persona, en un sentido más singular. Acto seguido, voy a ahondar en los aspectos de identificación grupal de la música.

3.3. Música popular como expresión de la juventud

Con la intención de complementar el apartado anterior y el término “cultura juvenil”, brevemente resumido en una subsección del capítulo 1, a continuación, vamos a desarrollar la vinculación entre música y la formación de identidades juveniles colectivas. Como elemento socializador, los jóvenes se agrupan continuamente creando culturas juveniles. Estas uniones posibilitan la constitución de nuevos grupos sociales que giran en torno a una cuestión primordial como puede ser el estatus, los modos de vestirse, unas formas de vida alternativa, una ideología diferente a la dominante o un estilo musical concreto (Garcés-Montoya, 2009). De los citados, la estética y la música son las dos

formas más significativas para la creación de la identidad en la juventud. A este hecho, hay que sumarle que son dos de los asuntos más presentes en sus vidas diarias.

Antes de entrar en cuestión es necesario ampliar, aunque sea de forma breve, una definición del concepto “subcultura”. Tal y como lo formulan Clarke, et al. (2003), las subculturas son pequeñas estructuras diferenciales ubicadas dentro de una red dominante más amplia. Estas desigualdades, entre las propias subculturas y la cultura mayoritaria, se pueden observar en sus elementos esenciales, ya sean sus preocupaciones, la estética, las actividades que se desarrollan, el argot, etc. Las personas que participan en las subculturas representan una posición variopinta y compleja dentro de la sociedad. No obstante, no podemos negar que las subculturas también comparten algunos aspectos con esa cultura “madre” de la que descienden. Para Hebdige (1979), la riqueza de las subculturas siempre estará en un punto intermedio entre la afirmación-rechazo, comercialización-revuelta y resistencia-conformidad. Otra visión la aportan Johansson, Andreasson y Mattsson (2017) que entienden el concepto de subcultura vinculado, casi en todo momento, con el de confrontación. El término subcultura tiene un gran recorrido en las ciencias sociales y se ha empleado, en muchas ocasiones, casi exclusivamente, para describir multitud de comportamientos de resistencia y subversión contra la cultura imperante.

En resumen, investigadores como Brake (1985), Levine y Strumpf (1983) y Thornton (1995) han llegado a la conclusión de que las subculturas son grupos que poseen las siguientes características comunes:

- a) Los miembros que la integran tienen elementos compartidos: la forma de vestir, seguir un estilo musical, etc.
- b) Disponen de factores diferenciales a la cultura oficial.
- c) Suelen ser fugaces en el tiempo, o sea, tienen una duración limitada en el tiempo.
- d) Poseen una estructura informal.
- e) Los jóvenes sienten una predilección por formar parte de ellas.
- f) Están subordinadas, en mayor o menor medida, a la cultura dominante.

En resumidas cuentas, el término subcultura legitima las tribus urbanas en la pubescencia; son jóvenes que comparten unos ideales morales y estéticos y se hacen llamar bajo un mismo nombre (Ruiz-Rodríguez, 2015). En estas tribus se localizan extendidas las preferencias por un determinado grupo musical y, en muchas ocasiones,

tienen el nombre de un determinado género musical al que están vinculadas con unas etiquetas concretas, como el punk. A nivel general las culturas juveniles como el rock y el *hip hop* van más allá del gusto o similitud hacia determinados grupos, sino que, más bien, son una marca de identidad colectiva que examina el mundo establecido y les da a los jóvenes otras formas de insertarse en un universo en el cual pueden no sentirse totalmente identificados.

Por su parte, Blackman (2014) enuncia que estas agrupaciones se pueden contemplar como indicadores de actualidad o expresiones de cambio, es decir, transformaciones tanto estructurales como culturales que están presentes en una determinada época en una sociedad concreta. Por ejemplo, Ernesto Castro (2019) en su libro *El trap: filosofía millennial para la crisis en España* expone que el trap ha sido la banda sonora de los jóvenes españoles que atravesaban un declive social, cultural y generacional. Así, las subculturas juveniles suelen emerger acompañadas de una necesidad de evolución en la sociedad y, en la mayoría de ocasiones, surgen de la mano de crisis económicas. Los jóvenes pueden ser los más afectados por las recesiones económicas y, sobre todo, aquellos que viven en entornos desfavorecidos o pertenecen a un estrato social medio-bajo, al sentirse los principales perjudicados son los que más participan en las subculturas (Errickson, 1999). Por ello, la mayoría de subculturas juveniles se forman en un momento social concreto, para hacerse visibles, difundirse, etiquetarse y, por último, desaparecer. En algunas ocasiones, suelen desvanecerse porque se extienden tanto, a través del globo, que pierden sus características iniciales o, simplemente, debido a que su momento de fama se acabó. Esto lo podemos observar en el movimiento *skinhead*, al comienzo, era una reivindicación de la clase obrera y cuando se expandió a otros sectores sociales se radicalizó, perdiendo todos sus rasgos distintivos originales. O, la subcultura juvenil gótica que tuvo un apogeo en la década de 1980 y en la actualidad ha perdido casi toda su representación mediática, convirtiéndose en una agrupación juvenil minoritaria.

Como ya hemos hecho referencia, desde los años 1950 hay un vínculo muy férreo entre música, mercado y juventud. En concreto, determinados géneros musicales serían la insignia de jóvenes que tuvieran su juventud en esa época. Aun así, Larocca y Fedele (2017) expresan que, sin entender el contexto, donde surgen y se expanden, sería inverosímil conocer por qué se consume, más o menos, música de un determinado estilo en una época señalada. Hormigos-Ruiz (2010) resalta que cuando la música se extrae de

su contexto se desvanece de originar identidad. Esto mismo ocurre cuando se intenta separar las canciones de su uso en determinados movimientos sociales o subculturas. Dentro de las culturas juveniles la música tiene una tarea fundamental en la creación de la identidad juvenil que; además, aumenta la probabilidad de creación y producción cultural de los jóvenes que deciden hacer música (Garcés-Montoya, 2009). Las culturas juveniles se identifican y aprenden en las calles donde se canta, bailan y hacen (Marín y Muñoz, 2002). Podríamos decir que hay una retroalimentación directa entre la música, el contexto y los productos culturales de un determinado momento.

En esta línea, Hebdige (1979) en su libro *Subculture: The Meaning of Style* relata cómo las fuerzas dominantes, los medios de comunicación y el mercado están en constante relación con las subculturas para cambiarlas, negociar y llegar a un acuerdo sobre su contenido. Poco a poco, el mercado se va comiendo la esencia de ciertas subculturas juveniles, como siempre se ha dicho de estilos como el rock o sobre la ausencia de identidad del pop, ya que se considera un género totalmente comercial. Para este autor ninguna subcultura puede ser verdadera porque tan pronto como triunfa un grupo musical o artista en la población, la cultura capitalista se apropia de ella y la transforma. En contraste, para investigadores como Muggleton (2000) no es necesario centrarse en la autenticidad como un componente esencial de las subculturas, sino las características y beneficios que aportan estas tanto para sus integrantes como a la sociedad, en cuanto a autoexpresión, autonomía individual y diversidad cultural. Este autor describe las subculturas como un lugar donde los jóvenes con una identidad diferente a la dominante o en disonancia a las adultas o institucionales encuentran su lugar. Estas subculturas giran en torno a unos mensajes o valores internos que organizan y orientan al grupo. Chorén-Rodas (2014) lo ejemplifica a cuando los jóvenes van caminando por la calle y, a su vez, están reproduciendo su música a través de un altavoz para ellos es una forma de socialización, análogamente aumenta la pertenencia a un determinado grupo social y ofrece una identidad frente a los otros.

Normalmente, el término subcultura se ha unido, por todo lo descrito, casi exclusivamente a jóvenes y adolescentes como si solo la población juvenil pudiera participar o crear una subcultura. En cambio, se ha podido observar que determinadas subculturas atraviesan varias generaciones y que sus rasgos característicos les acompaña durante todo el ciclo vital como los movimientos culturales de los *punks*, *rockers*, *surfers*, etc. (Johansson et al., 2017). En la actualidad, tal y como expresan Feixa y Nilan (2009),

la cultura juvenil está presente en la propia etapa de la juventud y se extiende a dos etapas vitales cercanas a la juventud como son: la infancia tardía, cada vez los chicos más jóvenes participan en las subculturas, y a la adultez temprana, por lo que el periodo de participación cada vez es mucho más amplio y llega incluso a la edad adulta.

A continuación, vamos a hacer un breve recorrido histórico por todas las subculturas juveniles que han surgido alrededor de la música, enlazando entorno de origen, género musical y valores juveniles. En la siguiente tabla, se hace un resumen de las distintas subculturas juveniles con los principales grupos musicales característicos:

Tabla 4. Subculturas juveniles y grupos musicales representativos

SUBCULTURA JUVENIL	GRUPOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS
Teddy Boys	Elvis Prestley, Buddy Holly
Mods	The Who
Skin-Heads	Madness
Punkies	Sex Pistols, The Class, The Ramones
Heavies	Iron Maiden, Judas Priest, Black Sabbath
Goths	Sisters of Mercy, The Cure
New Romantics	Duran-Duran, A-Ha, Spandau Ballet
Rapers – B Boys	Public Enemy
Rastafarians –	Bob Marley and the Wailers
Rude Boys	
Hippies	Janice Joplin, Jimmy Hendrix
Grunge	Nirvana, Pearl Jam
Tecno	Diferentes DJ's: David Guetta, Dimitri Vegas & Like Mike, Martin Garrix, Armin van Buuren
Rock	The Beatles, Pink Floyd, The Rolling Stones, Queen
Pop	Michael Jackson, Madonna, Beyoncé, Britney Spears, Justin Timberlake...
Reggaetón	Daddy Yankee, J Balvin, Nicky Jam, Maluma...
Trap	C. Tangana, Khea, 6ix9ine, Maikel Delacalle

Fuente: elaboración propia a través de los datos de Hormigos y Martín-Cabello (2004)

3.3.1. Teddy Boys

Esta subcultura juvenil se inició en Londres en los años 1950 y se considera la primera subcultura juvenil con un mercado propio enfocado a la juventud (Cross, 2008). Esta subcultura nació en un escenario de contrastes, es decir, estos jóvenes vieron como se crearon los primeros cines y salas de baile, lugares de ocio que, a su vez, estaban rodeados de edificios derruidos como consecuencia de la II Guerra Mundial. En este mismo contexto, se observa los puntos de unión entre el fin de la guerra y la modernización. Además, se contempla como una de las primeras subculturas juveniles emergidas de las clases trabajadoras, eran niños pertenecientes a la clase obrera que se habían criado entre

la austeridad y las ruinas, aunque llegan a la juventud con el auge del capitalismo. Estos jóvenes proletarios querían distinguirse de la generación anterior y de aquellos jóvenes influenciados por el clima de la posguerra. La música funcionaba como vía de escape y la música más característica fue el rock and roll. De hecho, este género musical es el primer estilo generacional que gracias a los medios de comunicación se convirtió, simultáneamente, en internacional-popular. Esta subcultura se expandió rápidamente por el resto de Gran Bretaña y tuvo características muy diferenciales. En este sentido, Fernández-Nóvoa (2014) pone de relieve que los *Teds* construyeron su propio pequeño mundo, con sus normas, *looks* distintivos y una defensa de su territorio que trasladaron a su imagen personal. La vestimenta era parecida a la de un “*dandy*” de clase alta: traje eduardiano, camisa de cuello, corbatas, y zapatos de ante muy pulidos (Clarke, 2003). Los iconos de esta agrupación juvenil fueron Brando, Dean y Elvis, de quienes intentaron emular la rudeza, la masculinidad y el orgullo. Se les consideró nihilistas, rebeldes sin causa e interesados únicamente en el ocio y la imagen personal. Esta preocupación por la imagen y la vestimenta estaba muy relacionada con la promoción y la defensa del yo. Aunque, la gran mayoría eran jóvenes de clases medias, con pocos recursos económicos, sus *looks* eran como una seña de identidad, es decir, una extensión del yo (Jefferson, 2003). No tenían recursos económicos ni poseían bienes territoriales, solo les quedaba el yo y la expansión del imaginario hacia el grupo. Por la defensa de su ideario, entraron en numerosos conflictos y peleas callejeras con otras subculturas. Al final se consideró un grupo violento que inducía al pánico moral en la sociedad, por lo que la policía tomó muchas represivas contra ellos.

3.3.2. Rock

Los *rockers* derivan de los *teddy boys*, y es el término que se emplea en EE. UU. para denominar a esta subcultura. Feixa (2004) expresa que los *rockers* heredaron y desarrollaron la pasión por la música y la masculinidad de los *Teds*.

El rock fue uno de los principales estilos musicales que se identifica con la creación de una subcultura juvenil y, desde sus orígenes, se ha vinculado a la política y la expresión de los jóvenes. El ser rockero era sinónimo de independencia, inconformismo, crítica, marginalidad y subalterno (Del Val-Ripollés, 2014). A día de hoy, se sigue considerando al rock como una exteriorización de la rebeldía y resistencia al capitalismo y la cultura dominante.

Su vestimenta está compuesta por chaquetas de piel, camisetas, botas y pantalones vaqueros (Brake, 1980). Y, entre sus actividades de ocio destaca el montar en motocicleta como un emblema de libertad, transgresión y coraje en consonancia con sus valores imperantes. Por su parte, Mora y Viñuela (2014) expresan que el rock se ha entendido como una actitud o un estilo de vida, puesto que expresa las esperanzas, sueños, inquietudes, escapes, ironías y entretenimientos de toda una generación y los oyentes sienten una fuerte vinculación con sus artistas. Los jóvenes emplean la música como expresión y exteriorización de sus ideas y, por ello, está plagado de letras insurgentes como “Highway to Hell” de AC/DC (1979), “Sunday Bloody Sunday” de U2 (1983) o “Hey Jude” de The Beatles (1968).

3.3.3. Mods

El movimiento *mod* (derivado del inglés *modernism* –modernismo en castellano-) fue una corriente musical, cultural y juvenil basada, principalmente, en la moda y en la música. Surgió a finales de 1950 en Reino Unido, aunque no alcanzó una mayor visibilidad hasta la mitad de la década de 1960.

La juventud de esta época fue integrada por los “bebés de guerra” y las circunstancias que vivieron estuvieron muy presentes en sus sensibilidades y expresiones más tempranas. Como ya hemos indicado, tuvo su máximo apogeo en 1960, pero lo que representa la esencia de los *mods* deriva de épocas anteriores (Rawlings, 2000); es como una mezcla de estilos e ideas que estuvieron imperantes en periodos previos y que ellos recogieron y mostraron. De esta manera, tenían una vestimenta derivada de los *Teddy Boys*, aunque más discreta en sus colores.

Los *mods* disfrutaban, sobre todo, de los días festivos de sus calendarios y del tiempo de ocio, sus aficiones eran: limpiar el *scooter*, adquirir LP y cuidar su imagen (Hebdige, 1975). Banner (1983) describe que estos jóvenes eran presumidos e impertinentes, marcados por una masculinidad más ambigua y clandestina. Los jóvenes pertenecientes a dicha cultura juvenil solían ir a los clubes nocturnos para lucir su imagen, escuchar la música y, por supuesto, bailar. Los géneros musicales característicos de esta subcultura fueron el nuevo jazz, el *soul* afroamericano, *ska* jamaicano, *breat* británica y el *rhythm and blues*.

Estos jóvenes se criaron en una época donde estaba en auge la economía de consumo, trabajaban a jornada completa y, por tanto, tenían recursos para invertir en el

ocio y en la cultura consumista. Se podría decir que los *mods* crearon un estilo de vida con el que pudieron conciliar su enseñanza, su jornada laboral y el ocio. Por sus circunstancias, se podría decir que esta subcultura giraba en torno a la música, la moda y los espacios donde los jóvenes podían identificarse como los bares o las salas de baile. Si continuamos con el autor Hebdige (1975), hubo varios elementos que permitieron el surgimiento de este movimiento juvenil como la suspensión obligatoria del servicio militar, la prohibición de la novela *Lady Chatterley's Lover* (amor libre entre clases sociales) y la fama de *Oliver Twist* (un hombre de clase media que consiguió ser famoso).

3.3.4. Skin-Heads

Esta subcultura desciende de los *mods* y surgió a finales de 1960 y comienzos de 1970. Los *mods*, antes de su desaparición, se dividieron en dos grandes grupos, los que se aficionaron al rock psicodélico y empezaron a formar parte de los hippies y los que se posicionaron en el extremo opuesto, es decir, en el *hard mods*. Este cambio a *hard mods* estuvo relacionado con dar una imagen más varonil y alejarse, por así decirlo, de *looks* más afeminados (Feldman, 2009). Asimismo, reforzaban en sus atuendos el ideario obrero y tomaron distancias con las apariencias de altas clases que reflejaban los *mods*. Estos tenían una actitud y estética más agresiva y más adelante se les conocería como *skinheads*. Su aspecto estaba marcado por un “estilo obrero”: tirantes, botas Dr. Martens, vaqueros ajustados, chaqueta *bomber* y pelo corto (Brake, 1974).

En palabras de Marshall (1997), el imaginario colectivo de esta subcultura giraba alrededor de la rebeldía, el vandalismo y la violencia. Los valores resaltantes de dicha subcultura eran el culto al valor, el compañerismo, la lealtad y el orgullo de pertenecer a la clase humilde. La música que les representaba era el ska jamaicano, en un inicio, luego el punk y por último el *Oi!*, ya que el punk se había comercializado y muchos anhelaban volver a su origen *underground*.

La presión policial hacia este grupo hizo que sufriera un declive y abandonara, casi por completo, sus peculiaridades iniciales. Para, en los 1980, radicalizarse, ya que los jóvenes pertenecientes a esta subcultura fueron atraídos por fenómenos extremistas como el Movimiento Británico o el Frente Nacional, convirtiéndose en un grupo racista, violento y nacionalista (Pedrini, 1996). La imagen extrema de estos jóvenes se extendió rápidamente e instauró en diversos países europeos.

3.3.5. Punkies

El autor Clark (2003) señala que el punk surgió en Inglaterra, a mediados de la década de 1970, por parte de la clase trabajadora para protestar por el declive económico, el auge en la tasa de desempleo y denunciar el aumento en la economía de las clases adineradas. En cambio, Henry (1989) expresa que, en Estados Unidos, el punk emergió de las clases medias como reacción simbólica contra la cultura dominante. Después de describir estos dos escenarios, se puede afirmar que el punk, desde sus orígenes, se ha considerado un género musical transgresor, en contra del consumismo, las clases altas y las diferencias entre los estrados sociales. Esto puede deberse al contexto socioeconómico en el que nació, marcado por la crisis del petróleo que causó la recesión económica, provocando, a su vez, numerosos despidos y traducéndose en un aumento en la desigualdad de clases. Los jóvenes fueron el primer colectivo en sufrir las consecuencias del empeoramiento económico, o sea, el nivel de vida era más caro, la capacidad de empleo era muy reducida y la educación estaba desacreditada. Feixa (2004) insiste y subraya en que el punk emergió cuando las oficinas del paro se colapsaron de jóvenes en busca de un futuro mejor.

En lo que respecta al sonido, el estilo punk está bajo la influencia de bandas alternativas de rock centradas en estilos como el *garage* rock o el rock agresivo de grupos como The Stooges o New York Dolls, que tenían unas letras trasgresoras y violentas, marcadas con un sonido estridente. Algunos académicos como Del Val-Ripollés (2014) y García (2008) expresan que la crisis económica también llegó a la música, ya que el sonido del rock, considerado auténtico en un inicio, pasó a ser más pausado, con un mensaje más débil, comercial y centrado en llegar al “*star-system*”. En este contexto, surge el grupo Sex Pistols abanderado del punk, casi sin ninguna duda, imponiéndose, el punk, como nuevo estilo musical “auténtico”. Fue un grupo musical implicado en disputas, con uso de un lenguaje obsceno y rodeado de polémica que intentaron, las fuerzas dominantes, silenciar. La acústica de sus canciones era áspera, acelerada, fuerte y se mezclaba con letras violentas y reivindicativas (Urteaga, 1998). En consecuencia, sus producciones musicales fueron censuradas, se prohibieron algunas de sus letras y se intentó controlar sus reacciones en las apariciones públicas. Esta banda musical creó un estilo que fue aceptado por los seguidores del punk. En este sentido, Widdicombe y Wooffitt (1990) señalan que la música les da a los seguidores del punk la opción de transmitir un mensaje en el cual verse reflejados y tener un colectivo al cual pertenecer y

poder reunirse. Las letras del punk tienen mensajes muy marcados y repetidos como lo prohibido está permitido o el no futuro, todo ello extraído de letras de canciones como “Oh Bondage, Up Yours!” de X-Ray Spex o “No Future” de Sex Pistols (Errickson, 1999). Cantar los mensajes transmitidos en el punk les hacen ser libres, creer que pueden cambiar el mundo, sentirse sujetos activos y pensar que los resultados de las acciones solo dependen de uno mismo (Marcus, 2010). Igualmente, el emblema “hazlo tú mismo” (tu imagen, tu música, etc.) fue otra de las grandes pancartas de este género musical. Todas estas percepciones y eslóganes hicieron que los jóvenes seguidores del punk desafiaran el *statu quo* y mostraran sus discrepancias contra las instituciones tradicionales como el gobierno, además de reivindicar la libertad del pueblo, romper con las tradiciones puritanas y las limitaciones sociales.

Por su parte, Hebdige (1979) describe la estética de los punks por el uso de ropa con cortes, pelo puntiagudo y unida a dicha imagen el acto de consumir sustancias estupefacientes.

3.3.6. Heavies

El Movimiento “La Nueva Ola” en Gran Bretaña, finales de 1970 y comienzos de 1980, trajo consigo unos novedosos ritmos bajo el nombre de heavy metal. Este estilo musical deriva de la música rock, aunque su sonido es más duro, denso, enérgico, intenso y está marcado por la presencia de numerosos solos de guitarras. El antropólogo Dunn (2005) destaca que el heavy metal hace frente a aquellos temas que preferimos dejar a un lado, celebra los actos que en ocasiones repudiamos, hace frente a lo que tenemos miedo y será, por estos motivos, una cultura para foráneos. Bilimava (2014) detalla más minuciosamente cual son estos temas predominantes en este género musical y menciona la muerte, la sangre, la violencia, las guerras y las tragedias.

Larsson (2013) indica que el heavy no puede considerarse simplemente un subgénero del rock, sino que esta música lleva asociada una forma de vida que proporciona un significado y un sentido a todos sus participantes. Además, este estilo musical lleva vinculado un sentimiento de rebeldía contra el sistema político, puesto que denuncia las injusticias sociales en sus letras y uno de sus principales lemas es la expresión latina *carpe diem*, es decir, disfruta del presente porque, por ahora, es lo único que tienes.

Su forma de vestir es bastante significativa suelen llevar chaquetas de cuero, cadenas, brazaletes con remaches, parches, ropa oscura, botas, tienen el pelo largo y tatuajes (Purcell, 2003).

3.3.7. Pop

La cultura pop tuvo su origen en la *New Wave* británica en los años 1970, en cambio tuvo su máximo esplendor en las décadas siguientes. Esta subcultura la deberíamos de escribir entre comillas, ya que para numerosos autores como Bennet, Frith, Grossberg, Shepherd y Turner (1993) consideran que la música pop serían todos aquellos géneros musicales que están presentes, o han estado, en los medios de comunicación tales como el jazz, el rhythm and blues, el rock, etc. Es cierto, que la música pop está caracterizada, desde sus orígenes, por la comercialización y su presencia en la *mass media* (Chambers, 1985), por lo que no está vinculada a un origen subalterno o a un grupo de población distintivo.

Puede que la música pop esté conectada a los jóvenes porque sus temáticas imperantes giran alrededor de problemas juveniles, además suelen acompañar sus ritmos pegadizos empleando bailes con coreografías y estos tienen un alto atractivo visual. Su música es muy distintiva a la de otros géneros musicales, ya que la voz tiene más importancia que la música en sí, la melodía es menos estridente y más elaborada, las canciones poseen una mayor duración, el idioma, por excelencia, es el inglés, se mezclan diversos estilos y las letras son más pegadizas (Fouce, 2006). Al comienzo, sobresalieron las bandas como las Spice Girls o Backstreet Boys y, más adelante, los solistas como, por ejemplo, Madonna, Justin Timberlike, Beyonce, etc.

3.3.8. Góticos

La música gótica surgió entre finales de 1970 y mediados de 1980. Se considera un género derivado del punk con ciertos sonidos cercanos al rock. Este género tiene un sonido sobrio especialmente diferenciador con temáticas oscuras, creando, por así decirlo, un ambiente lúgubre. Es importante resaltar que la música gótica se trasladó a otras expresiones artísticas, estéticas y culturales como la literatura o el cine. En palabras de Lees (1988), la música gótica creó toda una moda, aunque sin música no se hubiera creado esta tendencia. Las bandas musicales que han marcado este estilo musical han sido The Cure, Dead or Alive, The Sisters of Mercy, etc.

Las personas pertenecientes a dicha subcultura tienen una personalidad muy pausada, no suelen bailar y simplemente se reúnen para disfrutar de la música, igualmente

se les suele atribuir adjetivos como el de tranquilos, reflexivos o sombríos (Shuker, 1989). Esta preferencia por “lo oscuro” se traslada a sus *looks*, los góticos son fans del negro y suelen vestir con colores oscuros, botas, numerosos complementos (cadenas, rejillas, muñequeras, pinchos, etc.), son propensos a tener perforaciones en el cuerpo y su tono de piel suele ser pálido, llegando incluso a maquillarse con tonos pálidos (Hodkinson, 2002).

3.3.9. New Romantics

Al igual que las subculturas musicales heavy y pop, los *new romantic*, emergentes en el año 1980, derivan de la *New Wave* británica. Esta subcultura tiene cuna en Londres y Birmingham, sobre todo, su auge está asociado a bares nocturnos, concretamente en *Blitz* (Smith, 2014). Fue una subcultura muy fugaz, ya que cinco años después de su creación ya estaba extinta.

Los jóvenes pertenecientes a esta subcultura vestían de forma muy excéntrica y llevaban maquillaje en sus rostros, destacando el uso del pintalabios y el lápiz de ojos, considerando, el acabado del maquillaje, como toda una forma de arte. Los máximos representantes de esta subcultura fueron David Bowie y Roxy Music que adoptaron, por completo, ese *look* tan característico de los *new romantics*. Morére (2019) destaca la apariencia de grupos como Duran Duran o ABC que se alejan, por así decirlo, de la masculinidad hegemónica presente en estilos musicales de décadas anteriores (*skinhead*, punk, etc.); su imagen andrógina y las letras de sus canciones, entre otros factores, hicieron que se comenzara a poner sobre la mesa temáticas como la libertad sexual, las relaciones libres, etc.

La música fue otro pilar fundamental de la subcultura y su sonido estaba marcado por el uso de sintetizadores, cajas de ritmos, baterías electrónicas y *samplers*, dejando a un lado las baterías acústicas y el uso del bajo a la guitarra eléctrica. En lo referente al contenido de sus letras, autores como George y Bright (1995) exponen que surgió de las cenizas del punk y, por ello, los mensajes transmitidos en las canciones continúan mostrando el malestar sociopolítico de la juventud.

3.3.10. Raperos – B Boys

La autora Flores (1986) detalla que los raperos surgieron a finales de 1960 en el Bronx (EE. UU.). Esta subcultura estaría dentro de la corriente del hip hop que, a su vez, está compuesta por cuatro pilares: (1) MC “*Master of Ceremony*”, el vocalista o rapero; (2) DJ “*Disc Jockey*”, el mezclador de música; (3) *B-Boying*, el baile distintivo del hip hop y

la persona que lo practica es un *B-Boy* o *breaker*; y (4) el grafiti, dibujo o pintura realizado en lugares públicos generalmente de forma ilegal. El nombre de *B-Boys*, por el que se conoce a los integrantes de este grupo juvenil, fue acuñado por DJ Kool Herc que empleó dicha expresión para denominar a los jóvenes que bailaban los “*breaks*” en sus fiestas. Por tanto, *B-Boying* es el baile callejero de la cultura del hip hop y fue una innovación para su tiempo por bailar por turnos, ya que es una competición, por sus pasos de baile y las acrobacias.

La población del Bronx, en aquel entonces, estaba formada, mayoritariamente, por personas negras e hispanas con unos recursos bajos. Para los jóvenes de dicho barrio participar en la cultura del hip hop era estar fuera de las bandas, las drogas y la violencia. Tal y como expresa Keyes (2002), debemos de tener en cuenta que los jóvenes de estos barrios no se sentían identificados con grandes iconos musicales de aquella época como Elvis, por ello tuvieron que descubrir su propia identidad. En consecuencia, los jóvenes crearon sus propios modelos artísticos-musicales relacionados con sus actividades de ocio realizadas al aire libre.

En un inicio, las canciones de este género musical relataban los desengaños, los problemas y la difícil situación social-económica que vivían los jóvenes del Bronx. De la mezcla de estas rimas que relataban sus vivencias cotidianas con diversos ritmos creados por un DJ surge, lo que hoy día conocemos, como rap (Tablón, 2014). El rap era y es el principal medio de expresión de las personas excluidas. Es resumen, es una práctica social, una forma de expresión y un elemento de creación de la identidad juvenil. En esta subcultura también destaca el argot y su modo de vestir, principalmente con ropa ancha deportiva. En la actualidad, es una de las subculturas juveniles más difundidas y aceptada en numerosos países del mundo, apropiada, en algunos casos, para ciertos sectores de la juventud blanca.

3.3.11. Rastafarians – Rude Boys

Esta subcultura juvenil se creó en Jamaica, en los años 1960, a partir de un ritmo callejero denominado ska. El ritmo nació en los guetos y se extendió fuera de su país de origen a raíz de su independencia de Gran Bretaña y, además, a causa de la inmigración de jóvenes que iban a trabajar a Reino Unido buscando un futuro mejor. De esta manera, los jóvenes veían en la emancipación una gran oportunidad para salir de su mala situación económica y buscar un empleo. Se adaptaron a su nuevo país, pero tuvieron presente su cultura de

origen, adaptándola al contexto europeo para establecer la subcultura *rude boys* (Hebdige, 1979). Estos jóvenes inmigrantes se autodenominaron *rude boys*, para crear una identidad colectiva que representara a todos los jóvenes que vivieran su situación socioeconómica. Clarke, et al. (2003) observaron como la música, para la población juvenil, era una vía de escape, una oportunidad para pasar el rato y su principal forma de ocio era quedar para bailar al ritmo del ska. Este estilo musical era, en definitiva, una forma de escapar y desinhibirse, disfrutando de su ritmoailable que para sus participantes era sinónimo de fiesta. Su danza era muy singular, dado que consistía en tener los pies pausados y mover las manos hacia delante como si estuvieran caminando. En general, era lento y sensual, siendo una gran herramienta para ligar y entablar conversación con chicas. Los participantes de esta subcultura cuidaban mucho de su aspecto y vestían de forma muy elegante, con trajes, camisas, mocasines, sombreros, etc. (Pedrini, 1996). Por otro lado, las letras del ska estaban centradas en el gansterismo y la violencia callejera.

Con el paso del tiempo, una gran parte de los *rude boys* también participaron en el movimiento *rastafari*, por ello no consumían alcohol ni comían carne. Cambiaron su forma de vestir con colores muy vivos, como el rojo y el verde, usaban gorros y tenían rastas en el cabello. El acercamiento a esta forma cultural hizo que de alguna manera se perdiera el estilo de los *rudies* y se potenciara la subcultura reggae.

3.3.12. Hippies

Se considera un fenómeno contracultural pacifista que emergió en la década de 1960 en Estados Unidos. Hall (1969) destaca varios factores que potenciaron su aparición como la Guerra de Vietnam, el feminismo, el movimiento gay o el *black power*, entre otras corrientes. Esta subcultura desafiaba a las grandes instituciones tradicionales como la familia, el ejército, el Estado y la Iglesia.

Los hippies provienen del movimiento *beat*. Su música deriva de un subgénero del rock, denominado rock psicodélico y se les asociaba con el consumo de ciertas sustancias estupefacientes como el LSD o el cannabis, que les “ayudaba” a expandir su mente y facilitar su conexión con una nueva forma de espiritualidad (Stones, 1999). Vestían con colores llamativos, ropa desteñida y no muy cuidada, sobre todo, porque iban en contra del consumismo.

Sus integrantes suelen tener un estilo de vida nómada y comunitario, priorizan los valores sociales frente a los económicos, fomentan la creatividad y la imaginación, se

interesaron por el amor libre y la libertad sexual, yendo en contra de la corriente monógama imperante (Melville, 1980). Sus eslóganes giraban, y continúan girando, alrededor de expresiones como “no violencia” y “paz y amor”, tienen grandes inquietudes por la defensa del medio ambiente y rechazan el materialismo. En definitiva, esta subcultura creó toda una identidad e ideología compartida por todos sus componentes. Se extendió muy rápidamente por el resto del mundo y, actualmente, continúa siendo una subcultura activa intergeneracional que sigue teniendo de base los mismos valores morales.

3.3.13. Grunge

Es una subcultura juvenil, ligada a la generación X, que emergió en 1990 en Estado Unidos. Se ha asociado, casi indiscutiblemente, con bandas musicales como Nirvana y Pearl Jam. Si parafraseamos a Stafford (2018), las letras de estos grupos expresaban ideas contraculturales y anti-comerciales, resaltando un cierto sentimiento apático y de desencanto. La música distintiva de estos grupos tenía un sonido duro parecido al de otros estilos musicales como el *sludge metal*, el *hardcore punk*, el *hard rock*, etc. Por ello, empleaban guitarras con un sonido distorsionado y enérgico, una voz ronca y el sonido salía de la garganta.

El ideario de grandes artistas característicos de este género musical como, principalmente, Kurt Cobain representaba el pensamiento general de esta subcultura. Es decir, su rebeldía depresiva, el *no future*, heredado del punk, y el pacifismo, del movimiento hippie, estaban patentes en las canciones del género musical (Yarm, 2011). Este cantante abordó temas como el agotamiento de la juventud, el aislamiento, la ira, la muerte y la falta de visión de futuro en la juventud.

Por último, es curioso resaltar que esta subcultura juvenil usaba ropa de tiendas de segunda mano, por lo que se consideraba un género anti-consumista.

3.3.14. Techno

En 1980 se originó el *techno* en dos localizaciones geográficas distintas, por un lado, en Detroit, Estados Unidos, y, por otro lado, en Alemania. Este estilo musical deriva del house y se escuchaba, sobre todo, en discotecas de barrios “*underground*” frecuentadas por jóvenes, para ir a pasarlo bien.

Collin (2018) indica que a este género musical también se le conoce bajo las siglas EDM (*electronic dance music*). Los ritmos pertenecientes a este estilo musical combinan sonidos pasados y presentes, para rehacer piezas musicales novedosas en cada espectáculo. Emplea instrumentos electrónicos para crear sus melodías, cuya principal finalidad es animar a las personas a bailar. El techno ha tenido varias etapas representativas: la primera fue en el momento de su creación con el apogeo de su popularidad; la segunda a finales de 1980 con la creación del *acid house* y la promoción, por parte de la discográfica Virgin, de singles de DJ afroamericanos; y, la tercera a comienzos de 1990 cuando pierde la vinculación étnica de su origen, para pasar a ser un fenómeno de masas (Redhead, 1993). En esa misma década, se potenció la cultura del baile y este género musical se redescubrió en los clubs, locales de ocio, etc. Y, además, creó las fiestas *raves*, muy populares y concurridas en la actualidad (Sicko, 1999). En un primer momento, las raves desafiaban a la cultura dominante al ser fiestas ilegales que se celebraban en espacios abiertos y desocupados, en las que participaban una gran cantidad de jóvenes que consumían alcohol y otros tipos de sustancias estupefacientes, en estos actos se bailaba durante varios días seguidos y se originó una gran alarma social entre los padres. Actualmente, las raves mantienen muchos de sus elementos esenciales como la gran aceptación por parte de los jóvenes, suelen durar varios días, se consumen sustancias ilegales y, en algunos casos, se continúa organizando de forma irregular.

3.3.15. Reggaetón

El reggaetón es un género musical que surge en 1990 en Latinoamérica, aunque no tuvo su máximo apogeo hasta 2004. En la entrada del nuevo milenio, se convirtió en un estilo musical mundialmente comercializado y se expandió por numerosos países del globo (Ceballos, 2010). Los elementos más característicos de esta subcultura serían la música, el ritmo (3-2-2) y el baile (perreo).

Maínez (2019) y Rodríguez-Rivera (2016) manifiestan que el reggaetón ha tumbado al techno en la pista de baile y el reggaetón se ha convertido en el nuevo rey de la pista, sobre todo, al ser el estilo musical más escuchado, en la actualidad, en fiestas. Los factores diferenciales de esta música son: la repetición de palabras, el ritmo pegadizo y las voces de los artistas que suelen estar distorsionadas con equipos electrónicos.

Los participantes de esta subcultura emplean una jerga característica (García, 2019b). Y ven en sus ídolos musicales modelos a imitar, sobre todo, en el ámbito de la moda.

3.3.16. Trap

El trap nace en los 90 del siglo XX, al sur de Estados Unidos, y deriva del movimiento cultural del hip hop. El término trap proviene de la expresión *trap house* y quiere ilustrar la situación de muchos jóvenes que se sienten absorbidos por la “mala vida”, es decir, el estilo de vida de fabricar, vender y traficar con sustancias estupefacientes (Adaso, 2017). Por ello, trap significa trampa en castellano. Las primeras letras de este género hacen referencia a la cotidianidad que se vive en estos barrios (*guettos*), esto es, el tráfico de drogas, la violencia, la rivalidad entre bandas, la lealtad y el consumo de drogas.

El sonido del trap es muy característico, empleándose una voz distorsionada creada a través del Auto-Tune, puesto que sin este aparato de sonido sería muy complejo definir el trap. Algunos investigadores como Bravo y Greco (2018) y Carmichael (2017) expresan que tiene una melodía oscura, lenta, de corta duración y con letras que relatan, como acabamos de mencionar, la vida de la calle.

Por su estilo musical de procedencia, la estética de este movimiento subcultural está marcada por chándales, tenis, complementos, etc., haciendo que la ropa de deporte se re-contextualice y sirva para acudir a grandes eventos multitudinarios (Guizán, 2020). Además, este tipo de prendas suelen ser de grandes firmas de moda, haciendo que marcas famosas como Louis Vuitton haga un hueco, en sus colecciones, a la ropa deportiva.

Estos dos últimos estilos musicales se desarrollarán más ampliamente en el capítulo siguiente, ya que son un pilar fundamental de esta tesis doctoral; por lo que merecen una mayor profundización y detenimiento.

3.4. Similitudes en las subculturas juveniles

Casi como conclusión a esta sección, me gustaría realizar un análisis de las relevantes semejanzas existentes entre estas subculturas juveniles descritas.

Después de hacer una brevemente reseña de cada una de las principales subculturas juveniles mundiales, se puede decir que la construcción de los estilos juveniles está vinculada, esencialmente, a componentes culturales (Ganter, 2006). De esta manera, las culturas juveniles han estado muy ligadas, a lo largo de las décadas, con el

tiempo libre, la diversión, las actividades relacionadas con el ocio, el gusto musical y la moda. Vázquez (1995) expone que una de las características más usadas en la literatura académica para caracterizar a las tribus urbanas es el seguimiento de un estilo musical concreto, transformándose, dicho género musical, en uno de los emblemas principales de la cultura juvenil, creando, a su vez, una identidad social y colectiva. Desde The Beatles, se designó “lo juvenil” como rango diferenciador de proposiciones culturales que sostenían distinciones entre generaciones (Montoya, 2005). Es decir, cada generación, en su etapa de juventud, tiene unos cantantes o grupos en los que verse reflejados y, en algunas ocasiones, ese gusto por un determinado estilo musical le va a acompañar toda su etapa vital.

A estas alturas, y tras todo lo expuesto, considero importante volver a remarcar el nexo tan incuestionable entre sociedad y música. Todas las circunstancias sociales, económicas, políticas y los valores imperantes de cada época están muy presentes en la música juvenil. A lo largo de la lectura de las diferentes subculturas es visible como el contexto ha potenciado el surgimiento de los grupos juveniles y, a su vez, lo ha mantenido a lo largo del tiempo. En palabras de Bernabé-Villodre y Cremades-Andreu (2017), las músicas populares como el jazz relataban las malas condiciones laborales de la población extranjera en Estados Unidos. Luego, tras la Segunda Guerra Mundial, vendría el rock and roll que causó furor entre la juventud, al comienzo siendo un fenómeno trivial para convertirse en toda una forma de vida para sus seguidores. Después, apareció el pop que fue un género más ligero y con letras dedicadas a la fiesta y al amor, donde predominaba el pasarlo bien. En contra de esta corriente, surgió el heavy metal que trataba de difundir mensajes hostiles de la industria y abordar temas tabús. Y a continuación los jóvenes empezaron a escuchar rap, usando las letras de sus canciones como protesta al sistema. Esto ha seguido evolucionando en nuestros días para convertir al reggaetón en la insignia de la juventud y más tarde al trap que recupera, por así decirlo, esa vertiente de representación social de los que apenas tienen voz, en otras palabras, las clases marginales.

Ahora bien, quiero poner de manifiesto que muchos de estos géneros que hemos enunciado comenzaron considerándose alternativos, pero con el paso del tiempo han ido entrando en la corriente principal, bien porque al mercado le interesa o porque se han viralizado tanto que ha sido imposible mantener su esencia inicial. De esta manera, muchos géneros musicales han comenzado siendo *underground* para convertirse hoy día

en tendencias desde el rock, en su momento, hasta el trap en la época actual. Es interesante observar el desarrollo de los distintos géneros musicales y que casi todos provengan de una forma de expresión de grupos excluidos que poco a poco, y con algunas alteraciones, han llegado a dominar las listas de éxitos. En esta línea, Frith (1978) ha detallado un proceso cíclico denominado “innovación musical”, es decir, las creaciones *underground*, sin un sello detrás, se elaboran y se mueven de forma autónoma hasta que un *hit* o un artista-grupo consiguen estar en la corriente principal; en este punto, se explota dicho estilo musical en la *mass media* hasta agotar su auge mediático. Más recientemente, el autor Kabas (2017) habla de un proceso en el desarrollo de los géneros que consta de tres partes, para pasar de subalterno a *mainstream*. La primera fase se inicia cuando se acusa a estos estilos musicales de “inmorales”, donde los medios culpan a sus seguidores de desestabilizar la sociedad y la ética dominante. En este punto, hay un linchamiento mediático, en el cual los jóvenes actúan acentuando esos estereotipos y patrones con los que se les asocia. En una segunda etapa, hay un proceso de modificación de estas subculturas volviéndose más “suaves” y entrando poco a poco en la sociedad. Para así llegar a la última escala, en la cual las subculturas se convierten en mercancías listas ya para su comercialización. Al fin y al cabo, en la mayoría de estilos musicales se capitalizan las inclinaciones subculturales y entran dentro de las “culturas globalizadas”.

Por ello, al comienzo, muchas subculturas eran la forma de expresión de diversos colectivos vulnerables, ya que sus producciones estaban más unidas a mandar mensajes sociales o relatar las vivezas de dichos grupos. En esta línea, el punk, el jazz o las canciones protestas han sido un medio de reivindicación social muy poderoso. No obstante, Colomo-Magaña (2013) manifiesta que en la música actual hay un cierto distanciamiento respecto a la función de informar sobre los problemas sociales o que, directamente, están fuera de la conciencia política y pasan a tratar temas triviales o se centran en el lucro que les da producir un determinado número de canciones. Ayestarán (1998) detalla que las primeras subculturas juveniles fueron movimientos contraculturales, algunas empleaban la violencia y otras la rehuían; en 1960 los orígenes de estas agrupaciones suelen girar alrededor del paro juvenil y la competitividad laboral, resguardándose en la música y las drogas; en la década siguiente se distinguen, más visiblemente, dos tipos de tribus urbanas las centradas en el ocio y el entretenimiento y aquellas que tienen una carta ideológica más representativa y usan la violencia; y en los decenios siguientes hasta la actualidad se ha mantenido dicha diferenciación, para cobrar

mayor importancia la diversión y el disfrute en el tiempo libre. Esto puede deberse a que las sociedades contemporáneas están caracterizadas por la diversidad de los gustos musicales que junto a las modas hace que las funciones estéticas de la música sean más efímeras. Así, el mercado discográfico no se responsabiliza de crear una música basada en la reivindicación social, sino que ha convertido a la música en otro producto de consumo, vinculado a la juventud. Larocca y Fedele (2017) señalan que la sencillez, a repetición y el ritmo pegadizo de las melodías imperantes se han alejado completamente de la crítica social para estar vinculada al ámbito festivo, y potenciar el consumismo.

3.5. Mujeres y subcultura

Hemos recorrido las subculturas juveniles sin entrar en la implicación de las mujeres en estas. Sin embargo, aunque sea de forma breve, me gustaría anticipar la participación de las mujeres en estos grupos culturales, ya que complementaremos esta información en el capítulo quinto.

Para comenzar, me gustaría parafrasear a Stratton (1985) con la expresión: las mujeres son un otro persistente en las subculturas juveniles relacionadas con el ocio de la postguerra. Lo que quiere poner de relieve esta frase es que pocas mujeres pudieron ser partícipes en dichas subculturas y las que intervinieron estaban muy invisibilizadas. Por lo tanto, hubo “*Teddy Girls*”, pero estas no tuvieron mucha notoriedad y su duración en el tiempo, como agrupación, fue bastante corta. Asimismo, en ciencias sociales la falta de trabajos y representantes femeninas en la literatura académica, sobre esta temática, es bastante notable. Tal y como manifiesta Rowbotham (1973), da la impresión de que se ha indagado muy poco sobre el papel de las niñas en las subculturas surgidas tras la postguerra, y cuando leemos algo de la implicación de las mujeres en dichas formaciones se presentan de dos formas mayoritariamente: (a) aparecen de manera fugaz y marginal y (b), en muchos casos, para reforzar estereotipos femeninos como el de consumidoras y pasivas.

En este punto, surgen muchas dudas e incógnitas: ¿por qué no participaban las mujeres en dichas subculturas? ¿Por qué no tenían apenas representación?, entre otras cuestiones. Para intentar responder a estas preguntas nos vamos a centrar en el trabajo realizado por Angela McRobbie y Jenny Garber en 2003 titulado *Girls and subcultures*. Las autoras, en dicha investigación, intentaron responder a estos cuatro problemas mencionados a continuación:

- (1) ¿Están las niñas realmente ausentes de las principales subculturas de la posguerra?
O, ¿están presentes pero invisibles?
- (2) Donde las mujeres participaban, estando presentes y visibles, sus roles ¿eran los mismos que los de los varones o eran diferentes?
- (3) Ya sea igual o distinto, la posición de las mujeres es específica a la opción subcultural, o ¿reflejan roles de subordinación social como trabajadora en el hogar, ser buena estudiante o tener un ocio escueto y controlado?
- (4) Y, por último, si las opciones subculturales no están disponibles para las niñas, ¿cuáles son las formas diferentes, pero complementarias, en que las jóvenes organizan su vida cultural? Y, ¿son estas variantes, en sus propios términos, una modalidad propiamente subcultural?

En lo que respecta a la primera pregunta, podemos afirmar que las mujeres han sido invisibilizadas en las subculturas juveniles. En primer lugar, estas no han tenido un papel fundamentalmente dentro de las pandillas. De la misma manera, cuando los medios de comunicación han hecho eco de estos grupos juveniles siempre han sido para mostrar su lado más “guerrillero”, ilustrando las peleas y el vandalismo provocado por los participantes, en su mayoría hombres. Y, las mujeres, por regla general, han estado alejadas de esta vertiente de enfrentamiento. Entonces, si no tenían un puesto representativo dentro del grupo y los medios de comunicación no reflejaban su presencia, el hecho de conocer su existencia dentro del grupo era más complejo. Igualmente, las diferencias económicas entre hombres y mujeres también se traducían en una menor participación ociosa, es decir, aunque estas trabajaban, ganaban menos que los hombres y, por tanto, la capacidad monetaria para invertir en actividades relacionadas con el tiempo libre era menor. A esto hay que sumarle que los valores, de dicha época, para chicos y chicas eran muy distintos. Mientras los hombres se divertían hasta que pudieran, las mujeres podían disfrutar, pero, sin pasar determinadas líneas. Las mujeres dedicaron mucho tiempo al cuidado, al hogar y a su matrimonio. O sea, pasaban más tiempo en casa y tenían menos oportunidades de implicarse en las subculturas. Por ello, su rol principal fue el de coleccionista o seguidora de grupos musicales. Sin embargo, poco a poco las mujeres se han ido introduciendo en las subculturas. Conforme iba pasando el tiempo y las modas se iban extendiendo a lo largo del globo, las jóvenes tuvieron una mayor involucración y libertad en lo que respecta al tiempo de ocio. Si tuviéramos que exaltar algún movimiento juvenil en el que formaron parte las mujeres, sin ninguna duda, sería

en la cultura hippie, podría deberse al hecho de que es un movimiento pacifista y reivindicativo. Y, en segundo lugar, las divas del pop han tenido mucho protagonismo, presencia y repercusión.

Con respecto a la segunda cuestión, una vez que las mujeres ingresaron en la universidad, antes del matrimonio, tenían un lapso de tiempo más flexible para disfrutar, divertirse y centrarse tanto en el ocio como en su imagen personal. No obstante, el papel de las mujeres en las subculturas fue más marginal y peor visto que el de los hombres. Por ejemplo, las *pin-up* fueron tildadas de escandalosas y amenazadoras, por el hecho de expresar abiertamente su atractivo sexual. Estas imágenes femeninas estuvieron asociadas a la publicidad de una nueva sexualidad, al comercio de la moda y al fetichismo clásico del comercio de la pornografía. Por otra parte, para que las mujeres pudieran ingresar en una subcultura, más masculina, como la *bikers* tenía que parecer chicas fuertes y tener una apariencia ruda o masculinizada, sino no podían entrar y, en dicho grupo, solían tener un rol de “mamá” o “cuidadora” de los participantes.

En este punto, afrontamos la tercera cuestión. Se podría pensar que las mujeres se han adaptado de forma alternativa para participar en las subculturas de los chicos, creando una estética diferente, como el caso de las *pin-up*, adaptando la suya a una imagen masculina, por ejemplo, en el punk o el rock, o siendo las principales consumidoras de estilos musicales más melódicos como el pop o las Boy Band. De este último aspecto, sacó provecho el mercado juvenil y creó unos artículos centrados en una subcultura juvenil para chicas entre 10-15 años denominada “*Teeny Bopper*”. Las jóvenes *teenybopper* eran consumidoras de la música pop, la moda que creaban y sus derivados artefactos que se promocionaban en las revistas como el maquillaje, las prendas de ropa, etc. Además, las revistas juveniles ofrecían entrevistas de los máximos representantes, actores y cantantes, tenían artículos sobre preocupaciones adolescentes femeninas y daban consejos acerca de temas como el amor, el primer beso, las relaciones afectivas, etc. Esta cultura les dio a las chicas un espacio propio y potenció la relación entre fans e iconos mediáticos. Dicho de otra forma, representaba a todas las chicas y les daba una identidad colectiva, aunque, en muchas ocasiones, las adolescentes participaban de forma individual, escuchando música en sus dormitorios o leyendo las revistas, y no era una subcultura tan grupal o de participación en colectividad como pueden ser las masculinas.

Y, por último, haciendo referencia a la cuestión final sobre si la música les abre una puerta a las mujeres para crear una subcultura o darle una vuelta a las ya existentes. Las mujeres están continuamente negociando, desde que la escena musical se hace porosa al movimiento feminista, sino antes, un espacio independiente y diferente que puede entenderse como una subversión o reivindicación sexual. Este es un espacio alternativo porque las chicas no suelen estar en grupos y la mayoría de sus opciones de ocio están enfocadas para realizarlas entre pocas personas. En cambio, los chicos suelen hacer más actividades grupales y reunirse en pandillas más numerosos. Como siempre se ha dicho, en las agrupaciones de niños, el énfasis está en la unidad masculina; en las camarillas de chicas, el propósito es excluir a otras chicas (Henry, 1963). Igualmente, si las chicas son invisibles en la mayoría de las subculturas puede ser porque dicho término tiene unos matices masculinos muy férreos.

A continuación, se va a realizar un breve recorrido sobre la implicación de las mujeres en algunos géneros musicales, concretamente en la ola yeyé, el punk, el rock y el pop, y, por ende, en dichas subculturas.

En 1960, se desarrolló la ola yeyé formada, casi en su totalidad, por mujeres. La música evoluciona y transforma la imagen de la mujer, ya no solo en las letras de las canciones sino, también, en la apariencia de las artistas femeninas que se convirtieron en iconos mediáticos de “chicas modernas”. Por ejemplo, Gigliola Cinquetti, una adolescente, que llegó al éxito tras ganar Eurovisión en 1964, mostraba que, a pesar de su gran belleza, lo que la hacía más atractiva no era su físico, sino su forma peculiar de bailar el rock. Esto se hace patente en su canción más famosa “Non ho l’età”. En esta misma línea, bandas musicales como Los *Teen Tops* resaltaron, en algunas letras de sus canciones, que las mujeres, incluso sin cumplir el estándar de belleza femenino, eran idóneas para enamorar a los hombres por su forma de bailar. Con el paso del tiempo, se comenzó a publicitar más ampliamente la moda yeyé y empezaron a salir al escenario más cantantes femeninas que cumplían con los estereotipos de chica yeyé (jóvenes, guapas, cantantes y a la moda), donde destacaron Sylvie Vartan (1961), Sheila (1962), Françoise Hardy (1962) y France Gall (1965). Como describe Otaola-González (2012a), todas estas cantantes tenían en común su juventud a la hora de comenzar a ser artistas, 16-18 años, poseer una gran belleza, tener una gran facilidad y ritmo para bailar y que sus canciones tuvieron un gran éxito en el mundo musical. En la ola yeyé destacamos a las principales cantantes femeninas, puesto que fue uno de los primeros géneros musicales

donde las mujeres tomaron visibilidad. Entre las principales representantes españolas encontramos: Rosalía Garrido que tuvo su apogeo artístico en la mitad de los sesenta y fue la reina yeyé, hasta la puesta en escena de Karina, que destacó por su apariencia física (melena corta y flequillo, elementos característicos de la modernidad) y su manera de vestir (pantalones o minifaldas); después, encontramos a Karina (María Isabel Llaudes Santiago) que fue la más destacada cantante de la canción yeyé; y, por último, acentuamos a Josefa Flores González (Marisol) que tuvo una representación más cercana al modelo de china moderna europea (Otaola-González, 2012b).

Posteriormente, el punk, entre las décadas de 1960 y 1980, fue uno de los primeros estilos musicales en aceptar a las mujeres como cantantes principales y, además, posibilitó el decaimiento de muchos de los estereotipos femeninos como el de mujer como *groupie* o corista. Adicionalmente, las cantantes pioneras del punk pusieron encima de la mesa, en sus letras, temas relacionados con la feminidad que hasta fecha se habían considerado tabúes, por ejemplo: la menstruación, la violación, la anorexia o la masturbación, entre otros, (Viñuela-Suárez y Viñuela-Suárez, 2008). Estos mensajes en sus canciones trajeron muchas repercusiones, tal y como detalla Martínez-Cano (2017), al grupo Las Vulpes le censuraron una canción titulada “Me gusta ser una zorra”. Esta pista musical criticaba el rol tradicional y estereotipado de las mujeres y lo cambiaba por el de mujer sensual, empleando un vocabulario grosero. La censura que sufrió este *hit* acarreó fuertes y numerosas críticas, protestas y denuncias, ya que no era la primera vez que se usaba este lenguaje en la música, aunque sí en un grupo femenino. Las fuertes presiones hacia las artistas hicieron que el grupo se disolviera. No obstante, tenemos otras representaciones femeninas que ayudaron a la ruptura de los roles femeninos tradicionales y que se siguen considerando grandes iconos mediáticos como Patti Smith, Bikini Kill, Perra Vida o Alaska. Estas nuevas composiciones junto con las revistas y películas promovieron nuevos hábitos femeninos (Cruz-Cámara, 2004). En otras palabras, las mujeres entraron en escena y empezaron a participar en la vida pública. Se incorporaron a grupos musicales, comenzaron a escribir canciones, participaron en el ocio nocturno, bebían bebidas alcohólicas y tenían relaciones sexuales de una forma más libre (Soler-Campos, 2016).

Posteriormente, la participación femenina también estuvo presente en el rock. Bien es cierto que desde sus orígenes este género musical ha sido un ejemplo, representativo, de la dominación masculina en la industria musical. La aparición de las

mujeres en el rock and roll no fue sencilla y, sobre todo, al comienzo tuvieron muchos problemas en su incorporación. Aunque poco a poco ha ido cambiando, el papel de la mujer en el género, en sus inicios, principalmente, se las ha vinculado con el rol de fans, *groupies* o coristas (Estrada, 2000). Además, Whiteley (1997) en su libro *Popular Music and Gender* manifiesta que el rock es equivalente a la sexualidad masculina. Así, esta autora quiere poner de relieve que no todo se puede considerar reivindicación femenina y que, en numerosas ocasiones, la mujer en el rock se reduce a lo que los hombres esperan de ella; que se suele traducir a una imagen de objeto sexual que cumple el deseo erótico masculino. Este ideario de la mujer se ve completamente ejemplificado en la imagen de las “*groupies*”, que se podría considerar como una de las primeras formas de libertad sexual femenina en los años mil novecientos sesenta (Coates, 1997). Por otro lado, esta expresión musical ha ayudado a la construcción de una nueva identidad femenina para aquellas cantantes que se propusieron actuar y cantar en público (Sales, 2010). Para las mujeres de la época sus papeles principales eran, mayoritariamente, el de ama de casa y el de sujetos pasivos-cohibidos en el mundo artístico. Por ello, que la mujer se iniciara en el rock fue una muestra de revolución y exteriorización de los nuevos roles que quisieron adquirir. La cantante de rock Siki afirma que en el estilo musical están muy presentes los símbolos masculinos y esto puede hacer pensar, a la población, que el imaginar a una interprete femenina de rock sea sinónimo de tener una estética masculinizada. Esto se puede comprobar en el estudio de Frith y McRobbie (1990), que además fue una de las primeras investigaciones que analiza desde una perspectiva feminista el papel de la mujer en el rock, cuando se expresa que las mujeres tienen dos roles muy diferenciados; por un lado, encontramos a artistas con un *look* muy femenino y sexy, y, por otro, a mujeres que adoptaron una estética más masculina para ser aceptadas, más fácilmente, como miembros de una banda.

Y, por último, me gustaría mencionar a las mujeres en el pop. Las artistas del pop, desde 1980, se han introducido en la industria musical, predominada aún por hombres, con fórmulas transgresoras y provocativas. Es decir, no siguiendo la corriente musical de la época sino expresando sus propias preocupaciones y vivencias como mujer, como ya pasó en el punk (Martínez-Cano, 2017). Si continuamos con el pensamiento de esta autora, cantantes como Madonna, Beyoncé, Jennifer López o Lady Gaga son solo algunos ejemplos de mujeres que han triunfado a finales de 1990 y principios del siglo XXI. No obstante, es importante señalar que estas artistas no se han encasillado en los roles

femeninos que la industria requería, sino que han creado unos propios. En este sentido, las mujeres salen de los papeles que tradicionalmente se les ha otorgado (vocalista, coristas o bailarinas), para, también, crear su propia música y construir nuevas identidades (Clúa, 2008). En otras palabras, algunas cantantes no se acomodaron, ni se acomodan, con dar al mercado lo que este le solicita, sino que utilizan los medios de comunicación para establecer nuevas imágenes y conseguir tener gran impacto tanto social como mediático.

En definitiva y si tomamos como ejemplo el estudio de Martínez-Cano (2017), a las cantantes se las han encasillado en tres roles principales: *femme fatale*, seductoras e insurgentes. El primero, hace referencia a las “divas del pop” que existen desde que comenzó el género musical. Dos de las pioneras que fueron denominadas como el adjetivo de “*femme fatale*” fueron Nina Simone o Aretha Franklin que deslumbraron por su sensualidad y su voz. Esta característica de “mujer fatal” tiene, en nuestros tiempos, una descendiente muy concreta, es decir, Amy Whitehouse que mantuvo siempre esa imagen de rebelde y atractiva. El segundo rol fue el de seductora donde destacarían, sobre todo, Cher, Blondie o Diana Ross. Estas cantantes se ajustaron más a los estereotipos tradicionales, comercializaron sus habilidades interpretativas, pero, a la vez, también se establecieron como iconos sexuales. A pesar de que encasillarlas en este tipo de categoría sería reducir, en gran medida, interesantes matizaciones emancipadoras también respecto a la situación de las mujeres y el colectivo LGTBI, lo que demuestran canciones como “Woman’s World” de Cher. A día de hoy, hay numerosas artistas que han seguido este modelo como Christina Aguilera, Paulina Rubio, Fergie, Thalía, Britney Spears o Jennifer López. Y, por último, encontraríamos un tercer grupo más rebelde e infractor, al cual pertenecen Cindy Lauper, Tina Turner o Madonna. Dentro de este estilo encontramos a artistas actuales como Avril Lavigne, Gwen Stefani, P!nk, Lady Gaga o Amy Adam, que traspasan directamente la frontera tradicional. Comprobamos que los márgenes de la construcción de una vía propia de defensa de la igualdad y de los derechos de las mujeres han sido estrechos y, en muchas ocasiones, han tenido que partir de imaginarios limitados, limitantes y subordinados, obligando a apropiarse de espacios de maniobra.

Para terminar este capítulo, voy a hacer un escueto desarrollo de las culturas juveniles que han estado presentes en la sociedad española.

3.6. Culturas juveniles en España

Estas subculturas juveniles aterrizaron en España poco después de su aparición en los diversos lugares del globo. Desde 1939 hasta 1975 en el Estado español regía la dictadura franquista, este gobierno de represión hizo que la información que transmitían los medios de comunicación estuvieran muy supervisada y filtrada, además el número de cadenas era reducido y la diversidad de medios escasa; por lo tanto, las noticias y modas de otros países no llegaban inmediatamente a nuestro país. Estos hechos hicieron que la difusión y propagación de agrupaciones juveniles florecieran más tarde en España que en otros países de nuestro entorno. Sin embargo, con la llegada de la transición española se comenzaron a vislumbrar algunos grupos juveniles característicos o emergentes de otros puntos geográficos, denominándolos en nuestro país “tribus urbanas” (Feixa, 1998; Hall y Jefferson, 2003).

Si revisamos el trabajo de Carles Feixa (2004), dedicó un capítulo de su libro *Culturas Juveniles en España* a describir detallada y concretamente dichas organizaciones, destacando 5 periodos de tiempo en el cual convergían diversas tribus urbanas:

Tabla 5. Subculturas musicales en España

DENOMINACIÓN Y PERIODO TEMPORAL	DESCRIPCIÓN
Golfos e Hippies (1960-1976)	El primer calificativo hacía referencia a jóvenes delincuentes que vivían en las periferias y sentían una gran frustración con el sistema. Este gamberrismo por parte de los sectores juveniles se dio también en otros países. López-Riocerezo (1970) expresa que estos delitos estaban vinculados al paso de sociedad rural a industrial y que los adolescentes ven en las nuevas alternativas, como la música, una forma de apreciar un hedonismo no conocido hasta la fecha. En esta misma etapa, surge un grupo juvenil denominado “movimiento hippie”, formado por trabajadores y universitarios, que participan activamente en protestas contra el gobierno y las estructuras institucionales. Sus integrantes tienen unos códigos de comportamiento y unos valores comunes, como ser: animalistas, anti-consumistas, pacifistas, etc.
Punkies y posmodernos (1977-1985)	A los jóvenes de este periodo se les denominó “pasotas”, más adelante entraremos en detalle sobre este término vinculado, principalmente, a la población joven. Era una juventud desencantada, neutra y aburrida de la política del país, que se centró en dimensiones lúdicas, como el ocio y el hedonismo. En este momento, en las periferias comienzan a surgir los bares de copas, donde están presentes grupos juveniles muy

	diversos, como los punkis y los posmodernos, cuyos objetivos eran disfrutar, pasarlo bien y divertirse.
Pijos y Makineros (1986-1994)	Feixa (2004), identifica a los pijos como un grupo de adolescentes con un gran poder adquisitivo y capaz de comprar cualquier producción cultural. En numerosas ocasiones, las subculturas giraban alrededor de jóvenes marginales y era curioso observar un grupo pudiente participando en determinadas subculturas. Aunque, hay que reconocer que ser pijo no está asociado solo a la juventud sino, más bien, a la capacidad económica. Por su parte, los makineros surgen con la eclosión del techno y la dance music, concretamente con el <i>acid house</i>. Este género musical era el centro de fiestas muy numerosas a las que acudían jóvenes a beber alcohol, consumir drogas y bailar una música que algunos considerarían repetitiva y comercial. Su estética estaba marcada por <i>bombers</i>, cabellos teñidos, camisetas de colores, el uso de pines, etc.
Okupas y Skinheads (1995-1999)	Los okupas eran jóvenes que se apropiaban de grandes superficies sin habitar para convertirlos en un espacio de convivencia juvenil donde coexistían el ocio y el activismo político. Eran un grupo contracultural con una estructura asamblearia, auto-determinante, autosuficiente e independiente. Esta subcultura tuvo muchas trifulcas con los <i>skinheads</i>. Estos aparecen en España a mitad de la década de 1980. Son adolescentes con una actitud y <i>look</i> violento, a veces vinculados con simbología nazi. Y están en contra de la inmigración, homosexualidad y diversidad étnica.
Fiesteros y alternativos (2000-2004)	Con el cambio de milenio, España abre las puertas a la pluralidad de formas alternativas de ocio juvenil, entre las que sobresalen: (a) el activismo político con el grupo “antiglobalización”; (b) la cultura del baile se pone de moda, de ahí el nombre de los subgrupos de este periodo, primando el ambiente festivo, destacando en este punto la emergencia de las raves; y, (c) el acceso a Internet que consagraron escenarios juveniles virtuales, pudiendo, sus participantes, estar en contacto y al día de las todas las novedades dentro de las subculturas.

Fuente: elaboración propia a través de la clasificación de Feixa (2004)

Se puede decir que lo que tienen en común todas estas expresiones juveniles es que sus principales participantes son personas que aún no han comenzado la edad adulta. La música está presente en casi todos los tramos temporales que hemos descrito, con más o menos fuerza, pero siempre con protagonismo. En este punto, me gustaría hacer mención a un acontecimiento único juvenil que impregnó toda la geografía española en los años 1970, es decir, “La Movida”, siendo uno de sus ejes más representativo la música.

Antes de comenzar, vamos a contextualizar el entorno juvenil de la época. El autor Beltrán (1984) describe que, entre los años 1970-1980, España estaba en plena transición política, marcada por diversos acontecimientos como: la crisis internacional del petróleo;

un cambio laboral, desde el sector agrícola a los servicios; la generación del *baby boom* pretendía entrar en un mercado profesional lleno de competidores y con pocas vacantes libres; y, las mujeres, por su parte, querían ir dejando atrás las dinámicas de sus progenitoras y acceder, también, a un puesto de trabajo. Adicionalmente, la distribución urbanística de los jóvenes de la transición era de una calidad deplorable, ya que contaban con unos barrios excluidos, mal comunicados y sin servicios mínimos de alumbrado, alcantarillado o escuelas, entre otros. De la misma forma que, en vez de solventar los problemas de inmigración masiva y desarraigo, trasladaron a los inmigrantes a la periferia en lo que se denominó “chabolismo vertical” (Cuesta, 2009). En palabras de Garrido y González (2006), con estas circunstancias generales, se nos presenta una España con poca meritocracia, un Estado de Bienestar sin florecer y una influencia, aún muy grande, de la clase social y del género para tener oportunidades de empleo en un futuro. Una juventud marcada por una gran tasa de paro, con formación insuficiente y con bastante tiempo desocupado y con escasos recursos económicos, cuya propuesta cultural clave son los bares, billares y discotecas.

Una vez expuesto el panorama que acechaba a la mocedad de la transición es sencillo entender sus sentimientos de aversión hacia la política. Vilarós (1998) manifiesta que después de la dictadura franquista los jóvenes tuvieron un sentimiento de “desencanto”, ya que no tenían ningún sueño subversivo por el que luchar. Estos jóvenes hartos de la lucha política, informados de las dificultades y falta de recursos de su entorno, descubrieron en el punk y el rock una manera de exteriorizar su frustración. Además, debemos recordar que el punk ya surgió en Inglaterra como un movimiento regenerador que ilustró y reflejó la situación de los jóvenes en dicho país. En este escenario nacional, tomó relevancia el punk y el rock urbano con sonidos más duros y letras más desalentadoras que reflejaban el sentimiento de los adolescentes de esa era. Muchos jóvenes españoles participaron en estos movimientos, cantando canciones que contenían mensajes con un componente político muy acentuado. Por su parte, los medios de comunicación difundieron rápidamente una imagen de jóvenes guerreros, inconformistas y activos políticamente, llegando a estigmatizarlos y creando un “pánico moral” en la sociedad.

Hasta el apogeo del punk el escenario musical estaba dividido en dos grandes ámbitos: en primer lugar, encontramos los cantautores involucrados en las causas políticas; y, en segundo lugar, las listas de éxito que contenían canciones más livianas, la

música disco e ídolos de los adolescentes (Fouce, 2002). Es interesante resaltar en este punto que los cancioneros de compositor estaban repletos de mensajes contra la dictadura franquista y se consideraban producciones *underground*, por sus matices reivindicativos. Análogamente, encontramos las producciones de rock sinfónico, donde destaca el rock andaluz y el catalán. Los jóvenes de la época de los 70 del siglo XX no se sentían identificados con estos artistas, puesto que tenían un aspecto muy diferente, replegados y elegantes, de los adolescentes de a pie. El rock es impulsado por factores sociales como el proceso de urbanización, del éxodo rural a la ciudad, y la implementación de las fábricas de trabajo. Llegados a este momento, surgen grupos como Barón Rojo u Obús con un sonido más metropolitano y rudo, marcados por letras que relatan la desilusión política, el desencanto juvenil y retrataba la privación y aflicción de los barrios más necesitados.

Poco a poco, el sonido del rock se volvió más áspero y bruto dando lugar a un subgénero denominado punk rock. Uno de los grupos más representativos de este estilo musical son Los Ramones. Sus componentes, antes de formar el grupo, eran jóvenes de clase obrera que hacían gamberradas y consumían sustancias estupefacientes. Y, por si fuera poco, poseían pocos conocimientos musicales. Por ello, su estilo estaba marcado por canciones de breve duración, con un volumen alto y, lo más característico, desprendían mucha energía. Las letras de sus canciones hacían alusión a las drogas, el hastío y el desaliento juvenil. Asimismo, tenían una forma de vestir muy peculiar caracterizada por el cuero, camisetas rotas y pantalones pegados.

Del punk rock surgió el punk que tuvo su auge con el movimiento conocido como “La Movida”. La Movida fue un fenómeno social y cultural que tuvo lugar en Madrid, entre 1977 y 1983. Se considera un acontecimiento improvisado, ambiguo e inmediato. Tal y como señala Escudero (1998), este movimiento es una declaración de novedad y modernidad, visible en diversas expresiones culturales como el cine, la música, los cómics, la fotografía, la pintura, la moda y el diseño. La Movida fue una parte importante del cambio y liberación cultural e ideológica, dándoles a los jóvenes una socialización política diferente a la de generaciones anteriores y orientando los valores y actitudes hacia la renovación. Asimismo, Algaba-Pérez (2020) considera La Movida como todo un fenómeno contracultural, artístico y musical, impulsado, en mayor medida, por las culturas alternativas o *underground*. Tras lo leído, se pueden considerar a los jóvenes de esta época verdaderos activistas socio-político-culturales. Sin embargo, es curioso

observar que estos jóvenes fueran calificativos con el rol de pasotas. En palabras de Díez del Río (1982), el pasotismo, en sí mismo, era un movimiento contracultural que surge en las sociedades en crisis, ya que estos se sienten defraudados con las instituciones y perciben un sistema corrompido. Y, el interés aumenta, si somos conscientes de que la juventud está cargando con esa etiqueta desde entonces. El epicureísmo para estos jóvenes de la transición era su vía de escape y los bares de copas tomaron un rol primordial en esa nueva ética hedonista centrada en el disfrute y la sexualidad. Para ellos, el descontrol era un símbolo trasgresor. En las palabras de Gallero (1991), lo primordial era la autodestruirse, el pasar de todo, divertirse durante toda la noche, consumir alcohol y otras sustancias ilegales, el amor libre, las relaciones sexuales, etc. Estas reflexiones pueden recordar al ideario de Bajtín (1987) en lo que respecta al carácter rebelde o festivo de la juventud, puesto que estaba relacionado con la alteración del lenguaje, la parodia y la fiesta, donde el pueblo se transforma en otro y se libera del temor, construyendo un espacio para la libertad. En relación, La Movida con lo festivo de lo insólito y de lo prohibido establece una nueva “realidad”.

Este fenómeno social comenzó siendo *underground* y minoritario trasladando un discurso que emergió de los barrios pobres, y pasó a convertirse en todo un referente cultural. El nombre del movimiento vino de los suburbios, así “ir de movida” o “hacerse una movida” era ir a comprar droga. Aunque el nombre inicial fue derivando en “hay movida” o “¡qué movida!”, para designar a bares, plazas o barrios de la capital dónde sobrevolaba el ambiente juvenil, referente al consumo de alcohol, drogas y música (Escudero, 1998). Al ir expandiéndose hacia la capital los intelectuales y artistas se van apoderando de ella. Fouce (2002) expresa que la participación de artistas e intelectuales, el impulso de la industria cultural, las numerosas iniciativas patrimoniales, etc., hicieron que La Movida se propulsara hacia la masividad. Los jóvenes inundaron las calles de Madrid para actualizar lo que era ser joven y renovar sus prácticas de ocio, no fue únicamente un cambio en el cine, por ejemplo, de Almodóvar o una renovación musical, sino una transformación en los ideales de toda la juventud (Algaba-Pérez, 2020).

Así, desde finales de la década de los setenta del siglo XX, se ponen en marcha salas de fiesta como El Sol y La Vía Láctea, donde empezaron a sonar bandas musicales emergentes como Alaska y los Pegamoides, Zombies, Nacha Pop, etc. Igualmente, Radio Nacional sintoniza una emisora destinada meramente a la música juvenil de la época. Después de las primeras elecciones generales constitucionales surgen otros lugares de

ocio como el Jardín o Marquee y siguen creciendo los grupos internacionales como Police o Ramones. Siguiendo con el ámbito musical, la discográfica Hispavox saltó a la fama con la banda de música Tequila y continuó contratando grupos nacionales menos conocidos, como los mencionados líneas atrás. La música en esta etapa fue directa, visceral, sencilla y un reflejo de la vida diaria. Como ya expresamos, La Movida rompe con el rock tradicional para colocar en la escena al punk, un género musical más inconformista. Tal y expresa Fouce (2002), el punk llegó a nuestro país por los viajes que hacían los adolescentes nativos a Inglaterra, de dichos desplazamientos traían el nuevo material sonoro en forma de casetes y vinilos. Los jóvenes copiaban sus *looks*, creando una nueva moda juvenil en España. No obstante, es importante resaltar que la parrilla musical de este momento era bastante heterogénea y diversa, mezclando numerosos estilos musicales. De esta manera, lo que todos los estilos musicales tenían en común era la oposición al virtuosismo musical (intelectualismo y compromiso político). Al mismo tiempo de la movida madrileña surgen otros movimientos sociales como: la nueva ola, la escena postpunk valenciana, la ruta del Bacalao valenciano, los new romantics y los góticos (Leste y del Val, 2019). Con la ruta del Bacalao, de Madrid a Valencia, se comenzó a poner de moda la música techno y las fiestas Raves, además de la emisora musical Radio Futura. Y, por último, la música de La Movida estructuró otros productos culturales como la moda, el argot, los lugares de encuentro y las revistas, como Luna de Miel que se encargó de describir la movida en sus páginas. Asimismo, en el mundo del cine Pedro Almodóvar, en 1980, estrena su primer *film* titulado *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*⁸. Esta producción pone en la gran pantalla La Movida Madrileña y cuenta la historia de tres chicas en dicho fenómeno social. Del mismo modo, la reivindicación política-musical fue de la mano de numerosas revistas contraculturales donde destacaron principalmente Ajoblanco y Star (Ribas, 2007). La primera de ellas fue una opción formal y culta a la prensa diaria que creó un proyecto juvenil diferente en la transición; y, la segunda, estaba bajo la influencia del anarquismo. Star en sus páginas informaba sobre temas tabús hasta la época como: ecologismo, naturismo, liberación sexual, masturbación, medicinas alternativas, drogas y política, entre otros. Posteriormente, en la década de los 2000 llega a España otro fenómeno musical que tendrá una buena acogida en nuestro país, es decir, el reggaetón. El reggaetón inicia su recorrido en nuestro territorio coincidiendo también con la llegada de un importante flujo

⁸ Almodóvar, P. (Director). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Figaró Films.

migratorio de origen latino-americano a comienzo del nuevo milenio. En un primer lugar, se reproducía en polítonos móviles, más tarde llegó a Internet y tuvo mucha visibilidad en la plataforma musical YouTube, seguidamente, se crearon emisoras musicales que únicamente transmitían este estilo musical y, además, lidera las plataformas de *streaming* (Maínez, 2019). Tanta ha sido su recepción en nuestro territorio que en la actualidad el reggaetón es el género musical más demandado en España y triunfa en la mayoría de aplicaciones musicales tales como Spotify, Apple Music, YouTube, etc. (Gómez-Lizarraga, 2018). No quiero adelantar más datos respecto al fenómeno reggaetonero, puesto que la información relativa a este género musical, junto con la reciente ola trapera, la formularemos más ampliamente a continuación.

Capítulo 4. Géneros musicales emergentes en español en el siglo XXI: reggaetón y trap

4.1. Introducción

El 7 de octubre de 2020, el artista Bad Bunny fue portada de la prestigiosa revista *The New York Times* con el titular “El reguetonero de Puerto Rico ha conseguido dominar el pop global en sus propios términos”. Su éxito es tan certero que según la encuesta de Spotify (2020), el artista más escuchado en *streaming* a nivel mundial es Bad Bunny, máximo representante actual del trap, y su álbum “YHLQMDLG” es el más reproducido. A nivel simbólico, Saavedra (2020) se refiere a esta publicación como elemento, claramente, verificador de que la música popular latina ha conquistado la fama musical.

En la plataforma Spotify, J. Balvin (reggaetonero) y Bad Bunny (traperero) aparecen entre los diez primeros cantantes más escuchados de todos los tiempos, es decir, desde que emergió dicho espacio. Por otro lado, el segundo videoclip más visualizado de la historia de YouTube es “Despacito” de Luis Fonsi Ft. Daddy Yankee. En septiembre de 2020, se publicaron los 500 mejores álbumes de toda la historia musical en la revista *Rolling Stone* y, en esta, aparecen numerosos artistas latinos como Bad Bunny, Daddy Yankee, Shakira, Rosalía, etc. Es cierto que los artistas británicos o estadounidenses son más numerosos y han dominado, casi desde el inicio o el surgimiento de estas revistas o cadenas musicales, las listas y más que por el origen demográfico puede deberse al habla inglesa y su constitución como lengua franca. Sin embargo, es indudable que el castellano y la música latina se están haciendo un hueco inmenso en la industria sonora.

En palabras de González-Díaz (2018) que la mitad del planeta palmita y consume música urbana latina desde hace años no es algo innovador. Además, no solo son una moda, sino que cada vez están más en auge. Si continuamos con la encuesta de Spotify (2020), el reggaetón es el género más escuchado en España y las 5 canciones más escuchadas en nuestro país pertenecen a este o al trap: “Mamichula” (Bizarrap, Nicki Nicole, TATTOOL, Taiu, Trueno ft. Nicki Nicole); “La jeepeta” (Anuel AA, Brray, Juanka, Myke Towers, Nio Garcia); “Tusa” (Karol G y Nicki Minaj); “Safaera” (Bad Bunny, Jowell & Randy, Ñengo Flow); “Medusa” (Anuel AA, J. Balvin y Jhay Cortez). Y, los cantantes son Bad Bunny, Anuel AA, J Balvin, Myke Towers y Ozuna.

Fajardo (2020a) insiste en que la música latina está en su mejor era tanto en ventas como en lo que respecta a la repercusión mediática. En esta línea, el periodista musical Víctor Lenore (2020)⁹, en una entrevista, manifiesta que la música latina está en su mejor momento histórico. Además, es importante resaltar que sin “estilos latinos” como el hip-hop caribeño en castellano, el vallenato, la bomba, entre otros, es insostenible la creación de muchos géneros musicales en auge hoy día. Igualmente, las canciones latinas han sufrido una evolución, pasando de estar encasilladas a “canciones del verano”, es decir, algo exótico, rítmico y momentáneo, a, en la actualidad, ser algo integrado en la corriente principal. Por su parte, la periodista Aïda Camprubí (2020)¹⁰, en la misma entrevista, expone que en la actualidad nos interesa “visibilizar/capitalizar” lo latino; ya que su ritmo pegadizo y su estética actual es como un “superalimento para el consumo de tendencias”. En definitiva, el *underground* ha desvalijado a los grandes representantes del *mainstream*. El autor Gallardo (2018) justifica su gran aceptación en el público juvenil comparando las músicas actuales latinas con los inicios del rock and roll. Es decir, los artistas latinos actuales se han abierto paso sin necesidad de discográficas y sin ningún sello que los respalde, sino que han basado su promoción en el *streaming* y en las redes sociales, conectando directamente con el público y volviendo a resaltar temáticas “tabús” como el sexo, la provocación, las relaciones amorosas y la vida en la calle. Igualmente, en una entrevista realizada por el periódico Diario Sur, Rocío Guerrero¹¹, líder de programación musical en los países de habla hispana, apunta a que el público receptor del trap y reggaetón no son propiamente latinos, sino que tiene una audiencia global y va más allá de una “canción del verano”.

Y, en este punto, no podríamos preguntar por qué la música latina está teniendo tanto éxito. Lenore (2020) le atribuye la causa de su fama a tres factores. El primero de ellos es el estancamiento del estilo pop-rock, es decir, hay pocas ideas innovadoras y no suena a música actual. En segundo lugar, al auge de las canciones latinas. O sea, antes los artistas hacían canciones de un estilo más cercano al pop/rock y solo una o dos, en el álbum, con un ritmo más fiestero. Y, la tercera, es que hemos pasado de la crisis

⁹ Lenore, V. (05/11/2020). [Entrevista realizada por David Saavedra]. ¿Está viviendo la música latina su mejor momento? <https://www.redbull.com/es-es/music-musica-latina-mejor-momento-historico>

¹⁰ Camprubí, A. (05/11/2020). [Entrevista realizada por David Saavedra]. ¿Está viviendo la música latina su mejor momento? <https://www.redbull.com/es-es/music-musica-latina-mejor-momento-historico>

¹¹ Guerrero, R. (14/11/2015). [Entrevista en RCN Radio]. La entrevista con la mujer detrás de las “playlists” de Spotify. <https://www.rcnradio.com/mcontent/5b3bbda05f00491c44723259/amp>

existencial, del rap o del grunge, a la alegría hedonista tan presente en los ritmos latinos. En este cambio de valores tan representados en las letras se destaca el discurso liberador y explícito que hay alrededor del sexo que junto al amor y a la muerte son uno de los temas más llamativos y atractivos para los jóvenes (Camprubí, 2020); y, a esto, hay que sumarle que el ritmo, el baile y la música están siendo una de las principales formas de relacionarse juvenil. Igualmente, que los jóvenes demanden estos géneros musicales y que sientan representados en sus mayores representantes también ayuda a su éxito; puesto que están en continua relación con su público a través de las redes sociales (Instagram, TikTok, YouTube, Twitter, etc.) promocionando algo más que su música.

En lo que respecta al trap y al reggaetón, estos estilos musicales tienen aspectos comunes. Por ejemplo, son géneros que están englobados en la expresión “música urbana”. Tiene un origen callejero, o también llamados *underground*, y están vinculados, por lo menos en sus inicios, a las clases bajas (Rivera, n. p.). Por otro lado, en la actualidad, son dos de las músicas más sonadas en todo el mundo. Y, los artistas de ambos estilos musicales suelen mezclar estos dos géneros musicales. En esta línea, C. Tangana tiene canciones de reggaetón “Tú me dejaste de querer” y de trap “Booty”, en el artista Ozuna encontramos “Caramelo” (reggaetón) y “Los Dioses” (trap), y, por poner otro ejemplo entre las letras de Anuel AA se pueden diferenciar el trap de “Narcos trap” del reggaetón de “Culpables”. Adicionalmente, dentro de un mismo álbum como “El último tour del mundo” de Bad Bunny podemos encontrar una gran variedad de estilos musicales como: un poco de trap con canciones como “Hoy cobré” o “120”, con un toque más electrónico “Antes que se acabe”, de reggaetón como “Te mudaste” o “La noche de anoche”; pop indie como “Maldita pobreza” o un pop más romántico en “Te deseo lo mejor” y “Haciendo que me amas”.

Análogamente, hay artistas como Maluma, J. Balvin o Karol G que, aunque se iniciaron en el reggaetón han cambiado su registro hacia el trap o hacen continuas fusiones entre estos estilos. O, las colaboraciones entre artistas de “ambos bandos”, tales como “Las nenas” (Natti Natasha, Farina, Cazzy y La Duraca), “La curiosidad” (Jay Wheeler, Myke Towers, Jhay Cortez, Rauw Alejandro, Lunay y Kendo) o “La tóxica” (Farruko, Sech, Myke Towers, Jay Theeler y Tempo). Este ininterrumpido vaivén entre el trap y el reggaetón hace que sea más complicado encasillar a los artistas, además de que surjan dudas a la hora de saber lo que estamos escuchando y, a su vez, hace que se difuminen más las fronteras entre los géneros. Sin embargo, hay diferencias latentes entre

estos dos estilos musicales que van desde el origen, pasando por la música (melodía más letra), hasta la forma de bailar.

Estas divergencias están presentes en numerosos portales de Internet como Diferenciador (n. p.) o Tra Trap (2018). A continuación, exponemos las principales variaciones que subrayan estos sitios web. El reggaetón es un estilo musical producido en América del Sur que mezcla sonidos caribeños con el reggae en español. En general, este estilo musical es sinónimo de fiesta por ser más bailable, pegadizo y tiene un ritmo que te anima a moverte. Sus bases tienen unos *beats* muy marcados y característicos del *dembow*. Los mensajes que se transmiten en las canciones, para entrar en el *mainstream*, se han tenido que volver más románticos y jugar, en muchas ocasiones, con los dobles sentidos de las expresiones para ser más implícito aún. Sus principales representantes son Daddy Yankee, Don Omar, Wisin & Yandel o Becky G. Por su parte, el trap se originó en Estados Unidos en la década de 2010 y está formado por la hibridación, principalmente, del rap y la electrónica. El sonido del trap es más lento y tranquilo, con un bajo menos retumbante y más ligero, muchas personas lo asocian con el consumo de ciertas sustancias estupefacientes. Las letras del trap son menos melódicas y líricas, tratando temas que socialmente aún se consideran tabú (Gómez, 2018). El periodista musical Sánchez-Rincones (n. p.) expresa que el trap es más vulgar y explícito que el reggaetón y suele tratar temas como el sexo, el egocentrismo, la droga y la vida desenfrena. Por ello, su incorporación en la vertiente principal está siendo más lenta y es más probable escuchar sus *hits* en medios alternativos. Sus principales representantes son Anuel AA, Bryant Myers, Bad Bunny, VVITCH o Rico Nasty, siendo la incorporación de artistas femeninas más temprana que en el reggaetón. Todo esto se puede resumir en la siguiente tabla:

Tabla 6. Diferencias entre el reggaetón y el trap

	REGGAETÓN	TRAP
Descripción	Estilo musical latino que mezcla influencias caribeñas, jamaicanas y boricuas.	Estilo musical urbano de origen estadounidense que combina rap con bases electrónicas.
Nacimiento geográfico	Panamá (América Central) Puerto Rico	Atlanta (Estados Unidos)
Géneros musicales presentes en sus orígenes	Reggae Dembow Dancehall	Rap Gangsta rap Música electrónica

Forma de bailar	Perreo	No tiene
Temas representativos del contenido letras	Relaciones sexuales Diversión Fiesta	Fortuna y lujos Vacilar a otros hombres Relaciones amorosas
Principales representantes	Daddy Yankee Tego Calderón Vico C. Don Omar Wisin & Yandel J. Balvin	Bad Bunny Anuel AA Bryant Myers Ms Nina

Fuente: elaboración propia a través de datos de la web Diferenciador (n. p.)
<https://www.diferenciador.com/reggaeton-y-trap/>

4.2. Reggaetón

El origen geográfico del reggaetón como género musical es bastante impreciso. Al igual que otros artefactos culturales, el reggaetón surge de la mezcla y el encuentro de identidades, tradición y novedad. Aunque prácticamente se ha convertido en producto nacional de Puerto Rico, se dice que este estilo musical tiene su origen en el reggae en español que se empezó a tocar en Panamá durante los 70 y 80 del siglo XX (Luzardo, 2009; Ramírez-Noreña, 2012). Más concretamente, autores como Rodrigues-Morgado (2012) señalan que nació en Panamá cuando los obreros jamaicanos aterrizaron en dicha nación para construir el Canal de Panamá, trasladando algunos de sus cancioneros autóctonos, como el reggae, al país. En su etapa inicial, este estilo musical tenía sus letras en inglés por lo era muy complicado que la población nativa lo entendiera y, para conseguir una mejor comprensión, se tuvieron que traducir al español (Carballo-Villagra, 2006). En este sentido, Penagos-Rojas y González-González (2012) realza la importancia de Panamá en el origen del género y la influencia, indudable, del reggae jamaicano; sin embargo, no fue hasta llegar a Puerto Rico donde se modificó su ritmo y se consiguió un impulso transnacional. En muchas ocasiones, se ha expresado que fue en Puerto Rico donde se transformó el compás del género ¿pero a qué tipo de cambios nos referimos? Básicamente, a la introducción del bombo y las bases poli-rítmicas, elementos que ya se empleaban en cancioneros autóctonos como el *sicá* o el *cuembé*. Tal y como señala Marshall (2009), en Puerto Rico cambiaron la visión del reggae en castellano, estableciendo lo que todos conocemos, hoy día, como reggaetón.

Esta combinación entre los diversos géneros musicales ha provocado que este sea denominado de múltiples formas. De este modo, anteriormente a su auge en ventas, se

llamaba rap, underground, dembow, melaza o reggae en español (Marshall, Rivera y Pacini-Hernandez, 2010). En cambio, actualmente se le conoce como reggaetón. Estos mismos autores manifiestan que el término proviene de la combinación de los vocablos reggae y maratón, maratones de reggae en castellano mezclado de forma consecutiva. Este vocablo puede ser escrito de diversos modos según el lugar geográfico donde estés y lo puedes ver plasmado como “reggaetón”, “reguetón” y hasta “reguethong” (Penagos-Rojas y González-González, 2012). En ocasiones se escribe reggaeton, sin acento, para resaltar el uso del *spanglish* tan común en este género musical y ensalzar así con su naturaleza transnacional y multilingüe. No obstante, algunos autores como Sherwood (2006) opinan que la palabra reggaetón no cumple con las reglas ortográficas castellanas por lo que sería mejor decir “reguetón”. En este trabajo, al igual que en el estudio de Flores (2007) se ha empleado la denominación reggaetón para hacer referencia al reggae, de gran importancia en su origen, y usar la tilde para cumplir con la gramática castellana.

Además, otro de los factores que hizo que el reggaetón se asociara casi únicamente a Puerto Rico fue la cantidad de artistas que surgieron en aquella época y que ayudaron, también, a su éxito mundial como Daddy Yankee, Don Omar, Wisin & Yandel, Tito el Bambino, Ivy Queen o Alexis y Fido. Por consiguiente, los puertorriqueños variaron el “flow” e hibridaron el reggae en castellano con otros estilos musicales como el rap y, más tarde, con melodías más latinas como el dembow o la salsa. En palabras de Romero (2019), el reggaetón absorbió parte del hip hop que se estaba formulando y expandiendo, en ese tiempo, en Estados Unidos. Como acabamos de mencionar, al ganar popularidad se extendió a las islas caribeñas, que por proximidad añadieron elementos del hip-hop norteamericano y el *dancehall* jamaicano. No obstante, la influencia americana no fue la que llegó a las islas, sino que los raperos boricuas¹² crearon, por así decirlo, una nueva forma de rapear con bases innovadoras, más rápidas, pegadizas y rítmicas, alejadas, en mayor o menor medida, del sonido neoyorquino. En esta línea, se podría afirmar que los primeros reggaetoneros fueron, ante todo, raperos. En este punto, hay que tener presente el potente sustrato cultural africano en el caribe, donde, de hecho, encontramos históricamente las primeras comunidades de esclavos liberados. Esta influencia africana se refleja en la fuerte identidad rítmica del reggaetón, donde prácticamente no hay letras y las melodías adquieren una fuerte función percusiva, como un tambor. Pineda (2020) hace hincapié en las raíces africanas de este estilo musical y hace un ligero recorrido, por

¹² Sinónimo de puertorriqueño, es decir, personal natural de Puerto Rico.

varios géneros musicales, de cómo el sonido africano ha llegado hasta el reggaetón. Si continuamos con el pensamiento de este autor, hace un breve árbol genealógico explicando que el dancehall puertorriqueño, música que ha definido al reggaetón, deriva del reggae que a su vez emana del ska y el *rocksteady*; y, estos dos últimos, provienen, a su vez, de cancioneros típicos, concretamente, de la población africana residente en América como la soca, la menta o el calipso. Y, Navarro (2019), por su parte, también destaca a Colombia como una de las localizaciones geográficas que ayudaron a la expansión del reggaetón, sobre todo desde la década de 2010 hacia delante, ya que Medellín se ha convertido en uno de los principales países de creación del género musical. Además, en dicha nación se hizo más melódico aún y “ligero”, mezclándolo, además, con otros estilos como el vallenato. Asimismo, igual que ocurrió en Puerto Rico, comenzaron a surgir artistas autóctonos que han llegado a conseguir la fama a nivel mundial como Maluma o J. Balvin. En definitiva, y a modo de resumen, se podría decir que el reggaetón no tiene un sonido yanqui, sino, totalmente, afrolatino. Adicionalmente, la continua mezcla entre las distintas músicas se ha considerado una innovación y, a su misma vez, ha conseguido que sea un género musical fresco y actual, haciendo que se extendiera más rápidamente a otros países del mundo, particularmente, porque se puede combinar también con otros cancioneros tradicionales de otros lugares del mundo.

A pesar de su gran variabilidad musical, si se puede afirmar que la cultura reggaetonera, bajo mi criterio, está basada en cuatro elementos característicos que van a facilitar tanto su identificación como su diferenciación, respecto a otros estilos musicales, es decir: el baile “perreo”, la jerga y la estética, unida, fundamentalmente, a la imagen pública de sus principales representantes.

Su base melódica y rítmica condiciona una manera singular de bailar que conocemos como “perreo”. El perreo es la danza sensual característica del reggaetón donde los jóvenes bailan unos pegados contra otros siguiendo el ritmo, de procedencia jamaicana, dembow. Su nombre deriva de la posición del perro, que se imita en el baile, aunque también se puede llamar *sandungeo* o *yaqueo*. Rodrigues-Morgado (2012) expresa que, en un inicio, el sonido del reggaetón estaba compuesto por una batería y un timbal al estilo latino, que determina, en su base, la forma de bailar del perreo. En el ámbito académico no hay mucha literatura sobre este fenómeno, sin embargo, destaca, especialmente, el documental *Gran Perretón* de Carolina Caycedo (2004). Este documental hace un visionado por las distintas formas que hay de perrear, dejando

constancia de que todas ellas tienen claras referencias sexuales. La autora incluso compara este baile con el tango o el flamenco restándole importancia al aspecto sexual innovador, ya que, en principio, representa un acuerdo entre dos personas sobre una fase previa a ciertas intenciones sexuales, determinando condiciones y límites. En esta misma línea, Rivera (2009a) realza el papel de liderazgo que mantiene la mujer mientras perrea. Sin embargo, no todas las interpretaciones son de empoderamiento femenino, y así para Fairley (2009), el perreo es un baile que usan las mujeres, empleando sus cuerpos, para ser observadas y, destaca que las letras de las canciones relatan relaciones interpersonales íntimas que además están acompañadas por una danza o movimientos sensuales que pueden llevar a malentendidos. No podemos olvidar que este baile se creó en una sociedad con un sesgo machista y con normas sexistas que ponen en tela de juicio la supuesta situación de equidad en el baile. En este sentido, Castro (2019) enfatiza que es indiferente la intención del baile cuando vivimos en una sociedad machista que puede malinterpretar el disfrute de la sexualidad femenina y, entenderse como una llamada de atención a la mirada masculina. Además, esta cuestión se puede volver más compleja aún cuando las mujeres pueden empoderarse a través del baile y sentirse mejor o más deseadas a través de la hipersexualización; sin embargo, ¿lo hacen por qué realmente quieren o están buscando una aprobación social? Exactamente en este punto, nos encontramos entre un dilema feminista en toda regla. Por un lado, el reggaetón se puede entender como un elemento subordinador de la mujer, ya que sigue apostando por la cosificación del cuerpo femenino y realza los atributos físicos de la mujer. Y, por otro, las mujeres se fortalecen y desinhiben al disfrutar de este género musical. Al ser un debate con una gran diversidad de aristas y bastante complejo, se va a exponer, en el capítulo siguiente, las dos grandes vertientes que giran alrededor de la música urbana, concretamente en el trap y el reggaetón, y el machismo. Con la intención de tratar, en el quinto capítulo de esta tesis doctoral, el papel de las mujeres en los nuevos escenarios artísticos urbanos. A pesar de ello los artistas del género como Bad Bunny¹³, en una entrevista en el diario El Español, exterioriza la autenticidad de las canciones, al relatar vivencias del día a día de las capas poblacionales más humildes, y la función tan importante de la mujer en el género; este

¹³ Bad Bunny. (15/10/2020). [Entrevista realizada por El Español]. Bad Bunny defiende el reguetón feminista: “Se puede perrear y ser educado”. https://www.lespanol.com/mujer/actualidad/20201015/bad-bunny-defiende-regueton-feminista-perrear-educado/528447595_0.html

cantante expresa que las letras están basadas en situaciones reales y que es el hombre el que tiene que demostrar el respeto a la mujer a la hora del baile.

En lo que respecta a la segunda, este género musical ha impulsado una nueva jerga o forma de hablar. En otras palabras, ha creado un léxico propio, derivado de modismos, expresiones culturales y sociales de la lengua caribeña, puertorriqueña y de la mezcla *spanglish*, etc. La web 24 horas.cl Tvn expone que las incorporaciones de estos han realizado y puesto de manifiesto los vocablos autóctonos de sus países de creación, han dado una mayor importancia, en la música, a la terminología hispana y han dado un vuelco al inglés como idioma oficial en las letras de las canciones. No se pueden considerar solo palabras o textos, sino, más bien, ir más allá y entenderlos como manifestaciones culturales latentes en el lenguaje musical. El periodista García (2019b) subraya que a los espectadores del reggaetón lo que le gusta realmente, muy posiblemente por su ritmo pegadizo, es cantar sus letras y, aunque a veces no entendamos muy bien lo que dicen, siempre acabamos entonando sus estribillos o sus palabras más reiterativas; es por ello que los fans del género acuden a foros de internet para entenderlos mejor (Schlueter, 2019).

Estos vocablos son característicos desde un inicio del género. Así, encontramos: *anormales* (los grandes representantes del género) en “Se activaron los anormales” (2004) de Dinito Ft. Daddy Yankee; *al garete* (persona que no ejerce control sobre sí mismo, hace lo que le apetece en cada momento) en canciones como “Perreo Intenso” (2020) de Ankhal, Farruko, Guaynaa & Kevvo; *asicalao/acicalao* (bien vestido) en “No se da cuenta” (2020) de Ozuna Ft. Daddy Yankee o “Bichota” (2021) de Karol G; *gata* (mujer sensual al perrear) en “Donde están las gatas” (2002) en Nicky Jam Ft. Daddy Yankee o “Yo soy tu gatita” (2006) de La Factoria o “Delito” (2020) de Nathy Pelusho; *suelta/o como gabete* (estar dispuesto o dispuesta a tener sexo fácilmente) en “Dale, Don Dale” de Don Omar (2003) o “Suelta como Gabete” (2004) de Glory; *bellaquear o bellaquiar* (juego sexual entre dos personas) en canciones como “Bellaquita” (2020) de Dalex Ft. Lanny Tavárez y “Bellaco con Bellaca” (2013) de Jowell & Randy Ft. Ñengo Flow; “El makinon” (2021) de Karol G Ft. Mariah Angelid; *piquete* (tener mucho estilo/flow) en “Baila, Baila, Baila” (2019) de Ozuna o Flow Cabron (2015) de Arcangel Ft. Tali; *cangri* (hombre que atrae la atención de las yales/mujeres) en “Yo no soy tu marido” (2005) de Nicky Jam; *frontial* (acto de creerse mejor que otros) en “Ronca” (2005) de Zion & Lennox Ft. Hector el Father; etc.

Estos son solo unos escasos ejemplos, ya que hay infinidad de expresiones y recogerlas todas en este texto lo haría muy largo y tedioso. Sin embargo, lo interesante es comprobar como el uso de palabras latino-caribeñas-hispanas no es algo esporádico o fugaz de sus inicios, sino que se continúa manteniendo y reforzando a lo largo del tiempo.

Y, por último, es importante tener en consideración el papel de los artistas del género, ya que en muchas ocasiones son verdaderos ídolos de masas que han creado un estilo propio. Por ello, tomaremos en consideración la evolución en los *looks* de los cantantes del género. Estos han promocionado y puesto de moda diferentes formas de vestir o marcas de ropa que los jóvenes, y no tan jóvenes, intentan imitar. Fundamentalmente, su vestimenta deriva de la cultura juvenil del hip hop. Inicialmente, la ropa de los artistas solía seguir la tendencia urbana, es decir, ropa ancha, chándal, gorras y muchos complementos, pero de marcas costosas, y asociadas con el lujo. Sin embargo, autores como García (2019a) ven una transformación estética importante en el recorrido del género. En un principio, se preferían las tallas grandes, llamativos estampados, gafas de sol, gorras, complementos brillantes, como en las imágenes promocionales de la década de 1990 de Daddy Yankee, Wisin y Yandel, Don Omar, etc. Luego, en torno al primer lustro del siglo XXI, tienen lugar algunos cambios relevantes, sustituyendo, poco a poco, la tendencia *underground*. Comienza a estar de moda un estilo más contemporáneo, elegante y cuidado, apropiándose, por así decirlo, de elementos y complementos ligados a marcas de lujo como ilustra el aspecto de los cantantes reggaetoneros J. Balvin, Nicky Jam o Maluma. Actualmente, se impone, también, un estilo más innovador, con atuendos futuristas o excéntricos, llegando la estética más allá de la ropa, es decir, a pequeños detalles, como los diseños de las uñas, en el caso de Rosalía, o a los cortes de pelo como el de Bad Bunny en su LP “Oasis”. De hecho, la conexión entre mundo de la moda y reggaetón se hace cada día más evidente y global.

Después de detallar cada uno de sus pilares, acto seguido vamos a continuar profundizando en los inicios y desarrollo de este género musical. Uno de los primeros lugares donde se comenzó a escuchar reggaetón fue en las salas de baile. En estas discotecas se mezclaba el reggae de estilo panameño con el dancehall y las bases de hip-hop. De esta forma, el reggaetón toma forma cuando los DJ empezaron a hacer recitado *freestyle* en los enlaces entre tema y tema, creando frases sin mucho sentido, buscando la repetición y el valor fónico de las palabras. De ahí fue evolucionando hasta lo que hoy conocemos como perreo. Cuando los reggaetoneros cantan, no nos cuentan mucho,

aparentemente, sino que crean un discurso de patrones rítmicos: de binario a “atresillado” y hasta los “*scotch snaps*” que décadas después se apropiarían artistas del pop como Ariana Grande o Shakira en uno de sus “*reaches*” para parecer más exóticas y actuales. Consideramos, en este punto, importante subrayar que el ritmo también es un lenguaje, y el lenguaje per se es cultura.

Si tomamos en consideración a los pioneros del género, El general es el más conocido, comenzando su apogeo mediático en 1990, con canciones como “Tu Pum Pum”, “Te Ves Buena” o “Muévelo” (Rodrigues-Morgado, 2012). Aunque a quién realmente se le atribuye la fama de la creación del reggaetón fue al artista Vico C., en la misma década. Este cantante conocido como “el filósofo del rap” fue el primero en combinar el reggae con el hip hop, dando lugar al nuevo género musical que años más tarde conseguiría la expansión a nivel mundial. Por su parte, Marshall (2009) resalta la importancia de los productores de sonido que, también, juegan un papel central en la elaboración del género. Los tres productores más célebres, en un inicio, fueron DJ Blass, DJ Nelson y Luny Tunes. El primero de ellos, DJ Blass, introdujo los sonidos más clásicos de la corriente techno e inserto las primeras letras con connotaciones sexuales que siguen vigentes en la actualidad. En segundo lugar, DJ Nelson se focalizó en innovar y en combinar el reggaetón con la salsa o la bachata creando una gran variedad de sonidos. Y, en tercer lugar, Luny Tunes destacó por hacer hincapié en las diversas migraciones en la construcción del género musical y resaltar la colaboración de la República Dominicana como una parte esencial dentro del estilo musical. Pacini-Hernandez (2009) recuerda que el reggaetón se creó en barrios pobres de Puerto Rico donde también habitaban muchos dominicanos y estos hicieron *remixs* con músicas provenientes de la República Dominicana, como el merengue. Lo que se propuso Luny Tunes fue establecer y reforzar lazos de unión entre la variada población latinoamericana, muchas de ella repartida por el mundo, a través del reggaetón.

En mitad de la década de los noventa del siglo XX, se comenzaron a crear los primeros singles de reggaetón bajo el término “*underground*”. Se le denominó así porque en su puesta en marcha se consideraba un movimiento contracultural, al estar en oposición a la corriente principal y denunciar injusticias sociales. Antes de ser un género comercial, en el año 2000, fue un género semiclandestino. Ramírez-Noreña (2012) destaca la evolución que ha tenido el reggaetón tanto en la transformación de sus letras como en los principales cantantes del género. Este autor pone de manifiesto que las primeras canciones

del género relataban la violencia en los barrios, narraban la cotidianidad de los suburbios desfavorecidos, criticaba el racismo, y, en menor medida, cantaban, también, sobre las relaciones interpersonales y las mujeres; además, presta especial atención a que los primeros cantantes eran chavales de barrios humildes. En este sentido, Negrón-Muntaner y Rivera (2009) hacen referencia de que las primeras letras del reggaetón aludían, mayoritariamente, a las circunstancias sociales en la que se vivía en el país, es decir, el desempleo, la baja escolarización, la corrupción y la violencia por el tráfico de drogas; y que los jóvenes entendieron esta música como un elemento para exteriorizar los problemas.

Estas letras reivindicativas, con ciertos matices sexuales, han determinado que desde sus orígenes el reggaetón haya estado vinculado a la polémica, sobre todo, por su procedencia étnico-racial, por su asociación tan cercana a la sexualidad y por el temor de que entre los jóvenes, por escuchar esta música, se extendiera el uso de drogas y ejercieran actos violentos (Marshall et al., 2010). Rivera (2009b) describe tres circunstancias que hicieron que aumentara la aversión moral hacia este género musical. La primera fue la creencia de que esta música iba a influir en los comportamientos de los jóvenes que ya suscitaban, como en todas las décadas, sensación de peligro. Aunque, no podemos olvidar que, desde sus orígenes, fue un estilo musical producido en la esfera de la juventud urbana de las clases desfavorecidas (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009). A mediados de la década de 1990, las letras sexualmente explícitas y la inspiración recurrente en la violencia cotidiana concitaron todo tipo de críticas, tildando este género de primitivo y ligado a emociones embrutecedoras y agresivas. En segundo lugar, el género ha ido acompañado del término *underground* que tradicionalmente se ha vinculado con lo marginal, intensificando ciertos temores de que esta subcultura iba a traspasar e impregnar otras capas de la sociedad. Y, en tercer lugar, es necesario mencionar el cuestionamiento de los orígenes de los cantantes extranjeros que hipotéticamente ponían en peligro la cultura nacional de Puerto Rico. Estos temores hicieron que, en 1995, en Puerto Rico, la policía retirara todos los discos de reggaetón de seis tiendas de música porque violaban las leyes locales de obscenidad e inducían, supuestamente, al consumo de drogas y a la violencia, ya que las letras del género hablaban, excesivamente, sobre estas cuestiones.

Esta censura desembocó en dos consecuencias. Por un lado, en una sorprendente mayor popularidad del género y, por otro, obligó a plantear un debate nacional sobre los temas subyacentes a estas prohibiciones. El gobierno sancionó al género por corromper

la moral pública, como manera de desviar la atención de otros problemas más importantes como el desempleo o la carencia de educación reglada, que confinaban con los orígenes de este movimiento. Esta misma idea se refuerza en el estudio de Andrade (2005), en el cual realizó una extensa entrevista a Daddy Yankee. Este artista manifiesta que el gobierno y las clases altas de su país intentaron detener la fama del género, hasta principios de los 2000; pero su éxito fue tan grande que incluso los políticos acabaron empleando esta música en sus campañas electorales para estar más cerca del público juvenil y popular. Ya en 2007 cuando la cantante Paulina Rubio declaró que el reggaetón era un regalo que Puerto Rico había hecho al mundo, fue considerado como “insignia nacional” (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009). Además, es interesante resaltar cómo se obtuvo la respuesta paradójica de transformar este fenómeno expresivo de sectores populares, de lo marginal, en algo célebre y con una expansión global, llegando a convertirse en verdadero fenómeno de masas juvenil, muy apegado a la vida sociocultural adolescente. En la actualidad, podemos afirmar con total seguridad que es el género latino más escuchado y tiene tanta popularidad que es difícil no escucharlo (Carballo-Villagra, 2006). Aparte de ser uno de los primeros géneros “latinos-caribeños”, con letra en español, que más han triunfado en ámbitos tanto afroestadounidenses como angloestadounidenses, llegando a ser uno de los estilos musicales favoritos de los jóvenes y adolescentes.

De esta manera, comprobamos que el género en sí ha ido transformándose a medida que ha ido extendiéndose mundialmente, casi a caballo de la aceleración tecnológica, los crecientes intercambios comerciales, la internacionalización de los medios de comunicación, etc., que definen la globalización contemporánea, lo que está teniendo una influencia definitiva en nuevas formas expresivas de fusión en las culturas locales y nacionales. En otras palabras, a medida que el reggaetón deja en tierra, en muchas ocasiones, el equipaje más comprometido sobre drogas, violencia, marginalidad, centrando sus letras en el ocio y en las relaciones erótico-afectivas para acceder al *mainstream*, las culturas musicales de lugares, en principio distantes, aunque solo sea geográficamente, se han impregnado del reggaetón. Para ello, ha atravesado fronteras físicas y simbólicas, generando en este trasiego, incluso transcontinental, nuevos géneros como el electro-reggaetón, el reggaetón flamenco o el *rumbatón*.

Así, al inicio del tercer milenio, el reggaetón abandona su vocación marginal, de música indecorosa y asociada únicamente a las clases populares, para adentrarse en

sendas más comerciales e identificarse a ambientes festivos. Vertiginosamente el reggaetón se ha convertido en sinónimo de fiestas y sonido dominante en discotecas. Ha sido tan fulgurante su triunfo que ha pasado de ser un género con tintes amateur a un fenómeno de masas, profesionalizado y con un gran respaldo económico y tecnológico. Tanto es así, que en la plataforma de Spotify, por ejemplo, es el género musical que más crece y la playlist “Baila reggaetón”, dedicada a este género, es la tercera más escuchada a nivel mundial (Rodríguez-Rivera, 2016). Además, en el libro *Reggaeton (Refiguring American Music)* de Rivera, Marshall y Pacini-Hernandez publicado en 2009, por la Universidad de Duke, lo califican como el primer género musical “transnacional” del siglo XXI, ya que ha alcanzado audiencias de gran envergadura y se extiende a través de numerosas naciones (España, Italia, Panamá, República Dominicana, México, Japón o Australia). En palabras de Flores (2007) que este género musical no tenga un claro país creador y que su origen esté en las diversas migraciones, diásporas y combinaciones de las distintas poblaciones del Caribe, ha potenciado su difusión. Es uno de los géneros musicales más exportado y, en buena medida, la mayoría de los consumidores globales están fuera de sus naciones de origen. Autores como Ceballos (2010) y Urdaneta (2007) exponen que su internalización se debe, principalmente, a su ritmo repetitivo, la tecnología usada en las canciones, su lenguaje cotidiano, su sencilla identificación y la simplicidad del mensaje. Otros autores mencionan que las claves de su éxito están relacionadas con múltiples aspectos, pero se pueden simplificar siguiendo a Romero (2019) en tres momentos determinantes: el cambio en las letras, como ya hemos indicado a grandes rasgos, la visibilidad y el salto internacional con la colaboración con grandes figuras del pop. A continuación, vamos a entrar en mayor profundidad en cada uno de estos puntos.

Primeramente, como ya se ha anticipado, para llegar a su comercialización el género ha tenido que reeditarse, suavizando sus letras más comprometidas con la violencia multinivel en barrios y periferias urbanas. Muchas de las *covers* iniciales en español de artistas panameños tenían como ejemplo piezas musicales de Shabba Ranks, “Dem Bow”, “Slow and Sexy” o “Mr. Loverman” a inicios de la década de 1990. Estas canciones, de las que derivarían muchas más, contenían temáticas machistas (reafirmando y fomentando la masculinidad heterosexual), homófobas (en contra de la homosexualidad) y antiimperialistas (en contra de que las sociedades poderosas exploten a otras más pobres); estas cuestiones estarían muy representes en la primera ola de

reggaetón (Arias-Salvado, 2019). Al escalar en los ránquines de popularidad, las letras viraron hacia temas relacionados con las relaciones amorosas sexualizadas, aunque con envoltura romántica, desde una matriz marcadamente heteropatriarcal, fomentando las formas de virilidad dominadora (Marshall, 2009); centradas en fantasías fetichistas masculinas que, irremediablemente, objetualizan a la mujer. Por ejemplo, la canción “Pasarela” (2012) de DJ Nelson tiene expresiones como “Si eres fotogénica ven, te invito a mi pasarela, ay ya-ya gata vanidosa” o más recientemente la letra “La bebe” (2020) de Annuel formula la siguiente expresión: “solo quiere ver la leche caer, se encarama encima de mí, ella es una bebé, una bebe leche”.

En segundo lugar, el género adquiere protagonismo y, por tanto, mayor visibilidad desde 2004, en concreto, con los *hits* “Pobre Diabla” (2003) de Don Omar y “Gasolina” (2004) de Daddy Yankee. Esta última canción estuvo presente en puestos relevantes de importantes listas internacionales, aunque no liderándolas, como en Billboard Hot 100, Hot Latin Song y, también, en European Hot 100 (Rivero-Pérez, 2020). Igualmente llegó a ser disco de oro, platino y doble platino, siendo uno de los primeros mayores triunfos de la música latina del siglo XXI. Que esta canción fuera nominada a mejor canción urbana en los Premios Grammy Latino cimentó su gran popularidad. Se inició así un camino que, años después, situó “Despacito” de Luis Fonsi ft. Daddy Yankee en el número uno de la revista musical Billboard en el año 2017. Este logro no ocurría para una canción en español desde el año 1996 con la “Macarena” de Los del Río. Aunque el éxito de este dúo se publicó originariamente en 1992, no fue sino hasta 1994 que comenzó a triunfar en las pistas de baile de toda América Latina. Un DJ de Miami, “Jammin” Johnny Caride, incluyó la canción en 1996 en su programa de radio, en un *remix* con un toque de Latin house, disco y merengue, y una parte cantada en inglés, que la catapultó como hit internacional.

Y, por último, otro pilar que ha podido impulsar la globalización de la música reggaetonera han sido las colaboraciones con artistas de otros estilos musicales de fama mundial, como las de The Weeknd con Maluma en “Hawái”, Beyonce con J. Balvin en “Mi gente”, Jennifer López con Maluma en “Pa ti” o Katy Perry con Daddy Yankee en la canción “Con calma”; son solo algunas de la multitud de ejemplos existentes.

Por su parte, Ceballos (2010) añade otros elementos que queremos recoger, que contribuyeron a que el reggaetón se integrara en la corriente principal como la formación

de dúos reggaetoneros formados por un *crooner* y un rapero, estableciendo el esquema rítmico típico de este estilo musical que se mantienen hasta la actualidad, “verso-coro-verso”; y que surgieran álbumes musicales formados, íntegramente, por canciones de reggaetón, e incluso, discos recopilatorios de los grandes éxitos del género musical.

Después de profundizar en la adaptabilidad del reggaetón a los distintos lugares del globo, nos vamos a centrar en la gran acogida que ha tenido en nuestro país, describiendo y ampliando los aspectos centrales de su plausible recepción.

4.2.1. El reggaetón en España

El reggaetón entra en el estado español, a comienzos del siglo XXI, de la mano de la población inmigrante que vino a trabajar en la época de bonanza económica. Lo que para nosotros era un estilo musical novedoso, para estos jóvenes desplazados era una parte más de su cultura popular de origen, siendo uno de los primeros contactos entre la ciudadanía española y los artefactos culturales afrolatinos. Las agrupaciones juveniles latinoamericanas tenían asociada una visión negativa, principalmente por la imagen peyorativa que los medios de comunicación transmitían de estas y que se asociaba directamente con las bandas latinas (como los Latin Kings o los Ñetas). Que estas bandas se caracterizaran negativamente influyó considerablemente en que el resto de la población joven latinoamericana, y sus producciones culturales, tuvieran adjudicados los mismos calificativos; estigmatizándose sus prácticas recreativas como jugar al baloncesto en la calle, escuchar reggaetón o perrear (Feixa, Cerbino, Recio, Porzio y Canelles, 2005). Sin embargo, la progresiva integración de estos grupos poblacionales, dentro de unos márgenes sociales, ocupacionales y espaciales concretos, hizo que estas prácticas obtuvieran una mayor aceptación y fueran extendiéndose entre los jóvenes en general. En palabras de Fajardo (2020a), el reggaetón llegó a España para quedarse, pasando de estar estrechamente vinculado al imaginario de las pandillas latinas a transformarse en seña de identidad juvenil mucho más global. Tanto es así que Ms. Nina¹⁴ en 2019, cantante de trap, ha reivindicado que el pulso de la cultura musical de la movida madrileña de los 80 del siglo pasado sea transferido al fenómeno de la música urbana actual con el reggaetón y el trap a la cabeza, reafirmando que hay una escena muy potente en nuestros días.

¹⁴ Ms Nina. (2019). [Entrevista realizada por @titadesustance @madjody]. *El Bloque 02x01 Ms Nina ft. Awwz, Akasha, El Yiyo y El Tete & La Dani*. <https://www.youtube.com/watch?v=r8gd1195iMs>

Lenore (2013) también destaca otros puntos de entrada del reggaetón en nuestro país como los foros de internet, las discotecas y distintos lugares geográficos, especialmente, las Islas Canarias. Este autor considera este punto geográfico como un lugar de mediación estratégica entre España y América, sobre todo por los desplazamientos del pueblo canario desde el siglo XVIII hasta la década de los 60 del siglo XX. Los viajes de ida y vuelta y el retorno de la población migrante a sus lugares de origen facilitaron la movilidad de costumbres y elementos culturales del territorio americano, como el afecto por los ritmos latinos, del que no está exento el reggaetón. De esta manera, no es casualidad que el primer festival de reggaetón en territorio español, “Reggaetunning”, se celebrara en Canarias en 2004 y que la primera estrella invitada fuera Don Omar que, a su vez, fue el padrino de grupos reggaetoneros pioneros locales como K-Narias que se consideran el primer dúo nacional español de reggaetón.

Igualmente, hay otros elementos que han fomentado la aceptación de dicho género musical como el idioma común y, por tanto, su fácil comprensión para el público hispanohablante en general.

Rivero-Pérez (2020) se refiere a los teléfonos móviles como uno de los primeros aparatos tecnológicos que comenzó a emitir reggaetón en España, ya que cuando recibías una llamada sonaba un politono con canciones del género, tan conocidas en sus inicios, como “Baila morena”, “Ella y yo” o “Mayor que yo”. Simultáneamente, desde el 2001 hasta 2012 estuvo vigente la cadena televisiva los “40 Latinos” que transmitía las canciones y videoclips de reggaetón más famosos. En palabras de Maínez (2019), comenzó siendo un ritmo de calle, que estaba cercano a toda la población inmigrante en España, aunque poco a poco se fue trasladando a las salas de fiesta del vecindario, y en poco tiempo se fue programando en la radio y siendo acogido por distintos DJ en fiestas y discotecas, hasta llegar a ser un estilo musical con un recorrido propio. El impacto y el mantenimiento de este género musical ha sido muy significativo en nuestro país, realizándose numerosos festivales únicamente de reggaetón, como los llevados a cabo en Barcelona y Benidorm “Reggaetón Beach Festival” o el “Madrid Puro Reggaetón Festival” que ha tenido que ser aplazado por las condiciones de pandemia al 2022.

Igualmente, el reggaetón, en las listas de éxitos nacionales está adquiriendo cada vez mayor protagonismo, de este modo en el *Top 40* de LOS40 se ha pasado de tener una baja representación, hasta que en 2011 se eleva sucesivamente su presencia para pasar a

ser una oferta musical determinante en las listas actuales. En fechas recientes, según la encuesta de Spotify 2019, el consumo de reggaetón en España ha alcanzado cifras récords, siendo los artistas más escuchados Anuel AA., Ozuna, Bad Bunny, J. Balvin, Daddy Yankee, Farruko, Maluma, Nicky Jam, Sebastian Yatra y Karol G., todos ellos vinculados a la escena urbana latinoamericana.

4.3. Trap

Antes de comenzar con la introducción de este “novedoso” género musical, me gustaría resaltar que debido a su incipiente creación hay muy pocas publicaciones académicas sobre este estilo musical. Sin embargo, en Internet, se pueden encontrar numerosos artículos o foros con bastante información sobre el trap, por ejemplo, en revistas de formato electrónico como VICE, Beatmash Magazine y Playground, etc. Además, en plataformas audiovisuales, también se puede localizar más contenido que en la radio y, sobre todo, en YouTube o Instagram. Bien es cierto, que la difusión de este género musical se ha hecho a través de dichas aplicaciones al ir ganando terreno en el día a día de las personas. De esta manera, las redes sociales son una forma muy eficaz de tenernos al tanto de la mayoría de las innovaciones culturales que por motivos de inmediatez y accesibilidad llegan antes a nosotros que a los medios formales.

Los inicios del trap se sitúan en los barrios más desfavorables del sur de Estados Unidos, concretamente en la ciudad de Atlanta. El término trap deriva de la noción “*trap house*”, es decir, pisos o bloques de determinadas periferias donde se produce, consume, distribuye y vende sustancias estupefacientes. El nombre de este estilo musical traducido al castellano se denominaría “trampa” y hace mención al modo de vida de los jóvenes de dichos suburbios. En otras palabras, las personas que habitan en estos distritos tienen una forma de ganarse la vida un tanto “nociva” o “perniciosa” que, además, condiciona el resto de sus esferas vitales, llegando a asemejarse, el estilo de vida, a una cárcel de la cual es muy difícil salir (Adaso, 2017). Tal y como indica Carmichael (2017), las letras de sus canciones describen la cruda realidad en la que las bandas, traficantes o jóvenes que venden drogas están inmersos. Los cantantes del trap, también conocidos como traperos, han sido capaces de llevar al *mainstream* un relato desde los estratos más marginales de la sociedad americana. Jesse McCarthy (2018) define el trap como: “La única música que suena a lo que siente uno viviendo en la actual Norteamérica. Es la banda sonora del sujeto des-socializado que el neoliberalismo ha creado. Es la música

funeraria que la revolución de Reagan se merece” (extraído de López-Carballeira, 2019, p. 17).

En cambio, cantantes del género como Yung Beef¹⁵ en 2015 directamente lo identifican con la “cocaína y follar”. A día de hoy, no se sabe a ciencia cierta quién creo el trap o simplemente quien lo denominó así. Aunque muchos apuntan a que fue por el disco “Trap Muzik” de T.I. producido por DJ Toomp y sacado a la venta en el año 2003. Este álbum hacía referencia a la vida de aquellos que vendían drogas en la calle para sacarse un dinero extra y lo complicado que era, una vez inmerso en esta odisea, salir de este “mundillo”.

Lo que sí podemos afirmar es que musicalmente el trap se considera una variante del rap tradicional que surgió en el sur de Estados Unidos (Friedman, 2017; Setaro, 2018), aunque autores como Bravo y Greco (2018) exponen que el trap trata temas más apolíticos, crudos y explícitos, en cuanto y en tanto a la sexualidad y al consumo de drogas, que su ascendente. Los raperos atlanteños fueron grandes emprendedores urbanos al mezclar los sonidos clásicos del hip hop con la música electrónica. Tal y como describe Gijón (2018), el tono del trap es sombrío y envolvente con ciertos toques de calle y relata, sin ningún tipo de censura, la vida de personas que habitan en determinados barrios, al margen de la ley y, además, alardean de ello. Baena-Granados (2016) subraya que la vertiente principal, dentro del rap, de la que emana el trap es el *gansta rap* y el *dirty south*. Este primero tiene una base lírica parecida al rap, aunque sus temas principales giran en torno a las drogas, el narcotráfico y el proxenetismo. Se podría decir que es la vertiente más de la calle del hip hop. Este subgénero tuvo su apogeo en 1980 con grandes representantes como Ice-T, KRS One o Scholly D., y sus mensajes narraban la manera de vivir de los pandilleros. En la década siguiente, artistas como 2Pac y Notorius Big, llevaron esta música a un nivel superior, tras un cambio en sus letras, consiguieron que sus melodías estuvieran en reconocidas emisoras comerciales y comenzaron una “guerra” entre los raperos de la costa este y oeste de América (López-Carballeira, 2019). En este momento, los raperos se convirtieron en grandes referentes y, en cierto sentido, su imagen era muy parecida a la de mafiosos, de ahí el propio nombre “gansta rap”. Asimismo, es curioso resaltar como el hip hop del Bronx o el trap de Atlanta, es decir, de poblaciones

¹⁵ Yung Beef. (19/08/2015). [Declaraciones recogidas por Darío Prieto]. El ‘trap’. La música que odian los padres. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/08/19/55d39915ca47412d288b4587.html>

marginales, desde el punto de vista capitalista, hayan llegado a ser números unos, géneros muy afamados y referentes culturales, no solo en su propio país, sino, también, a nivel planetario.

A continuación, vamos a mencionar algunas diferencias entre el trap y algunas ramas del hip hop, concretamente, el gangsta rap. Si hablamos de las letras, el gangsta rap se caracteriza por intentar salir de la pobreza donde una persona había nacido y utilizaba la droga como “medio” para poder escapar de su situación; sin embargo, el trap abraza este tipo de consumo, pasando de ser un “hombre de negocios” a un cliente (Sediles, 2017). A nivel acústico, hay considerables diferencias entre el rap y el trap. Para comenzar, los *beats* del trap están marcados por tiempos de 100 a 176 revoluciones por minuto (rpm), mientras el rap tiene un sonido más lento a 90 rpm, además del uso, en el trap, del Auto-Tune para mejorar la calidad vocal de los cantantes (Gerard, 2017). Igualmente, el trap se diferencia de otros géneros nombrados, como el hip-hop o el reggae, y es que estos últimos hacen continuas alusiones a las injusticias sociales, políticas y son objeto de concienciación de problemáticas que sufre la sociedad (Bravo, 2016). En cambio, el trap se aleja y toma distancia de estas cuestiones tan reivindicativas.

Hoy día el trap está tomando protagonismo en el escenario musical de los países hispanohablantes como España o América Latina. Este género musical lidera las listas de éxitos y obtiene numerosos premios en las “categorías latinas” de los Billboard Latin. El blog online MuchoTrap (n. p.)¹⁶ consideran a Arcángel como pionero en el panorama del trap latino. Aunque, comenzó debutando en el mundo del reggaetón, sus canciones siempre han tenido un pequeño matiz trapero, tanto por las temáticas que relataba en sus letras como por su forma de cantar más pausada y como rapeada, en vez de tan melódica. Aunque el trap no es natural de Latinoamérica, si es cierto que en la actualidad del género está marcado por numerosos artistas latinos como Bad Bunny, Anuel AA, Duki o Bryant Myers y destacando, también, artistas españoles como Yung Beef, Cecilio G., Kidd Keo, C. Tangana o Dellafuente.

En ese sentido, de la Rubia (2018) ha precisado que los cantantes, con su estética y mensajes, representan su superación de pobreza inicial y exhiben las joyas o artículos de lujo para mostrar ese progreso personal. Sin embargo, no basta solo con aparentarlo

¹⁶ MuchoTrap (n. p.). *Biografía de Arcangel*. <https://muchotrap.com/artists/arcangel/>

sino, para que sea real, tiene que estar fundamentado en experiencias auténticas. En otras palabras, un cantante de trap tiene que vivir en su propio cuerpo estas circunstancias de pobreza. Por ello, este estilo musical está muy vinculado a los estratos sociales con pocos recursos, ya que alguien con un poder adquisitivo alto no puede llegar a la profundidad necesaria para vender estos temas.

Los contenidos de las canciones y la forma tan activa de relatar dichos actos han sido criticados por buena parte de la sociedad. Muchos críticos le han quitado el calificativo de música profunda, para poner el foco al comportamiento inmoral que reivindican al hablar de dinero, drogas, mujeres y crímenes. Crítica y censura, en cierto sentido, a la que ya se tuvo que enfrentar el reggaetón en su día. En consecuencia, autores como Louis (2015) cataloga a este género musical como vago, trivial y barato, asociado principalmente al consumo de drogas y las fiestas excesivas. No obstante, para Kaluža (2018), no se puede perder de vista el origen humilde del trap y que este muestra las dos visiones de vida de los chavales marginales, que en algunos lugares de Norteamérica se continúa viviendo hoy día. Por un lado, relata lo que es estar encerrado en un estilo de vida dentro de la ilegalidad, y, por el lado opuesto, lo que es ser rico y disfrutar de una vida llena de éxito y dinero. En línea con el pensamiento de esta autora, se podría afirmar que el trap se subleva en contra de la comodidad establecida es una puesta en conocimiento de las situaciones marginales que muchos jóvenes continúan viviendo en sociedades desarrolladas en pleno siglo XXI, donde supuestamente hay un gran desarrollo industrial y una sociedad del bienestar que se podría considerar falsa.

El apogeo mundial del trap se debe a muchos factores y muchos de ellos algunos factores coinciden con los pilares que ya comentábamos al hablar del reggaetón. En este sentido, podemos localizar 5 hechos claves que han ayudado a su internalización y difusión: (1) la comercialización del género que ha conllevado su entrada en el *mainstream*; (2) su distribución a distintos países; (3) que ha venido acompañado de que los artistas más famosos del género hayan conseguido numerosos premios de alto prestigio; (4) el debate acerca de una pérdida de autenticidad y, por último, y no menos importante, (5) la identificación de los jóvenes con las letras y los representantes del género que han creado, por así decirlo, una cultura traper. A continuación, aludiremos, brevemente, cada uno de estos aspectos.

Por un lado, los medios de comunicación hacen eco de las novedades de los artistas y realizan una gran promoción de sus obras artísticas. Y, por otro, a los consumidores les encanta la innovación y esta primicia lleva asociado mucho dinero a los productores, empresas, etc. Esta mezcla tan explosiva entre demanda-oferta ha hecho que géneros como el trap comiencen a entrar en las corrientes principales o se publiciten en medios no convencionales, pero que también les deja dinero tanto a los artistas como a las grandes empresas discográficas. El género musical fue principalmente comercializado en los años 2000 en los barrios marginales (Sanneh, 2004). En resumen, el trap transformó completamente al rap haciéndolo más “oscuro” y cantando sobre temas “de calle”, es decir, sobre armas, drogas, strippers, etc. El escritor Ernesto Castro (2019) por los elementos que lo componen, directamente, lo califica como el nuevo pop del siglo XXI, ya que es grosero, sexual, de calle y tienen toda la osadía y fortaleza de lo urbano. El trap se popularizó a nivel global a lo largo del siglo XXI y, hasta cierto punto, ha perdido ese carácter inicial que lo distinguía, a nivel de sonido y contenido de las letras, además, conforme ha ido pasando el tiempo se ha mezclado con otros estilos musicales como el reggaetón, dancehall, flamenco o indie. Además, los traperos no suelen sacar álbumes en físico y tampoco dan muchos conciertos en vivo, aunque se mueven, y tienen una gran difusión, a través de las redes sociales o las distintas plataformas online. Sus canciones tienen numerosas reproducciones en YouTube y tienen bastante publicidad a través de Instagram. Además, por lo menos en la escena española, suelen dar bastantes entrevistas que también les sirven como medios de difusión. Los jóvenes de nuestra era no consumen discos enteros, sino que suelen apostar por ver vídeos sueltos de algún artista y, por ello, para conseguir ese monitoreo constante es muy necesario ser constante en la subida de vídeos, dar publicidad a las canciones y estar constantemente activos en las redes sociales. Además, en palabras de Castro (2019, p. 362): “Cada vez está más claro que Internet no es la alternativa a los medios de comunicación tradicionales, sino su cámara de eco. No es otra liga; es la cantera”. En otras palabras, un determinado artista puede tener un montón de obras subidas a YouTube y tener muy pocas visualizaciones que con salir una vez en televisión esas *views* se pueden multiplicar por miles.

Otro punto determinante de su internalización ha sido la diversidad en la expansión del género. Es decir, aunque surgiera en el sur de Estados Unidos se ha afincado en otros países como España o Latinoamérica, donde cada artista le ha sabido

dar un toque único y distintivo. Desde la web MuchoTrap (n. p.)¹⁷ afirman que el trap se creó para revolucionar la escena y ha terminado estableciendo su propia rebelión en todos los niveles, tanto musicales, como en moda, debates, críticas, de contenido, etc. El trap se forjó atendiendo a las necesidades sociales y las letras de los distintos países han demostrado que se ajusta a cada escenario y representa a unos colectivos concretos de cada comunidad. Se podría decir que representar a todo un conjunto de personas y circunstancias es algo complejo, pero los traperos, en sus canciones, intentan dar a conocer y arrojar algo de luz sobre las distintas construcciones sociales. En otras palabras, se fijan en determinadas microsociedades para darles voz y llevarlas a la corriente principal, haciéndolas himnos y sellos de identidad de su propia música.

En lo referente al punto tres, en 2009 numerosas canciones de Young Jeezy, Gucci Mane y Future aparecieron en las listas de Billboard. Desde ese momento, el trap dio el salto a la fama (Adaso, 2017; Lee, 2015;); convirtiéndose, hoy día, en uno de los géneros musicales más escuchados y, como estilo independiente, ha sabido crearse un espacio propio separado de sus raíces hip hopera (Bruner, 2018). Solamente un año más tarde, el trap estaba entre los estilos musicales más famosos del mundo, tanto en las listas de éxito, como el productor de Alabama llamado Lex Luger, como en las plataformas online (donde cantantes de rap comenzaron a cantar trap), por ejemplos, Juicy J., Young Thug, Drake, Lil B. y el Chief Keef. Hasta llegar, en el 2012, a ser altamente comercializado y esto fue, sin lugar a dudas, gracias a los productores que lo han insertado en la corriente comercial no solo a nivel musical sino también de referentes de moda e ídolos juveniles (Espejel-Martínez, 2018). Y, más recientemente, el 6 de diciembre de 2020 el LP de Bad Bunny “El último tour del mundo” se convirtió, por primera vez en la historia, en el primer álbum íntegramente en castellano que ha liderado la lista Billboard 200.

Ya hemos expresado que hay autores que expresan que el trap ha perdido su singularidad y que se ha vuelto más comercial, poniendo como ejemplo que cantantes como Juicy J. hagan colaboraciones con Katy Perry. Esta adaptación o avance dentro del género ha generado grandes controversias entre los artistas del género, ya que en cierto sentido se desvinculó el trap con el origen humilde de muchos de sus representantes iniciales, surgiendo, además, célebres representantes de clases medias o altas como C.

¹⁷ MuchoTrap (n. p.). ¿Qué es el trap? <https://muchotrap.com/que-es-el-trap/>

Tangana o Bad Gyal. En este punto, encontramos una diferenciación entre la primera ola de traperos y la segunda, ya no solo a nivel estético, sino también, en el contenido de las letras y en la introducción de grandes productoras. El grupo Pxxr Gvng, perteneciente a la primera ola, subraya que prefiere mantenerse en la vertiente *underground* y sin sellos discográficos porque prefiere seguir haciendo lo que quiere y sin tener que adaptarse a ningún medio. En cambio, C. Tangana, segunda ola, defiende su posición afirmando que no se puede ganar una guerra o mostrar distintas realidades desde fuera, sino que hay que reivindicarlo desde dentro. En este sentido, autores como Ahmed (2014) han manifestado que C. Tangana prefiere transmitir una imagen positiva vendida por los medios donde se potencia, casi exclusivamente, la felicidad y la infragilidad, mientras otros traperos como Goa o Cecilio G si son capaces de expresar y poner sobre la mesa otros sentimientos como el malestar cultural y personal de los adolescentes, haciendo alusión al descontento y a la depresión. Tras la diversidad de pensamientos dentro del trap, autores como López-Carballeira (2019) hacen distinción entre diversos tipos de trap. En un primer lugar, encontramos el trap proveniente del rap, pero con temas más centrados en el consumo, tráfico y venta de drogas, además, de la violencia que esta vida lleva casi implícita. En segundo lugar, estaría toda la música electrónica que usa la caja de ritmo Roland TR 808. Y, por último, identificaríamos toda la música pop contemporánea que tiene relación con estas dos características anteriores, es decir, la temática o la forma de hacer el ritmo.

Tras todo lo detallado, podríamos afirmar que el trap va más allá de su música y en la actualidad es una fórmula de moda y un estilo de vida. Aunque, se podría decir que más que uno en singular, serían diversos y diferentes estilos de vida. Como ya hemos apuntado, los cantantes más afamados del trap no hacen todos lo mismo, tienen procedencias e influencias diferenciales entre sí y cada uno se lleva la música a su propio terreno artístico. Por ello, para muchos autores el trap es el resultado de diversos movimientos tanto personales, propio de los referentes del género, como culturales, ya que no es lo mismo el trap americano, el trap latino o el trap en español. De esta manera, mientras el trap latino se fusiona, en muchas ocasiones, con el reggaetón. Encontrándose, además, dentro del trap latino, diferentes vertientes, como el trap argentino que tiene ritmos de las batallas de gallo del rap y los puertorriqueños son los que tienen un estilo más cercano al dembow. El trap americano sigue manteniendo esa vinculación con el hip hop más de calle, oscuro y cerrado, esta línea la siguen cantantes como 6ix9inw o Lil Pump. Y el español se tiñe con sonidos más típicamente latinoamericanos como el bolero,

la bachata o el reggaetón e incluso sonidos autóctonos españoles como el flamenco, siendo, la variedad de su sonido, mucho más diverso y alternativo. Por todo ello, se podría decir que este género musical es un fenómeno social reciente y, sobre todo, muy cambiante.

A pesar de que las influencias de cada tipo de trap son distintas y diversas, si podemos decir que los rasgos distintivos de este género musical serían tres: (a) su ritmo que se suele crear a partir de la máquina 808, (b) la inserción de voces agudas, adulteradas y distorsionas gracias al auto-tune, y (c) las bases rítmicas del género que en muchas ocasiones están elaboradas por productores de sonido y disc-joskeys (Baena-Granados, 2016). Como ya detallábamos en capítulos anteriores, al igual que otros estilos musicales, es imposible entender el trap sin el avance tecnológico, ya que este es posible gracias a los novedosos softwares de producción de música. Igualmente, los medios de comunicación lo han difundido masivamente, provocando, en cierta manera, que muchos jóvenes se sientan atraídos por estos sonidos y promoviendo la auto-creación de melodías. Bravo y Greco (2018) realzan que el trap no solo se diferencia de otros géneros musicales por el tresillo, el uso del Auto-Tune o los *hihats*, sino por la expresión cultural tan latente que hay en sus letras. En un inicio, las canciones relataban microsociedades donde se trafica con droga, los conflictos entre bandas y aquellas realidades, otredades, que siempre se han intentado tapar o dejar a un lado. Igualmente, es un género muy explícito, claro y desvergonzado sobre la situación que viven algunos adolescentes en barrios pobres, denunciando esta situación.

En definitiva, se podría decir que el trap se ha globalizado en la actualidad y es bien conocido entre los jóvenes, sufriendo, también, numerosas dinámicas de desterritorialización e hibridación cultural (García-Canclini, 2003). Sin embargo, si podemos decir que los seguidores del trap tienen ciertas similitudes y que han creado, alrededor de este género musical, una cultura por así llamarlo traperera. Los jóvenes consumidores tendrían algunos aspectos en común como el escuchar este estilo musical, obviamente, la actitud, el sentirse identificado en sus letras y la reproducción de sus artistas favoritos a través de su estética.

Si nos fijamos en el *look* del trap, este deriva de la escena del hip hop y tiene, también, elementos comunes con otros géneros como el reggaetón. Guizán (2020) define la vestimenta traperera como urbana y rompedora, haciendo alusión a que ha conseguido

volver a poner de moda lo *vintage*, *oversize*, *animal print*, las zapatillas y los chándales. De esta manera, la ropa deportiva, el uso de gorras, los complementos de lujo y el tener numerosos tatuajes son elementos clave en la estética traper. En palabras de Midley (2019), vestimentas que solo eran bien recibidas en el mundo del deporte han llegado pisando fuerte a otros escenarios como en fiestas, discotecas, *shows* y pasarelas. Los grandes artistas del mundo urbano han ayudado y normalizado el uso de prendas deportivas y la han puesto de moda hasta un punto inimaginable, ya que las grandes firmas están, en la actualidad, constantemente contratando a cantantes del género urbano para que lleven sus diseños. Los artistas representan la ostentación a través del uso de adineradas marcas de ropa y joyas de lujo. Igualmente, en las letras de sus canciones hacen constantemente alusión a dichas marcas, reflejando un nivel de vida muy alto y, sobre todo, destacando un montón de marcas de ropa de alta gama, marcas deportivas y empresas de coches deportivos, como: Gucci, Ferrari, Mercedes Picasso, Nike, Adidas, Louis Vuitton, Bugatti, Lamborghini, etc. En lo que respecta a las mujeres del género, estas han seguido la dinámica de los chicos, destacando, particularmente, las marcas de lujo de complemento como de bolsos y zapatos. Por su parte, además, tienen una característica muy peculiar en su estética y es la manicura. Castro (2019) iguala el uso de las uñas postizas con los tatuajes en la cara de sus compañeros del género, es como una seña de identidad. Este autor expresa que en muchas ocasiones estas mujeres hacían trabajos más manuales y no podían llevar en su día a día estas obras de artes en sus uñas. Sin embargo, ahora que tienen un mejor poder adquisitivo y no se ganan la vida con sus manos, pueden llevar estas uñas de gel como algo estético y de contemplación. Adicionalmente, es interesante resaltar el maquillaje y los peinados que estas emplean en sus apariciones públicas. Además de sus complementos, incluso, a veces, de forma muy exagerada con el uso de aros XXXL. Inclusive, en la revista de moda VOGUE se han publicado varios artículos sobre cantantes femeninas del género destacando ese *look* de “chica de barrio” al ser capaces de combinar la esencia de la calle con marcas caras.

En esta línea y perdonad por la reiteración, Kaluža (2018) manifiesta que el trap es la música de nuestra era y no solo por el sonido, sino por la mezcla ideológica que está imperante en este género musical. Para esta autora, el trap ilustra la situación de la sociedad dentro del capitalismo, es decir, reproduce las desigualdades y las diferencias entre clases, al igual que entre las personas que tienen fama y aquellas que se podría decir viven en sociedades marginales. Al mismo tiempo, muchos de los cantantes del género,

cuando alcanzan el éxito, muestran las riquezas conseguidas para indicar que han salido de esa deficiente vida y que lo han logrado sin ayuda de nadie. Esta manifestación de los hechos demuestra que el trap es un modo de expresión de los jóvenes, ya que no solo trata simplemente sobre el nihilismo, sino que es todo un fenómeno sociocultural, una forma de vida y para ellos una nueva aspiración en la vida (de la Rubia, 2018). En otras palabras, han podido comprobar que muchos de sus compañeros del barrio se han hecho famosos gracias a la música con la que han desahogado de sus problemas y han salido de su estilo de vida ilegal para ganarse la vida legalmente cantando sobre circunstancias vividas irregulares.

En palabras de Pairone (2019), es un género musical cada vez más notorio entre los jóvenes y después del reggaetón es uno de los estilos más demandados por estos. Tanto en el caso del reggaetón como en el del trap, los mensajes que continuamente transmiten no tienen ningún extracto reivindicativo. Son géneros musicales totalmente apolíticos y que, además, no piden ningún tipo de cambio social. En definitiva, es como si los jóvenes ya fueran conscientes de las dificultades que tienen en su día a día y este tipo de música lo que hace es afirmar que su presente “es lo que hay”. Domínguez (2016) expresa que este estilo musical es llamativo para los adolescentes por los temas que pone sobre la mesa. Por un lado, un estilo de vida clandestino, en la vertiente estadounidense, y por otro, en la rama más latina, la sexualidad, tema exótico para cualquier preadolescente y que les llama la atención.

4.3.1 El trap en España

A continuación, aunque ya hemos adelantado algunas de las peculiaridades del trap en castellano, me dispongo a ahondar con más detalle la recepción y acogida de este estilo musical en España.

El origen del trap en el territorio español es a través de un proceso de importación de ritmos que se produce gracias a los medios de comunicación y no deriva del rap nacional, como en el caso estadounidense (Espejel-Martínez, 2018). En España, el trap llega por la fama que adquirió en Reino Unido, es decir, por el influjo cultural y de la globalización.

Autores como López-Carballera (2019) vinculan el surgimiento del trap en nuestra nación con la aparición del grupo Kefta Boys en 2013 y P.A.W.N. Gang en 2011. A partir de ese momento, comenzaron a saltar a la fama artistas y grupos como Pxxr

Gvng, Kinder Malo o Pimp Flaco, entre otros, que llevaban el trap por bandera. El trap aterrizó en nuestro país pisando fuerte y lo hizo para quedarse. Los jóvenes, que en ese momento estaban viviendo la crisis económica que atravesaba el país, ven en el trap un medio a través del cual verse reflejados. Esta música era un soplo de aire fresco y sus letras le proporcionaban una cierta desconexión de la realidad, impulso, en muchas ocasiones, el sentimiento de ganarse la vida haciendo “música de la calle”. Tal y como expresa Kaluža (2018), el trap viaja en múltiples direcciones, pero ha llegado a España como la cinta original de la crisis socioeconómica y es un movimiento arrollador entre la juventud que resumen el trap como “la música de nuestro tiempo”. En palabras de Feixa y Sánchez-García (2015), el trap español nos relata la crudeza de la sociedad con las culturas juveniles y los jóvenes, en general, es una metáfora de transformaciones sociales y políticas. Y, por su parte, Barral (2017) entiende el trap como la expresión: “banda sonora de la generación del desencanto”. Así, mientras al rap fue una expresión cultural que acompañó a movimientos como el 15M, el trap, simplemente expresa esa apatía hacia lo social y lo político. Al igual que el punk fue la banda sonora de la generación del *baby boom* tras la Segunda Guerra Mundial, las canciones del trap han sido las pistas de sonidos de los jóvenes de 2008 (Castro, 2019). Para este autor, este tipo de género musical es considerado “metamúsica”, es decir, son movimientos que tienen su origen en estilos o géneros musicales concretos, pero van más allá de ella de la música y son capaces de llegar y/o reflejar otros ámbitos como, en este caso, el sociopolítico.

En consecuencia, el trap español no tiene ese origen “callejero” del trap estadounidense ni, tampoco, esa estigmatización por las letras sobre drogas o violencia. Aunque en el territorio norteamericano este género musical y sus cantantes están más encasillados y representados por personas de origen humilde, ya que, como ya hemos hecho mención, el relatar ciertas cuestiones y vivencias “de calle”, solo es posible y coherente si tú, como artista, has tenido ese origen. Sin embargo, en nuestro país podemos encontrar artistas de todas las clases sociales haciendo trap. Colomo-Magaña (2014) expresa que la música de la posmodernidad junto con la globalización y el avance tecnológico ha hecho que se difumine la frontera entre clase social y estilo musical, ya los géneros no tienen demarcaciones geográficas y se pueden escuchar en cualquier lugar. En Estado Unidos el trap se considera un subgénero del rap, pero en España es un estilo musical totalmente independiente.

Además, el rap, por así llamarlo, nacional, no era un rap agresivo, sino más bien poético y con claros mensajes, políticos y sociales, y esta tónica de concienciación a través de la música representó y representa al rap en nuestro país. En España, este género hecho raíces con grandes referentes de renombre como Nach, Frank T o El Chojin. En esta línea, Castro (2019) pone de relieve que el rap de mensaje ha intentado vincularse con la alta cultura, es decir, letras con numerosas referentes literarias y cinematográficas, un tono burlesco parecido al que habla Bajtín y se exalta el virtuosismo. En resumen, se demuestra constantemente el virtuosismo lírico, es un rap entregado a las causas políticas, éticas y sociales y, además, está hecho por y para hombres, la representación de mujeres en este ámbito es escasa, por no decir nula.

Después, a comienzos del siglo XXI aparecerá en España el gansta rap. Este subgénero no tenía nada en común con el americano y tampoco ha cuajado tanto como en la península. Esto se debe a que sus letras violentas y la guerra entre bandas no era tan obvia o estaba tan representada en nuestro territorio, ya que en España no se puede comprar armas y hay mucho menos armamento que en América (Castro, 2019). Entonces, ¿qué sentido tiene enaltecer el uso de armas de fuego o el narcotráfico? Si son cuestiones que en nuestra cotidianidad no están tan presentes o fácilmente reconocibles. Por ello, el gansta rap español se caracterizaba por desvincularse del rap poético y reforzar la masculinidad y virilidad. En este sentido, se pueden encontrar claras diferencias entre el trap y el gangsta rap, mientras que el primero habla desde el punto de vista del consumir de drogas, el primero pone el punto de mira en la esfera de los vendedores y el mundo de la compraventa en sí. Sin embargo, el trap se nutrió de la tónica del “rap de vacileo”, descendiente del gangsta rap, y representado, a comienzos de los 2000 por Mucho Muchacho en su álbum “Chulería”. Lo distintivo de este artista es que ponía de relieve la ostentación, exhibición de recursos, el “vacilar” a otros intérpretes, creerse mejor que ellos y el tratarlos siempre en inferioridad.

En este mismo año, encontramos en el panorama español el rap con mensaje y la figura del gansta rap, que ha pasado a ser música de ser *underground* a discoteca. Entre estas corrientes musicales, y absorbiendo algunos de sus matices anteriormente descritos, emergió el trap que se diferenciaba del primero porque no continuaba ese “virtuosismo poético” y del segundo por el ritmo, no era melódico y tampoco bailable, sino mucho más lento. Igualmente, la entrada del Auto-Tune en nuestro país hizo que se rompiera, más aún y de raíz, el dominio del recitar. En primer lugar, porque las voces creadas a partir de

este software no eran reales; en segundo, ya no eran tan serio como su antecesor; y, por último, al distorsionarse la voz no se entendía tan bien el mensaje. Adicionalmente, el trap retoma el amateurismo, el “hazlo tú mismo”, con una jerga más “empobrecida” y la capacidad de improvisación y contestación, revolucionando, de esta manera, la escena urbana de nuestro país. En palabras textuales de Yung Beef¹⁸: “(el rap) siempre ha sido música de burgueses, que no cantan sobre temas de la calle”. En definitiva, se podría llegar a la conclusión de que los cantantes de trap estatales no se sentían identificados con el rap de nuestro país. Esta idea la refleja Espejel-Martínez (2018) al identificar las grandes diferencias que hay entre los raperos y traperos en España, marcando dos generaciones totalmente diferentes, es decir, visten, hablan, piensan, rapean de manera muy dispar y lo que es más obvio es que su música es totalmente distinta.

El trap comienza en el sur de nuestro país, expresando el malestar de los jóvenes desempleados y excluidos de la sociedad. Estos jóvenes plasmaban en sus canciones lo que era vivir y creer en un barrio, contando, con cierto orgullo, sus vivencias de peleas y consumo. Esto hizo que el trap fuera calificado con bastantes prejuicios y que se extendieran a los integrantes de este estrato social que se les denominó de triviales, maleducados, ignorantes, etc. En palabras de Yung Beef, en la entrevista anteriormente citada, él ha pasado del trapicheo de sustancias ilegales a ganarse la vida trapeando, con letras que contaban esas hazañas y manteniendo, en mayor menor medida, esa “esencia de barrio”. El trap nos cuenta una realidad diferente que nunca antes se había expuesto tan explícitamente. En consecuencia, muchos de los primeros traperos surgieron en barrios desfavorecidos de nuestro país como por ejemplo Fat Montana. Este cantante no era un artista convencional, sino un trapero que relataba su realidad, aunque desde su posición de éxito. En palabras de Bravo y Greco (2018), es interesante observar como estos cantantes, que han pertenecido a una clase pobre, hacen ostentación de acumulación de riquezas, del derroche, de consumo de marcas de ropa, cuando estos actos son más típicos, y en cierta manera están reservados, a las clases pudientes.

Este tipo de música, por el contenido de sus letras choca a las clases medias del país que estaban acostumbradas a escuchar un rap más melódico y comprometido. En palabras de López-Carballeira (2019), el trap es un ruido que impacta en el panorama

¹⁸ Yung Beef. (03/12/2015). [Entrevista realizada por Carlos Pérez De Ziriza]. Un abismo generacional se abre en el ‘hip hop’ español. https://elpais.com/cultura/2015/11/23/actualidad/1448283753_206596.html

sonoro y mediático como un elemento subversivo. Sin embargo, poco a poco ha ido cambiando y representando, también, a otro tipo de jóvenes, más de clase media, que expresan sus propias inquietudes y aflicciones. En este sentido, el autor anteriormente citado manifiesta que el trap en nuestro país ha tenido dos trayectorias socioculturales. En un primer momento, y junto con los orígenes del género en España, tenemos al trap que ha sido la banda sonora de los jóvenes marginales de nuestro país, de los adolescentes excluidos, sin oportunidades, que viven en los barrios más pobres de nuestra sociedad y no han tenido representación autóctona musical a lo largo de estos años. En esta línea, hubo traperos como Pimp Flaco que tenían un discurso acerca del barrio, presumían del calificativo “callejero” y daba visibilidad a una realidad más cruda, escondida hasta la fecha. Y, en un segundo momento, cuando el trap conquista a las clases medias y se comienza a mercantilizar poco a poco se va introduciendo en la corriente principal y este legado de traperos se aleja del barrio. Los temas de sus canciones comienzan a cambiar y dejan a un lado las vivencias cotidianas para comenzar a abordar cuestiones más “livianas”, pero no menos polémicas, como las relaciones sexuales, el consumo de estupefacientes y la diversidad, proyecto, de este modo, el discurso neoliberal social imperante. No obstante, a pesar de la cierta descontextualización que haya podido sufrir el trap con el transcurso de su evolución si podríamos afirmar que tiene un elemento principal que lo hace representativo de todos los jóvenes, seguidores o no, y es que exterioriza el descontento cultural y emocional que están padeciendo los jóvenes tras los continuos periodos de crisis (Gorina-Martínez, 2014).

4.4. Discursos dilemas de género en torno al trap y el reggaetón

A lo largo del texto, hemos podido comprobar que estos dos géneros son bastantes cuestionados y que el contenido de sus letras está levantando ampollas en la sociedad, sobre todo, entre los progenitores y sus detractores. Las controversias respecto a estilos musicales no son algo aislado del trap o del reggaetón, ya entre las décadas de 1970-1980 se ponía en entredicho al punk o al rock, por un supuesto quebrantamiento moral en la formación de los valores personales de los jóvenes. No obstante, las críticas actuales están impregnadas de matices machistas y sexistas que, supuestamente, afianzan la cosificación de la mujer y mantienen unos roles de género tradicionales.

En lo que respecta al reggaetón, el debate está puesto sobre la mesa desde sus orígenes, en Puerto Rico, y, en la actualidad, la llama se ha reactivado en muchos países donde ha arribado. Bien es cierto, que la crítica ha cambiado con el transcurso del tiempo,

como acabamos de apuntar, y se ha desplazado desde la incitación a la violencia o al estímulo de prácticas contraculturales “nocivas” juveniles a cuestionar la excesiva sexualización imperante en las producciones, letras, estética, videoclips, etc. (Reyes-Méndez y Viera-Uca, 2018).

Asimismo, autores como Bravo (2017) o Ángeles-Díaz (2019) ponen de relieve que la reiteración constante de los mismos mensajes (violencia, competencia masculina, lujos, drogas y sexo) puede tener un efecto colateral en los jóvenes y desembocar en actos violentos, que prueben determinadas sustancias estupefacientes y promueva todo lo perjudicial que conlleva el sexo sin protección. Además, en las intervenciones públicas de los máximos representantes del género se refuerzan dichos mensajes, ya no es simplemente lo que cuentan en sus canciones, sino, también, lo que muestran en sus videoclips, histories de Instagram, etc.

Si continuamos con el reggaetón, algunos estudios reprochan “la actitud machista” de este género musical, ya que consideran que refuerza el sexismo y egocentrismo al destacar el rol del hombre como dominante y el de la mujer como sumisa. En palabras de Carballo-Villagra (2006), al hombre en el reggaetón se le dibuja como heterosexual, viril, promiscuo, rival de otros hombres, con aspiraciones tanto profesionales como personales y una cierta actitud de alardeo por la multitud de recursos económicos que este posee. Este imaginario de hombre es muy común en los vídeos de las canciones, donde se presenta al hombre rodeado de numerosas mujeres y es ansiado por estas, es decir, es un hombre activo sexualmente capacitado para tener relaciones sexuales con todas ellas. Esta representación deja a las mujeres en el lado opuesto de la balanza, estas son simbolizadas como objetos sexuales, asociadas casi únicamente al placer, y dispuestas siempre a complacer al hombre. Asimismo, tal y como expresa Penagos-Rojas y González-González (2012), los discursos de las canciones están enfocados en dos direcciones muy claras una al amor, con el hombre a la conquista de la mujer, y una segunda centrada en las relaciones sexuales, que directamente, menosprecia a la mujer y la convierte en objetos sexuales. Tras estas afirmaciones, se podría afirmar que diversas investigaciones sobre el reggaetón y la juventud se han centrado en analizar los supuestos efectos negativos que el escuchar este tipo de música pudiera generar en la población joven, especialmente entre los adolescentes. En este sentido, son variados los estudios académicos que sostienen que el reggaetón intensifica expresiones sexistas y la cultura machista en la sociedad, siendo un mecanismo para generar valores y conductas “inmorales”, algo que induce al sexo sin

responsabilidad, con potenciales efectos negativos en la salud sexual y afectiva. Trabajos como el de Ramírez-Noreña (2012) corroboran, en estas composiciones, el papel del hombre como reforzador del poder patriarcal en la sociedad. Es más, las mujeres también son un símbolo de riqueza del hombre, ya que, en muchas ocasiones, son asemejadas a una joya, un coche o al dinero. Así, el estudio de Noa-Calla (2018) reitera en sus hallazgos cómo el reggaetón está repleto de mensajes subliminales que fomentan el consumo de drogas, la delincuencia, las relaciones conflictivas de pareja, el sexismo en la definición de los roles de género, etc. También la investigación realizada por Llanes-Torres, Castillo-Roja, Yanes-Domínguez y López-Aldama (2019), tras recopilar 76 encuestas y entrevistas semi-estructuradas a adolescentes, concluye que el reggaetón potencia la drogadicción y conductas sexuales nocivas, reduciendo lo femenino a su carácter de elemento de satisfacción sexual para el hombre.

Respecto a estas acusaciones, los cantantes del género como Vico C¹⁹ en una entrevista en 2012 han reivindicado que todos los estilos musicales han hablado sobre estos temas, sexo y violencia, y ninguno ha tenido tanta repercusión mediática como el reggaetón. Además, sus fundadores, cantantes y simpatizantes sostienen que su música y sus bailes no se basan en la degradación generacional y el deterioro ético de los jóvenes (Flores, 2007). A pesar de ello, estos argumentos, por si solos, siguen sin convencer a gran parte de la sociedad. El alto contenido sexual de las letras preocupa a numerosas personas desde progenitores y académicos, hasta a sectores feministas. El eje del debate no se centra únicamente en su contenido, sino en que no se les dota a los jóvenes de ningún criterio para cuestionar lo que están escuchando; de esta manera, el mercado musical ejerce un rol importante como dispositivo generador de conductas y actitudes sexuales, potenciando las desigualdades de género y la dominación masculina (Martínez-Noriega, 2014).

En el trap, estas cuestiones continúan en auge y se hace constar que el estilo musical incide de manera negativa en la construcción moral y cultural de los jóvenes, ya que alienta al consumo de drogas y potencia la violencia y cosificación de las mujeres. En el Diario Semana (2016), se publicó un artículo con el encabezamiento “Trap, el

¹⁹ Vico C. (11/06/2012). [Entrevista realizada en Redacción Peru.com]. Vico C dice que el reggaetón no incita a la violencia. <https://peru.com/2012/06/11/entretenimiento/musica/vico-c-defiende-dice-que-reggaeton-no-incita-violencia-noticia-69291>

género que lleva la mala fama del machismo”. En él, se pueden observar distintos fragmentos de canciones y el contenido tan negligente que se publica. En este sentido, se pone como ejemplo: “Estoy enamorado de la cocaína (...) Polvo de hornear, es polvo de hornear. Pásalo a través del cristal, negro” del cantante Hitimpulse (2016) en “I’m in love with the coco”; o, “Yo tengo claro de lo que de mí te han dicho, que lo tengo grande, y que bien rico chicho. Y dale métele, solo por capricho sométele, motívate, agárralo con tu mano y verás que es algo sano”, canta Ozuna (2016) en “La Ocasión”. Tras estos fragmentos, es lícito que el artículo concluya que el trap hace una clara apología del crimen, el consumo de drogas y la violencia de género. Y, por el contenido de las letras, autoras como Cajamarca-Curay y Vásquez-Robelli (2019) han impulsado iniciativas juveniles, creación de talleres comunicaciones y folletos, denunciando las expresiones nocivas de dicho estilo musical; ya que, en palabras de dichas investigadoras, los mensajes del trap tienen un efecto en los comportamientos socioculturales de los jóvenes consumidores, puesto que estos pueden llegar a imaginar que la vida que se relata en las canciones corresponde con la realidad.

Aunque se pueda pensar que hay algunas diferencias entre las críticas de estos géneros. Por un lado, en el reggaetón más centrado en la cosificación de la mujer y, por otro, en el trap en lo que respecta al consumo de sustancias ilegales y la exaltación masculina; lo cierto es que tienen matices comunes. Si recurrimos a Urdaneta (2007), podemos resumirlo en que las letras de estos estilos musicales pueden incentivar o estimular la pérdida de valores morales, alentar a realizar prácticas sexuales sin responsabilidad y convertir a la mujer, simplemente, en comparsa del deseo masculino. Además, en lo que respecta al lenguaje sobre las relaciones íntimas y el jugueteo son sustancias estupefacientes es cada vez más explícito y directo, restándole importante a los afectos negativos y primando el disfrute del viaje.

Todos estos aspectos que hemos apuntado han concitado todo un caldo de cultivo para considerar a estos géneros musicales como “inmorales” y proponer la idea de establecer una especie de cordón sanitario en la comercialización masiva, por lo menos en la recepción de los más jóvenes. Pese a que, siendo sinceros, el controlar los mensajes que llegan al público es algo muy complejo, ya que sus principales vías de recepción no son los medios tradicionales de comercialización; sino, más bien, Internet y las plataformas online. En numerosas ocasiones, se expresa que las personas, mayormente a partir de la democratización cultural, pueden elegir los artefactos culturales que quieren

apreciar. En cambio, los medios de difusión y los anuncios que se publicitan en dichos medios deciden, en gran medida, lo que debemos hacer en nuestro tiempo libre, es decir, ir al cine, bailar o que música escuchar. En otras palabras, la *mass media* establece los bienes de consumo imperantes y estos pueden influir en los gustos musicales de las personas y en las corrientes que llegan al resto de la población y, ahora, han puesto el punto de mira en el reggaetón (Ceballos, 2010). En otras palabras, si los medios no divulgaran tanto el reggaetón no sonaría en todas partes, pero el género da muchos beneficios para minimizar su consumo. Igualmente, ya no solo el ambiente te invita a escucharlo, sino que las aplicaciones musicales te lo recomiendan. Muchas de la población que escucha reggaetón no lo hace simplemente porque les gusta, sino debido a que se han visto sumergido en esta moda, o sea, el mercado les ha impuesto esta música que la reciben de forma inconsciente (Renckstorff y McQuail, 1996). Tal y como señala Frith (1978), toda la producción *underground*, sin apoyo comercial, se extiende independientemente a los flujos comerciales, hasta que la fama de un grupo o la moda hace que las discográficas se vuelquen en su explotación; llegando a formar parte de la música popular y perdiendo, en mayor o menor medida, la esencia que tenía en sus orígenes. En síntesis, lo *mainstream* se va apoderando de los productos creados en ambientes marginales.

Si anticipáramos una conclusión, podríamos afirmar que estos géneros urbanos han creado una doble moralidad. En palabras de Urdaneta (2007), hay un sector de la población que consumen esta música, les gusta mucho y son firmes seguidores y la otra parte de la población la detesta, son detractores de sus mensajes y no están de acuerdo con su amplia difusión. Esta división se puede comprobar, igualmente, dentro del movimiento feminista. Por un lado, las letras han sido tachadas de machistas, originando una gran indignación entre sus participantes; y, por otro, hay activistas que consideran a las artistas del género como representantes de una nueva agencia femenina en el nivel post-feminista, a pesar de las limitaciones que les impone la propia industria (Leuven, 2015).

Con el desarrollo de este último planteamiento, me gustaría continuar este capítulo. En numerosas ocasiones, latente en los trabajos descritos, los investigadores nos hemos centrado en resaltar los aspectos negativos de estos estilos musicales. Sin embargo, se ha pasado por alto otras vertientes que se han estado formando en el mundo urbano. En este sentido, el reggaetón y el trap están mostrando una nueva imagen de mujer

heterosexual, empoderante, joven, fuerte y que disfruta su propia sexualidad. Se podría decir que, actualmente, está habiendo una apropiación femenina del mundo urbano y ¿puede esta representación femenina ser un nuevo escenario de maniobra de lo femenino y un espacio para la reivindicación y el empoderamiento?

4.5. ¿Trap y reggaetón feminista?

McNicholas-Smith (2017) y Pangol (2018) lo tienen claro y proponen interpretaciones alternativas para apreciar los dilemas de género en la música reggaetón de la actualidad. Por consiguiente, se aprecia, especialmente, el papel de las cantantes de los estilos musicales urbanos y los nuevos caminos de expresión que están abriendo en la exteriorización de su propia sexualidad, libertad de elección, el deseo y el placer; adquiriendo especial protagonismo en la escena pública y transformándose en partícipes activas con voz propia. Es cierto que, al comienzo, como en todos los estilos musicales, han sido muy pocas las mujeres que han ejercido como solistas; y, concretamente en el reggaetón, las mujeres aparecían como un adorno en los videoclips o participaban cantando solo en los estribillos. Carballo-Villagra (2006) describe el papel de las mujeres en el reggaetón y expone que en los orígenes solo Ivy Queen pudo introducirse en un mundo musical tan masculinizado. Los hombres se habían apropiado y monopolizado el reggaetón. A pesar de que Ivy Queen fue una de las primeras representantes femeninas del reggaetón, hubo otras artistas que tuvieron una entrada más sigilosa y postergada en este estilo musical. En este sentido, cantantes como Glory iniciaron sus currículums profesionales entonando los coros, o el *response*, a “grandes del género” como Don Omar, para posteriormente coger impulso y comenzar a dar sus primeros pasos en solitario. Trier-Bieniek (2003) refuerza esta idea al señalar que las mujeres han pasado de ser, casi exclusivamente, fanáticas, *grupies*, coristas y bailarinas a creadoras de una alternativa cultural. El trabajo realizado por esta investigadora respalda que esta “agencia sexual”, dentro de los géneros urbanos, brinda a las mujeres una gran oportunidad para reflexionar y reivindicar su protagonismo en la escena musical. De esta manera, en los últimos tiempos, han sido innumerables las mujeres que se han introducido y tomado protagonismo en el universo reggaetonero, tales como Becky G., Karol G., Natty Natasha o Anitta, son solo algunos ejemplos de las mujeres que están alcanzando la fama cantando reggaetón; consiguiendo éxitos muy representativos como “Tusa” de Karol G que ganó en 2020 el *American Music Award for Favorite Song-Latin* o Becky G que ha conquistado el premio Juventud a Agente de Cambio. Además, estas mujeres no solo han dado un

vuelco al género, sino que estas artistas demuestran que el perreo no está en conflicto con el feminismo, y que sus canciones se pueden emplear para transmitir mensajes, capacidades, estrategias y protagonismo de empoderamiento a las oyentes femeninas (Yasss, 2017). Cantantes como Natti Natasha²⁰ en una entrevista realizada en 2019 en la revista MVS Noticias informa que su álbum *ilumiNATTI* quiere hacer un alegato en defensa de las mujeres, con letras centradas en el empoderamiento y superación femenina, y manifestar temas que “avergüenzan” o “temen contar” las mujeres. Por ello, esta artista siempre escribe desde una perspectiva femenina y considera que su voz puede llegar a ser una herramienta social para muchas mujeres. Con el avance del tiempo, es cada vez más fácil identificar, y de forma más evidente, letras de canciones que condenan la sumisión femenina, la violencia contra las mujeres e impulsan la sororidad entre el colectivo femenino. Hill y Savigny (2019) rechazan continuar fomentando el enfoque empírico orientado en la censura o eliminación de estos estilos musicales y proponen abrir nuevas líneas de investigación que vayan más allá de las representaciones peligrosas latentes en la música urbana y su repercusión nociva para los oyentes. Por ello, se hace especial hincapié en la necesidad de detectar y analizar nuevos escenarios de maniobra de lo femenino que potencien la (re)construcción de lo social. Además, el estar centrados en criticar constantemente el sexismo imperante en el reggaetón puede cegarnos y no dejarnos ver más allá, sobre todo cuando su éxito se extiende internacionalmente y en edades cada vez más tempranas. Este género musical también es una fórmula eficaz de subvertir el amor romántico-tradicional, además de proporcionar, a las mujeres, un papel público activo en esferas como la seducción, atracción, elección, placer, etc., (Rodríguez-Rivera, 2016). En este sentido, hoy día encontramos lo que muchos medios y activistas denominan “reggaetón feminista”. Este “subgénero” dentro del reggaetón no titubea en posicionar a la mujer en papeles tradicionalmente masculinos como el de dominadora, hipersexualizada y seductora. Esto es evidente en *hits* como “Las nenas” de Natti Natasha, Farina, Cazzu y La Duraca o “Mala Santa” de Becky G. En definitiva, podríamos decir que la introducción de cantantes femeninas a este estilo musical proporciona un cambio de dirección en los temas y en los cimientos de construcción de las relaciones de géneros

²⁰ Natti Natasha. (19/03/2019). [Entrevista realizada en Notimex]. Natti Natasha lanza álbum con mensajes de empoderamiento femenino. <https://mvsnoticias.com/noticias/espectaculos/natti-natasha-lanza-album-con-mensajes-de-empoderamiento-femenino/>

desde una perspectiva más igualitaria y de lo femenino; enfrentándose a numerosos clichés masculinos intrínsecos en el reggaetón.

Este nuevo ideario ha hecho posible que artistas del género, como Becky G., se presenten como sujetos de acción que defienden que las mujeres, en general, puedan hacer alusión a temáticas sensuales en sus canciones, e incluso demandar al varón que satisfaga su propio deseo sexual, esto es lo que algunos medios especializados han calificado como “feminismo de laca y purpurina” (Maldonado, 2018). En este punto, la cuestión que resuena en las distintas plataformas online es ¿se puede ser feminista, gustarte el reggaetón y disfrutar del perreo? Un gran número de mujeres se consideran feministas y responden afirmativamente a esta pregunta. Esta “incongruencia” para algunos suscita un gran debate mediático alrededor de esta presunta contradicción. Particularmente, Becky G.²¹ en una entrevista realizada en 2018, y no es en el único acto mediático que lo expresa, ha manifestado que muchas personas cuestionan constantemente su reivindicación feminista por vestir sexy o “enseñar más de la cuenta”. Del mismo modo, hace referencia a las veces que han censurado sus letras simplemente por el hecho de ser mujer, ya que los artistas masculinos emiten los mismos contenidos sexuales, y con expresiones más explícitas, y, hasta la fecha, no se les ha puesto ningún obstáculo. Compañeras del género, como la chilena Tomasa del Real, sostienen que este tipo de canciones que hablan sobre la sexualidad y el placer femenino es, sin duda, un reto notorio al machismo. En esta misma línea, encontramos el estudio de Rodrigues-Morgado (2012) que realizó un análisis de los comentarios recibidos, en la plataforma YouTube, de vídeos donde aparecían mujeres bailando reggaetón. Esta autora expone que las mujeres bailen reggaetón o disfruten de su sexualidad es un derecho que poseen estas desde hace mucho tiempo y del cual pueden hacer uso perreando; sin embargo, es complicado, a veces, apreciar tu propio atractivo cuando la sociedad, realmente, tiene una visión con tintes machistas sobre como las mujeres deben vivir y experimentar su sensualidad y vida sexual. Jiménez (2009) continúa en esta línea al expresar que las mujeres, en el reggaetón, reivindican un rol de desinhibición, sexualidad actividad y un sentimiento de sentirse

²¹ Becky G. (09/07/2018). [Entrevista realizada por Paula M. González]. Becky G responde a quienes le dicen que no puede ser feminista por llevar “poca ropa”. https://www.huffingtonpost.es/2018/07/09/becky-g-responde-a-quienes-le-dicen-que-no-puede-ser-feminista-por-llevar-poca-ropa_a_23477499/

atractivas, y que estas pueden sentir este estilo musical como un elemento tentador para transgredir las normas sociales “preestablecidas”.

Además, podemos detectar también un reggaetón con un alto nivel de concienciación en lo que respecta a las temáticas machistas con un mensaje más canónico, eligiendo el camino reivindicativo más que forzando el reflejo igualitario respecto a supuestos valores masculinizados. En esta línea, destacan Ana Tijoux y Gata Cattana que han interpretado canciones con mensajes muy directos: “(...) Pero no voy a ser la que obedece porque mi cuerpo me pertenece. Yo decido de mi tiempo, cómo quiero y dónde quiero. Independiente yo nací, independiente decidí (...)” (Antipatriarca, 2014) o “(...) Déjame ser otra cosa que no sea un cuerpo. Deja de follarme con los ojos ya de paso (...)” (Lisístrata, 2015). Si tomamos en consideración el repertorio musical de Ivy Queen, la autora Báez (2006) examina, concretamente, su canción “Yo quiero bailar”, destacando que el acto de perrear no conlleva, obligatoriamente, el querer tener una relación sexual con el hombre y, además, que no se debe enjuiciar a las mujeres por la forma de bailar o de expresarse a través del cuerpo. Y es que con el paso del tiempo se ha tenido que dejar atrás todas las acusaciones, que en ocasiones siguen siendo evidentes, sobre que el uso de minifalda o hacer topless son actos provocativos para los hombres. Por su parte, Kopecká (2015) insiste en la necesidad de alabar el trabajo de las representantes, del género, tanto de Ivy Queen como de otras artistas como K-Narias y Alakana. En lo que respecta al grupo K-Narias, destaca por los mensajes de empoderamiento post-feminista que están patentes en sus canciones. En otras palabras, este dúo musical propicia en sus letras el disfrute de la propia sexualidad femenina, trata, además, temas poco representativos como la infidelidad femenina y comunica que los cuerpos de las mujeres son una forma de expresión. En lo que respecta a la artista Alkana, esta manifiesta que el reggaetón es su propia fórmula de auto-expresión y reclama el tener los mismos “privilegios” que los hombres.

Además, la reciente investigación realizada por Araüna, Tortajada, y Figueras-Maz (2020) reúne y estudia la innovadora propuesta de intérpretes femeninas, tales como Brisa Fenoy, Ms Nina y Tremenda Jauría, que están aprovechando el reggaetón como un medio eficaz para lanzar expresiones feministas; destacando los mensajes contra los sistemas tradiciones de creencias patriarcales y represores para denunciarlos y, a su vez, proponer letras alternativas que dan protagonismo a realidades sociales invisibilizadas como la libertad sexual de las mujeres. En este sentido, es importante resaltar el trabajo

académico realizado por Dávila-Ellis (2016) que realiza un análisis detallado de la canción “La chapa que vibran” de La Materialista en 2015. Este estudio afianza el nuevo camino que está tomando el reggaetón y también pone de relieve la reivindicación que están llevando a cabo las mujeres en este género urbano. Por ello, la autora destaca que en este *hit* musical se quebranta el “toma y daca”, tan empleado en el reggaetón, ya que el concepto “papi”, empleado en numerosas ocasiones para hacer referencia a los hombres o a las posibles parejas sexuales masculinas, no está presente. Y, además, subraya la idea de que las mujeres pueden disfrutar de sus cuerpos, de bailar, de su expresión corporal, de su seducción, promoviendo la auto-representación y la auto-complacencia, sin el control o sin la mirada penetrante/persistente del género masculino.

En lo que respecta al trap, numerosos autores como Jiménez-Fernández, et al. (2020) y Pairone (2018) han expresado que la entrada de artistas femeninas a este género musical fue mucho más sencilla que su incorporación a otros estilos musicales. Las intérpretes femeninas se han hecho eco de sus compañeros del género y han mantenido la actitud, el enfoque y la posición. Las intérpretes del trap exponen su personalidad a través de sus canciones, relatan su vida y ponen de relieve sus pensamientos con total naturalidad. Además, las mujeres del género han plantado cara a la visión masculinizada del mundo urbano y han pasado a ser parte de “élite musical”, liderando listas de éxito y el *streaming* musical. Las traperas tienen la misma importancia que los traperos y hay grandes representantes tanto en el trap americano, Saweetie o Kodie Shane, como el trap latino, Mi\$\$il o Cazzu, y en la escena española, Bad Gyal o La Zowi. Si nos centramos en España, ya Castro (2019) denunció en su libro que había locutores de radio que expresaban que solo había dos mujeres traperas en España, cuando, en ese momento, las artistas del género se contaban por docenas y en el escenario no estaban solo las dos artistas nombradas, sino también Somadamantina, Ms. Nina, Bea Pelea, La Favi, Blondie, Aleesha, D’Valentina, etc. Se podría decir que la poca visibilidad que tienen las mujeres cantantes puede deberse a un intento por ocultar su trabajo y no dar tanta publicidad, como ocurre con los hombres. Tal y como detalla Espejel-Martínez (2018), la primera cantante traperas en cantar sus letras en castellano fue Somadamantina, conocida como Slim Kawasaki, saltando a la fama en 2012 con letras que hablaban sobre drogas y las *gangsta girl*. Esta artista abrió camino a un sinfín de cantantes femeninas (por ejemplo, las ya nombradas). En palabras de esta autora, las representantes del género se empoderan a través de su cuerpo, son dueñas de él, lo mueve y exhiben como quieren y tienen

decisión plena sobre él. Algunos seguidores del género o periodistas suelen llamar a las artistas del género *Trap Queens* y poseen más espacio en la esfera pública y representación mediática desde el año 2016.

Por su parte, Castro (2019) divide a las traperas en tres bloques. El primero estaría formado por aquellas artistas con canciones que tienen un ritmo muy bailable, pero sus letras suelen estar marcadas por la tristeza y la depresión, a pesar de lo alegre que puedan parecer sus bases. En este grupo se incluirían a Somadomantina, La Favi y Albany. El segundo grupo estaría compuesto por aquellas cantantes féminas que deconstruyen, con sus mensajes, la díada heteronormativa puta-santa, es decir, o eres un calificativo o el otro, pero no hay punto intermedio entre estos extremos del polo. En esta línea, artistas como La Zowi se autodenominan putas para intentar cambiar la imagen peyorativa del término y reclamar su derecho a tener las relaciones sexo-afectivas que ella quiera sin ningún tipo de reprimenda social. O, Chanel que muestra una imagen de mujer fuerte y empoderada que es capaz de escapar a la dicotomía machista. Un tercer grupo, estaría formado por artistas urbanas españolas que por su apariencia o sonido latino las suelen denominar extranjeras, pero se han criado y formado en España, como Ms. Nina o Nathy Peluso.

Las cantantes del género han abierto una puerta sin precedentes a la diversidad de temas y han sido capaces de cantar cuestiones fuera de la heteronormatividad que casi solo se han visto, hasta la fecha, en el traperero Bad Bunny. Autores como Velasco, Romo, González y Úbeda (2017) manifiestan que a través de sus canciones las mujeres del género consiguen un empoderamiento que se afianza, aún más, con su estética y personalidad. El empoderamiento entra en juego porque estas mujeres expresan sus propios pensamientos y su determinado estilo de vida. Sin mencionar, obviamente, que cantan lo que quieren, expresan sus propios mensajes, eligen que temas mostrar y se regocijan de sus propias obras. En este sentido, artistas como Rakky Ripper ya ha expresado que no es necesario que constantemente esté diciendo públicamente que son feministas porque si escuchas sus canciones o sus mensajes ya está el mensaje latente y esto no solo ocurre en su caso, sino, también, en el de múltiples cantantes mujeres del mundo urbano (Rakky Ripper en una entrevista para Velasco, et al., 2017). Por ejemplo, buena parte del repertorio musical de La Favi es *gender neutral* y las canciones referentes a las relaciones románticas se pueden entender como heterosexual, homosexual, o, simplemente, con cualquiera. Por su parte, Albany tiene una mayor concienciación social

y esto se refleja en sus canciones. De ahí que sea capaz de expresar lo trágico de las familias desestructuradas, el drama de la pobreza, denunciar masculinidades tóxicas, etc. Desde esta misma perspectiva, Mueveloreina, grupo valenciano, también ha demostrado su concienciación sociopolítica en múltiples vertientes: denunciando los feminicidios, promulgando el feminismo, estando a favor de la libertad de expresión, mostrando nuevas masculinidades, entre otros temas. O el grupo Las VVITCH que trabajan sus letras desde la perspectiva de género e intentan no reproducir las violencias sociales, ya sea el machismo, la xenofobia, homofobia, etc. Igualmente, hay artistas como Chanel que tratan asuntos “típicamente masculinos” (drogas, armas y putas) con un lenguaje muy coloquial, de la calle, similar al de sus compañeros varones que ha llegado hasta a enemistar a una parte del sector feminista. Esta artista se justifica manifestando que los hombres y las mujeres pueden tener las mismas inquietudes, vidas, reflexiones y deseos, por ello las mujeres tienen el mismo derecho a expresarse, querer y poseer lo mismo que ellos. En palabras de Velasco, et al. (2017), los videoclips de las traperas muestran a mujeres pasándolo bien que vacilan, incitan, bailan y están en ambientes urbanos sin temor de ser enjuiciadas, solo quieren llamar la atención de las personas que tienen a su alrededor, sean hombres o mujeres.

Fajardo (2020b) también señala que el trap ha permitido que representantes del género reafirmen su sexualidad y que usen las canciones para reapropiar determinados términos como el de puta, *pussy* o *ratchet*. Asimismo, se podría afirmar que la sexualización que sufren las mujeres, sobre todo sobre sus cuerpos, no son algo que ellas se hallan autoimpuesto, sino que viene de la sociedad. Esta forma de subvertir el significado de las palabras tan comprometidas es una estrategia de empoderamiento muy cuestionada tanto por distintos sectores de la población, feministas y no. Las mujeres se auto-sexualizan para empoderarse y sentirse mejor y el patriarcado consigue, por así decir, su cometido que sería el que siguen estando erotizadas. Se podría decir que la re-significación de determinados términos despectivos hacia las mujeres comenzó con La Zowi, autodenominándose, en multitud de ocasiones, puta. El uso de esta palabra en sus canciones hace que pierda gran parte de sus connotaciones negativas y se comience a normalizar que ciertos actos, como, por ejemplo, la libertad sexual de las mujeres. Esta misma trayectoria del escándalo la podemos encontrar en artistas más recientes como La Zowi, transformando expresiones como *ratchet* que deja a un lado la definición de “desgraciada” para pasar a un término más neutro. Esta visión es criticada por muchos

sectores feministas, como ya hemos expresado. Así, en un artículo realizado por la activista Yolanda Domínguez (2019) usando esos términos La Zowi no pone en valor el trabajo de las prostitutas de verdad y, además, se invisibiliza los abusos sexuales que sufren en muchas ocasiones y que no son “trabajos” que han elegido libremente. Según esta mujer lo que había que mostrar en las canciones son esos mensajes reales y no dar una visión parcial o distorsionada “del trabajo más antiguo del mundo”, reforzando, igualmente, el *statu quo* y la mentalidad machista.

Para concluir, es indispensable mencionar que el feminismo está instalándose en los nuevos sonidos urbanos y, sobre todo, proporcionándoles una nueva re-significación dentro de la cultura popular (Gill, 2016), y que el perreo y los mensajes sobre los tabúes femeninos pueden transformarse en una manifestación subversiva y acogedora para la diferencia. Igualmente, muchas cantantes del mundo urbano no quieren dejar escapar la oportunidad que les brinda el feminismo, y defienden que el reggaetón y el trap, ámbitos típicamente representados por hombres, tienen la opción de resignificar su fórmula y manifestación para llegar a ser un instrumento reivindicativo eficaz de la igualdad, la visibilidad, la aceptación y el respeto a través de la reapropiación.

Capítulo 5. Dos estudios sobre sexismo y relaciones de género en la música popular contemporánea

5.1. Introducción

En este capítulo se va a desarrollar la metodología, las técnicas empleadas para la recolección de datos y los estudios realizados que dan sustento a esta tesis. En este apartado, realizaremos una pequeña presentación donde se describirán, brevemente, los estudios que responden a los objetivos, generales y específicos, propuestos en la introducción del capítulo uno y los recordaremos. Después, nos adentraremos, más concretamente, en los aspectos metodológicos, método y técnicas, que respaldan este trabajo académico. En el epígrafe siguiente, como ante sala de los estudios efectuados, detallaremos los contextos de investigación. Y, por último, profundizaremos en las investigaciones llevadas a cabo.

A continuación, en este epígrafe vamos a exponer los dos estudios realizados que representan el corpus empírico de esta tesis. En este punto, me gustaría advertir que mostraremos una breve descripción, ya que no queremos adelantar muchos datos en lo relativo a la metodología y los resultados, porque, estos aspectos, los vamos a ir desgranando en los distintos sub-apartados de esta sección.

El primer estudio tiene como objetivo principal indagar en cómo se construyen las relaciones afectivas en las canciones más sonadas en nuestro país, es decir, aquellas que han llegado a ser número 1 en la emisora musical Los40; hemos seleccionado este medio, ya que es la cadena musical de radio más escuchada en España. Asimismo, nos centramos en este tipo de relaciones dado que, tras un análisis de contenido inicial, encontramos que un 71,1% de las letras relataban relaciones sentimentales. El periodo investigado ha sido desde el año 1966, es decir, con los inicios de la emisora, hasta 2017. Y el corpus documental está formado por un total de 1.307 canciones. En lo que respecta al método, empleamos una metodología cualitativa centrada en el análisis del discurso. Los resultados ponen de manifiesto 3 repertorios interpretativos: RI 1 “Amor romántico” donde destacan dos estrategias discursivas “el amor” formada por encuentro predestinado, complementación, durabilidad, compromiso, amor verdadero y ensalzar características positivas del partenaire y “el desamor” compuesta por los sentimientos asociados a la pérdida del amor, el rechazo, el abandono y la infidelidad; RI 2 “Amor hedonista” constituido por tres elementos (fiesta-diversión, placer y relaciones esporádicas fugaces); y, RI 3 “Amor nocivo” integrado por tres criterios (locura del amor,

obsesiones y dependencia). No obstante, no nos conformamos con hacer referencia a la construcción de los discursos referidos a estos tres tipos de amor, sino que indagamos en cómo han evolucionado a lo largo de las cinco décadas analizadas y también nos interesamos por las diferencias entre las composiciones cantadas por hombres y por mujeres.

Tras la incorporación progresiva del reggaetón en las listas de éxitos, el artículo 2 está dedicado a comprender como los jóvenes consumidores de reggaetón negocian posibles equilibrios entre las imágenes femeninas resultantes y la conciencia de defensa de la igualdad y el rechazo de la violencia machista. Por ello, se realizaron 11 grupos focales mixtos, uno por cada distrito de la ciudad de Málaga (España), donde participaron 75 jóvenes, entre 14 y 19, de los cuáles 50 eran mujeres y 25 hombres. Y, se plantearon preguntas abiertas que giraban alrededor de las siguientes cuestiones: El estilo musical en general (sentimiento, percepción, ritmo, etc.); el posible machismo presente; la oportunidad de vislumbrar expresiones de reivindicación femenina; y, las diferencias, al respecto, entre los cantantes hombres y mujeres. Después de los encuentros, se transcribieron los debates obtenidos en los grupos focales y se analizaron los textos resultantes, siguiendo la misma metodología anteriormente mencionada. Una vez examinados los datos, se obtuvieron 3 repertorios interpretativos: (1) “El virus del reggaetón” compuesto por 6 estrategias discursivas: (a) “Me motiva”, (b) “Te hace moverte”, (c) “Se escucha en todos lados”, (d) “Es muy machista”, (e) “Pero muy pegadizo” y (f) “Desde pequeños todos hemos escuchado reggaetón”; (2) “¿El reggaetón nos educa?”, formado por dos elementos principales que comparten un mismo hilo conductor, en otras palabras el reggaetón como “acompañamiento educativo” y la construcción de imaginarios ideales femeninos; y, (3) “Un reggaetón feminista”, distinguiendo en este tres dimensiones, el autocuestionamiento de las mujeres, letras más igualitarias y ¿estamos transitando hacia un camino de igualdad efectiva en el reggaetón?

Estos estudios pretenden responder a los siguientes objetivos, planteados en el capítulo uno de la tesis doctoral:

1. Verificar en los diferentes artefactos culturales, canciones, radiofórmulas, presencia en los medios, etc., de la música popular los ejes discursivos sobre los que se articula la construcción de las relaciones interpersonales.

- 1.1. Analizar la producción musical de los números uno de nuestro país, para comprobar cuáles son los temas predominantes en las canciones, prestando una especial atención a las relaciones de pareja.
2. Conocer el discurso de los jóvenes reggaetoneros, para averiguar la construcción de las relaciones de género, de pareja, los roles sexuales, etc., que establecen entre ellos.
 - 2.1. Investigar cómo se negocia discursivamente la tensión entre las letras, actitudes, comportamientos etc., en la construcción de la violencia contra la mujer entre los jóvenes que se sienten atraídos por el reggaetón.
 - 2.2. Indagar en los prejuicios y estereotipos que puedan tener los jóvenes reggaetoneros sobre las mujeres y las relaciones de pareja, intentando establecer una relación entre los mensajes transmitidos y los comportamientos de estos jóvenes en sus relaciones interpersonales.
3. Valorar los estilos musicales urbanos como un espacio social sujeto a nuevas apropiaciones, subversiones del orden hegemónico que cristaliza en sexismo, machismos, etc. Para ello, analizaríamos otras propuestas alternativas, sobre todo desde la onda queer y producciones realizadas por mujeres en la escena del trap y el reggaetón.

Acto seguido, vamos a presentar el marco metodológico aplicado en la investigación.

5.2. Marco metodológico

Para la realización de este trabajo académico se ha empleado una metodología de corte cualitativa de orientación socio-antropológica y discursiva. Puede resultar extraño este tipo de orientación. Sin embargo, Olmos-Alcaraz (2015) une muy estrechamente el trabajo etnográfico con el análisis discursivo, ya que ambos analizan imaginarios colectivos y representaciones sociales a través del discurso o prácticas discursivas, subrayando la importancia del contexto donde están inmersos estos discursos. Esta investigadora se aventura a crear la expresión “hacia una etnografía de los discursos”. La expresión quiere decir que los discursos pueden ser “etnografiados”, es decir, no hacer una mera descripción, sino interrogar e interpretar el discurso. El objetivo principal de esta unión etnográfica-discursiva sería conseguir respuestas en relación a la construcción, intencionalidad y consecuencias que tienen los discursos. Esto implica situarnos en una perspectiva de-construccionista que cuestione los esencialismos como, por ejemplo, “la

normalidad” (Derrida, 1975; Foucault, 1970). ¿Por qué se potencia tanto en las canciones las relaciones interpersonales? ¿Por qué el reggaetón se considera machista? ¿Por qué hay tan pocos estudios enfocados al papel liberador de la mujer en la música? Estas cuestiones, que eran pensamientos de muchos académicos y seguidores de la música, fueron mi punto de inicio para comenzar con el proceso de de-construcción. Si lo decimos de otra manera, enfrentarnos a estos interrogantes fueron el punto de partida para entender las lógicas de funcionamiento de los discursos sociales.

Igualmente, en este punto, es importante resaltar el papel y la labor de la contextualización de las distintas narrativas. Implicar los discursos en sus contextos es muy importante, ya que estos funcionan como moduladores de los discursos. Es decir, los discursos van a estar influidos por los contextos sociales y por todos los elementos que conforman estos contextos (la cultura, las normas sociales, las costumbres, la socialización, etc.). En consecuencia, los contextos sociales donde los hablantes transmiten sus mensajes también expresan un significado y son importantes para realizar las interpretaciones (Foucault, 1970). Por ello, se han explicado y contextualizado siempre la música popular y, también, el trap y el reggaetón, en el ámbito tanto de creación como en el de recepción, en nuestro caso, el español. Dependiendo del entorno donde nos encontremos los discursos sociales tendrán un significado u otro, ya que cada sociedad construye su realidad en relación a sus conocimientos, costumbres, historia, entre otros factores. Tal y como expresa Van Dijk (1999, p. 252), para comprender y entender es necesario “situar los discursos en sus contextos cognitivos, sociales, políticos, históricos y culturales”.

Se ha utilizado este tipo de metodología porque es la que mejor se adapta a los objetivos propuestos en esta tesis doctoral. En este sentido, nos alejábamos de las opciones comparativas para dedicarnos en la construcción social de la realidad de las relaciones interpersonales en la música y en el papel de la mujer en el ámbito de las músicas urbanas. Además, en palabras de Alvira (1983) hemos optado por un enfoque cualitativo por su interés en investigar el lenguaje, la representación de las acciones humanas y tener en consideración el punto de vista de las personas protagonistas. Si retomamos y trasladamos la visión de Gueertz de la cultura a nuestro estudio a través de la interpretación, pretendemos entender la naturaleza de los procesos sociales más que buscarle una explicación o intentar predecirla. El Análisis del Discurso (AD), sobre todo, desde una perspectiva cualitativa, pretende abordar de una forma innovadora el estudio

de las representaciones socioculturales que se plasman en los diversos tipos de narrativas. Ya Michel Foucault (1979; 1980) pone de manifiesto, en numerosas de sus obras, que los fenómenos socioculturales pueden ser estudiados desde las prácticas discursivas.

La realidad social es muy compleja y es difícil analizarla desde una sola disciplina o metodología. Por ello, me he nutrido de mi formación de origen en Trabajo Social y el Máster en Investigación e Intervención Social y Comunitaria, así como del conocimiento adquirido durante mi etapa de becaria de investigación en el área de Antropología Social, para realizar una investigación más amplia y completa. Por ello, para intentar entender de manera más holista posible mi tema de tesis doctoral, opté por emplear el AD. En este punto, me gustaría destacar el AD como un instrumento muy eficaz para la comprensión del funcionamiento de lo cultural, lo social, lo ideológico y el poder en las interacciones comunicativas entre las personas. En esta línea, las narrativas sociales son prácticas sociales peculiares que repercuten en la producción y reproducción de la vida socio-histórico-cultural. Es posible comprender esta praxis social, cultural, histórica y política desde una perspectiva semiótica-discursiva, es decir, desde la semiótica como del análisis del discurso (Haidar, 1998). Además, las prácticas discursivas tienen unas peculiaridades particulares (Haidar, 2000):

- (1) Están en todo proceso socio-cultural-histórica.
- (2) Producen, reproducen y transforman la vida social en todas sus facetas.
- (3) Cumplen una tarea performativa, ya que pueden reproducir diferentes variedades de prácticas socio-culturales.
- (4) En sí mismas son prácticas socio-culturales.
- (5) Producen y reproducen la hegemonía y el poder presente en la sociedad.
- (6) Pueden provocar procesos de resistencia, reivindicación y lucha contra la dominación.

El lenguaje y su plasmación en nuestros discursos se transforman en una serie de prácticas lingüísticas que preservan e impulsan relaciones sociales concretas y específicas (Íñiguez y Antaki, 1994). Tal y como expresa Foucault (1969), los discursos son prácticas sociales que constituyen los objetos sociales a los cuales se hace mención y hacen referencia a un conjunto de significados, metáforas, representaciones, historias, teorías, planteamientos, etc., que unidos entre sí generan una versión determinada sobre los fenómenos. Nosotros partimos de que el lenguaje y sus narraciones son una forma clara

de acción y no, simplemente, una descripción de la realidad (Cubells-Serra, Albertín-Carbó y Calsamiglia, 2010). Cuando analizamos el discurso no nos centramos únicamente en lo que hay escrito, sino que vamos a la realidad extra-discursiva, es decir, a aquellas “intenciones” que hay detrás de las palabras. Para la autora Haidar (2000), el discurso se puede entender como:

- (a) Es un conjunto de reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
- (b) Reúne reglas de cohesión y coherencia.
- (c) Está vinculado, estrechamente, con las situaciones de producción, circulación y recepción.
- (d) Está formado por distintas materialidades y funcionamientos distintos.
- (e) Es una práctica social peculiar.

En este punto, me gustaría mencionar lo que entendemos por AD y Análisis Crítico del Discurso (ACD). En palabras de Teun Van Dijk y Athenea Digital (2002), el AD logra descubrir el funcionamiento interno de los discursos, al interpretar y analizar sus herramientas de poder, eficacia, concesión, persuasión y control. La diferencia entre estos dos paradigmas, actualmente, están claras y se diferencian, principalmente, por la temática que abordan. Así, el ACD se centran en el estudio del poder, las ideologías, el racismo, desigualdades sociales, etc., y bajo una perspectiva crítica (Van Dijk, 1999). Tal y como plantea Sayago (2014) y Olmos-Alcaraz (2015) tanto el AD como el ACD se han identificado como método, metodología y, también, como técnica de análisis. Nosotros, específicamente, la vamos a considerar como técnica de análisis, ya que es una herramienta analítica precisa y eficaz que resalta, sobre todo, por su flexibilidad y utilización en los distintos ámbitos académicos (lingüística, sociología, antropología, psicología, ciencias de la comunicación, etc.). El ACD es una tendencia muy exhaustiva dentro del AD y ha sido llevada a cabo por grandes académicos como Norman Fairclough, Teun V. Van Dijk y Ruth Wodak. Debemos de tener en cuenta que el principal objetivo del ACD es conocer los entresijos que hay detrás de los textos y los discursos, tanto orales como escritos. Es decir, conocer las ideologías que hay en los hablantes, identificar cuáles son los elementos que siguen haciendo posible los discursos el mantenimiento de la dominación y la lucha. Para Haidar (n. p.), todo AD debería de ser crítico, tanto en lo social como en lo personal, puesto que este tipo de análisis debería de servir para explicitar, evidenciar y visualizar las grandes dificultades que tiene la sociedad actual.

En este sentido, nos hemos enfocado en el análisis del lenguaje en la interacción social; más concretamente, en el AD desde la propuesta de Potter y Wetherell (1987) a partir de sus términos “construcción” y “repertorios interpretativos”.

Cuando mencionamos el concepto “construcción”, queremos hacer alusión a que el lenguaje se emplea como acción y el discurso como una práctica discursiva que conforma la interacción y la realidad social. En otras palabras, la construcción insiste en que el discurso está dirigido hacia la acción en la medida en que tiene consecuencias prácticas. Y, ¿por qué hablamos de construir? Porque, en nuestro caso, son canciones y personas implicadas en el estudio las que explicaron y describieron una realidad social a cerca de las relaciones interpersonales y los cambios producidos en la música urbano por la incorporación de las mujeres.

Por otro lado, dentro del AD (Íñiguez, 2003) también nos hemos centrado en la propuesta realizada por Potter y Wetherell (1987) y, esencialmente, acudimos a la herramienta analítica, empleada por estos investigadores, de los repertorios interpretativos. Los repertorios interpretativos reúnen distintos factores vinculados al hablante que este emplea para construir versiones de eventos, acciones, procesos cognitivos y otros fenómenos diversos (Domínguez de la Rosa, 2014). Esta herramienta analítica está formada por una serie limitada de términos empleados de forma estilística y gramatical concreta, derivado, fundamentalmente, de ciertas metáforas esenciales. En palabras de Potter (2004), los repertorios intentan reflejar la estructura interna del discurso o de las narrativas que se citan para conformar representaciones concretas de la realidad. De esta manera, va más allá de analizar o comparar los contenidos o posiciones, tanto de personas como de colectivos, o categorías sociales, lo que verdaderamente nos interesa es identificar los ejes entrecruzados (repertorios) que vehiculizan la producción discursiva a través de lógicas alternativas. La presencia de uno o más repertorios se reconocen por el tipo de narraciones que los define, rastreando en el discurso fragmentos, párrafos, citas o ideas imperantes en algunos repertorios y no tanto en el resto (Domínguez de la Rosa, 2014). En otras palabras, los repertorios interpretativos se pueden definir como patrones generados a través de los discursos, escritos y orales, partiendo de que hay unidades lingüísticas unidas e internamente consistentes. Además, para complementar esta definición dada, se podría decir que los repertorios interpretativos son: “los elementos esenciales que los hablantes utilizan para construir discursos, conformándose como restringidas gamas de términos que derivan de una o más metáforas clave (...). La

presencia de un repertorio está señalada por ciertos tropos o figuras del discurso” (Potter y Wetherell, 1987, p. 149). No son patrones individuales, sino todo lo contrario, son prácticas discursivas compartidas por todos los textos, por un lado, y participantes, por otro. Por ende, como más adelante desarrollaremos, hemos analizado los materiales, letras de canciones y discursos de jóvenes, desde una perspectiva socio-antropológica y discursiva, prestando especial atención en detectar en cuáles eran las cuestiones que se empleaban para hablar de los de los significados socioculturales vinculados a las relaciones de género, al sexismo y a la igualdad.

En definitiva, podríamos decir que el AD, junto a otras disciplinas como la semiótica y la semiótica de la cultura, son importantes para el análisis de la cultura. Y que el tándem antropología-discursivo es muy importante como interpretar, de una manera más profunda, tanto la cultura como las manifestaciones culturales, ya que traspasa lo no verbal y hace una “etnografía de los discursos”. Considerando, además, que todo análisis cultural tiene que pasar por las dimensiones lingüística, discursiva y semiótica. En este sentido, el análisis de las narrativas desde estas perspectivas hace que el estudio vaya más allá de una simple descripción y se pueden encontrar mejores explicaciones e interpretaciones.

Dentro de la metodología cualitativa, hemos seleccionados, concretamente, dos formas de recogida de información: selección de documentos y los grupos focales. En primer lugar, consideramos el análisis documental como una técnica de recogida de información muy útil para conocer la finalidad, la intencionalidad, el propósito, etc., de los documentos que se van generando en nuestra cotidianidad. Una buena definición de documento sería la ofrecida por MacDonald y Tipton (1993, p. 188) que lo detallan:

(...) cosas que podemos leer y que se refieren a algún aspecto del mundo social.

Claramente esto incluye aquellas cosas hechas con la intención de registrar el mundo social –los informes oficiales, por ejemplo- pero también los registros privados y personales como cartas, diarios y fotografías [...] y que sin embargo, nos dicen algo sobre los valores intereses y propósitos de aquellos que la encargaron o produjeron. (MacDonald y Tipton, 1993, p. 188)

Cuando hablamos de documentos, nos referimos a cualquier producción textual, audiovisual, numérica, entre otros. Se podría decir que se analizan estas producciones mediante un análisis del discurso para emplearlo con fines de investigación. En nuestro caso, consideramos las letras de las 1.838 canciones analizadas como documentos.

Y, en segundo lugar, los grupos focales se emplean, dentro de la metodología cualitativa, como una técnica eficaz para conocer, más ampliamente, un determinado fenómeno social. En palabras de Krueger y Casey (2000), los investigadores sociales y los cualitativos, específicamente, recurren, habitualmente, al uso de los grupos focales para recoger datos de distintas personas de manera simultánea; del mismo modo, que varias personas se reúnan hace que los participantes estén más relajados y hablen más cómodamente sobre sus ideas, opiniones y pensamientos. Esta técnica hace partícipe a un conjunto de sujetos desconocidos entre sí que se encuentran para debatir sobre un tema o una serie de temas específicos, así como intercambiar sus percepciones, actitudes o creencias, etc. (Wilkinson, 2004). En pocas palabras, se podría definir como una entrevista grupal realizada entre el investigador y los participantes para conseguir una información concreta para los fines de investigación. Los grupos focales suelen durar entre una o dos horas y el número de participantes suele oscilar entre los 6 y 12. El motivo principal por el que selecciona este rango de personas está relacionado con poder recoger toda la variabilidad de discursos a cerca de la temática expuesta (Hamui-Sutton y Varela-Ruiz, 2013). Una vez seleccionado a los participantes, se deciden los bloques temáticos o las preguntas concretas que se van a tratar en el grupo. Una vez en la sesión, el investigador es el encargado de dirigir la conversación, escuchar activamente y realizar preguntas para aclarar o ampliar la información sobre ciertos temas; además, después de cada pregunta, debe realizar una conclusión para verificar que la información recogida coincide con la realidad colectiva del grupo, es decir, realiza el papel de moderador (O.Nyumba, Wilson, Derrick y Mukherjee, 2018). Todas las interacciones con grabadas, por lo que al finalizar la sesión se transcriben todos los discursos para su posterior análisis.

Tras toda la información transmitida, en este capítulo, que sustenta y justifica la metodología empleada, vamos a exponer los contextos de análisis.

5.3. Contextos de los estudios e implicación metodológica

Antes de adentrarnos en los estudios, me gustaría hacer una contextualización teórica y temáticamente nuestro trabajo, hemos comprobado la importancia de la música en las

múltiples facetas de nuestra vida como compañera, banda sonora personalizada de nuestra propia película, creadora de identidad, agente de socialización, etc. (Frith, 1996; Hargreaves y North, 1999; Merriam, 1964; Oriola-Requena y Gustems-Carnicer, 2015). Esta omnipresencia de la música, captó mi atención académica desde una etapa muy temprana, es decir, desde que cursaba el grado en Trabajo Social, realizando mi trabajo de fin de grado sobre las temáticas imperantes en las radios musicales a través de un análisis de contenido. Al concluir esta incipiente propuesta de introducción a la investigación, mi interés se centró en el porcentaje tan alto de canciones que relataban relaciones amorosas desde todas sus aristas, es decir, desde el amor romántico, el desamor, hábitos en pareja, sufrir por amor, estar envueltos en relaciones nocivas, etc. Sin embargo, no pude retomar este asunto hasta el comienzo de mi etapa en el doctorado. De esta curiosidad, surge el interés por profundizar en la “Música popular y relaciones afectivas: el ejemplo de una radiofórmula Top 40”²², estudio que podemos leer en el punto 5.4. de este capítulo. No voy a dejar escapar la oportunidad de realizar un breve resumen.

El objetivo principal de este estudio es identificar cómo se describen las relaciones afectivas que ocupan los lugares centrales de canciones que llegaron a ser número 1 en la cadena musical por antonomasia en nuestro país, *Los40*, y, además, conocer su evolución a lo largo del tiempo, concretamente, desde sus inicios, 1966, hasta 2017. Se seleccionó este medio ya que es la emisora temática musical pionera, y más escuchada, en el Estado español, rondando en 2018 la cifra de tres millones de oyentes (AIMC, 2018). Asimismo, los oyentes tienen un papel protagonista muy importante, ya que son ellos mismos, a través de sus votos, los que eligen las canciones que están en la cima musical cada semana. El estudio partió de un conjunto total de 1.838 canciones, aunque después de seleccionar aquellas que tenían una relación directa con las relaciones afectivas obtuvimos un corpus final de 1.307 canciones, es decir, el 71,1% del total eran canciones que narraban relaciones sexo-afectivas. Tras observar el gran número de canciones, consideramos que sería interesante analizar cómo se construyen estas relaciones afectivas desde una perspectiva discursiva, no tanto qué contenidos las constituyen, aspecto investigado en otras ocasiones, sino qué ejes de discurso soportan estas construcciones, y qué implicaciones tiene esto para la definición de aspectos tan relevantes como las relaciones

²² Una versión de este trabajo adaptada como artículo está aceptada en *Feminist Media Studies*. Q1 (2020) Impact Factor Best Quartile, 0.822 (2020) SJR y Q2 (2020) en Communication JCR.

sexuales y amorosas, la identidad de género y de pareja, etc. Cubells-Serra, et al. (2010) nos recuerdan que Foucault (1969) nos llegó una definición de los discursos como prácticas que conforman los objetos sociales de los que se habla, aludiendo a toda una serie de significados, metáforas, teorías, elementos lingüísticos varios, etc., que se anudan y producen versiones determinadas de distintos eventos. No podemos olvidar además que su capacidad constructiva está enraizada en los condicionantes del momento socio-histórico donde se genera.

Recurrimos entonces al análisis del discurso, ya que el análisis del discurso interpreta el discurso como una forma de práctica social, considerando el lenguaje como algo constructivo más que mera expresión de contenidos (Fairclough, 2000). En concreto, obtuvimos tres repertorios interpretativos (RI), que reflejan ciertos mecanismos lingüísticos a los que recurren los hablantes con el fin de construir versiones sobre el mundo (Potter y Wetherell, 1987): RI 1 “Amor romántico” donde destacan dos estrategias discursivas el amor formada por encuentro predestinado, complementación, durabilidad, compromiso, amor verdadero y ensalzar características positivas del *partenaire* y el desamor compuesta por los sentimientos asociados al desamor, rechazo, abandono e infidelidad; RI 2 “Amor hedonista” constituido por tres elementos (fiesta y diversión, placer y relaciones esporádicas fugaces); y, RI 3 “Amor nocivo” integrado por tres criterios (locura del amor, obsesiones y dependencia).

Igualmente, también nos llamó la atención averiguar cómo había sido la evolución de estos repertorios a lo largo de los años y si había diferencias desde una perspectiva de género. En lo que respecta a la primera cuestión, se puede comprobar, más abajo, como el amor romántico ha estado presente en todas las décadas en un porcentaje alto, mientras el amor hedonista y nocivo ha ido adquiriendo mayor representación con los años. En este punto, era curioso observar como el RI 2 y 3 iban creciendo con el paso del tiempo, sobre todo en la última década 2006-2017. Ya desde la década de 1976-1985 podemos rastrear cómo el amor hedonista coge impulso. El capitalismo de corte neoliberal traspasa sus fases más experimentales y se asienta en la sociedad global de la época, sobre todo tras la caída de las repúblicas de la órbita soviética y la reinención de la revolución china. Progresivamente se intensifica el cariz líquido de la sociedad entre siglos caracterizada por la transitoriedad, la inestabilidad, la inseguridad y la falta de referencias de futuro (Bauman, 2003). Esto se traslada a las relaciones amorosas que interiorizan esas concepciones de precariedad e individualidad, donde prima, en mayor medida, la idea de

que todo es renovable, incluso la pareja. Además, en esta década ya se empieza a dejar atrás la idea de que el disfrute sexual de las mujeres está vinculado, casi exclusivamente, a la maternidad y al pensamiento de la fidelidad femenina. Igualmente, en esta misma década, la Constitución Española en su artículo 14 exige reconocer una serie de derechos femeninos que hasta la fecha se habían obviado como el derecho al divorcio o al aborto, abriendo camino hacia la adquisición de derechos por parte de las mujeres. Y, por último, en lo que respecta al que llamamos amor nocivo podemos observar cómo este va tomando mayor representatividad también con los años. Esto entendemos que puede deberse a varios factores. El primero de ellos es que el amor nocivo siempre ha estado presente en la sociedad, aunque se ha vinculado a la idea de que las relaciones de pareja eran algo privado. En consecuencia, trascendía en poca proporción estos temas a los medios. Después, en muchas ocasiones se ha naturalizado este tipo de amor basado en la sumisión y el control. En palabras de Ana de Miguel (2015), muchas mujeres han sido capaces de aceptarlo “todo por amor”, antes que admitir que su relación podía haber acabado. Y en las dos últimas décadas su escala ha sido mucho mayor. Este reflejo de una mayor visibilidad y atención tiene una clara correlación con las políticas activas y la indispensable vigila del activismo para enfrentar la lacra del rechazo a lo femenino. Y, por último, también encontramos diferencias en cuanto a los discursos asignados, enunciados, entre hombres y mujeres. En el amor, lo podríamos resumir de la siguiente forma dicotómica, se solidifica la construcción “las mujeres buscan el amor, los hombres el sexo”. Por otra parte, en el desamor las composiciones enunciadas por hombres emplean tácticas de enamoramiento para volver a conquistar a sus exparejas, acusan a las mujeres de ser la causante de su dolor y destacan el uso de alcohol como forma de superación del desamor. Por su parte, las mujeres lamentan en sus canciones fundamentalmente el tiempo y el esfuerzo personal perdido en la relación. En el repertorio 2, los varones se centran en describir relaciones de infidelidad, presumir de su excelencia sexual y, a veces, cosificar a las mujeres como si fueran, únicamente, un objeto sexual; en cambio, las mujeres sienten el acto sexual como un hecho empoderante, utilizan las canciones para marcar límites en las relaciones y, sobre todo, relatan situaciones de diversión y desinhibición en el ámbito festivo. Y, en el repertorio 3, los hombres suelen interpretar temáticas más relacionadas con el control y dominio, mientras, en el polo opuesto, la mujer suele relatar situaciones de sumisión, encontrarse atrapada en un “idilio nocivo” y, por último, anhelar ejemplos de superación de relaciones nocivas.

Es interesante comprobar como la novedad musical que se incorporó desde 2006, aproximadamente, en *Los40* fue el reggaetón. Concretamente, en la radiofórmula mencionada este estilo musical entra en acción en el año 2004, coincidiendo con su apogeo a nivel mundial, específicamente con dos canciones “Obsesión” del cantante Aventura y “Dale Don Dale” del artista Don Omar. Posteriormente, el reggaetón desapareció de las listas de éxitos de nuestro país, pudiendo llegar a pensar que la fama adquirida por este género musical fue esporádica y puntual a su momento de creación. Sin embargo, a partir de 2010 fue ganando territorio en Los números 1 de *Los40*:

Gráfica 1. Evolución del reggaetón en *Los40*



Fuente: elaboración propia

Tal y como podemos observar en la gráfica, el reggaetón vuelve a tener una tímida representación en la radio musical más escuchada en España en 2010, con un 4,2%. En los dos años siguientes, hay un notable aumento en la consideración de este estilo musical en las listas, con un 24,1% y un 22,6% respectivamente. Este aumento puede deberse a que este género musical se considera el “rey de la pista” y es una de las músicas más escuchadas en las fiestas y festivales musicales (Gallucci, 2008). Sin embargo, podemos ver como los porcentajes de aparición caen estrepitosamente hasta un 2,9%, en 2013, y un 5,3, en el año siguiente. Este descenso puede estar muy relacionado con los debates y las polémicas morales que han rodeado a este género musical, ya que en estos años se publicaron investigaciones académicas como *Identidad-género musical, sexualidad y*

juventud: un estudio de caso sobre el consumo del Reggaetón en la ciudad de Guayaquil (Reyes-Méndez y Viera-Uca, 2018), *El concepto de mujer en el reggaetón: análisis lingüístico* (Ramírez-Noreña, 2012) y *Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes* (Penagos-Rojas y González-González, 2012) que ponían en entredicho los mensajes transmitidos en sus letras, causando un revuelo acerca de la moralidad que podían adquirir sus seguidores, mayoritariamente adolescentes. Yo misma en mi trabajo de fin de máster realicé un estudio titulado *Análisis del sexismo en las letras del reggaetón* en el curso académico 2016/2017. A pesar de esta gran polémica, desde 2015 hasta 2020 la escucha de reggaetón se ha mantenido estable a lo largo del tiempo. Se podría decir que los consumidores y oyentes de este género musical han pasado página acerca de su mala fama sexista y del “mito del machismo en el reggaetón”, para, actualmente reconstruir el género musical (Mazuela-Anguila, 2019). En esta línea, hay autoras como Arias-Salvado (2019) o Rodrigues-Morgado (2012) que consideran que, hoy día, hay una mayor variabilidad de mensajes en el reggaetón y que hay que dar un salto, e ir más allá de lo obvio, para encontrar una lectura alternativa en este género musical. Así, podemos resaltar que el protagonismo que toman las mujeres está sirviendo para poner en el punto de mira temáticas femeninas que han tenido mucha dificultad de expresión en los canales *mainstream*. Esos argumentos se pueden enlazar tanto con el capítulo 4 como con mi segundo estudio, ya que podríamos decir que “ya sabemos que el reggaetón es machista”, pero ¿hay algo más? ¿Se pueden transmitir otros mensajes? ¿Qué papel tienen, o pueden tener, las mujeres en el mundo reggaetonero? A todas estas preguntas, y algunas más, se intenta buscar una respuesta en el estudio (se puede leer completo en el punto 5.5.).

Tras los datos expuestos, se podría decir que el estudio antes mencionado nos ha llevado a desarrollar el estudio número 2 titulado *Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes*²³. Como hemos mencionado a lo largo del texto, la música puede influir en las múltiples facetas de la vida, tanto personal como social, de los jóvenes, siendo un vehículo privilegiado que contribuye la formación de identidades y significados compartidos entre los jóvenes. En los últimos años, el estilo musical

²³ Una versión de este trabajo adaptada como artículo está aceptada en la revista *Athenea Digital*. Dicha revista está indexada en EMERGING SOURCE CITATION INDEX (WoS); 0,166 en SCImago Journal & Country Rank (SJR) 2019; “Social Sciences (miscellaneous)” en Q3 SCOPUS; Sociological Abstracts; LATINDEX; RedAlyc; PSICODOC; e-revist@s; DOAJ; DIALNET; RACO; BiblioSHS; ERIH PLUS; y, IBSS (International Bibliography of the Social Sciences).

reggaetón se ha convertido de un medio de expresión de los sectores populares a toda una seña global de identidad juvenil. Este tándem reggaetón-juventud ha hecho que se potencien muchas investigaciones en esta área de conocimiento, centrándose en los efectos negativos, por los mensajes “sexistas” transmitidos en sus canciones, que el escuchar este tipo de música pudiera generar en la población joven. Sin embargo, en nuestro estudio hemos optado por poner de relieve una lectura alternativa para analizar las cuestiones de género en el reggaetón contemporáneo. Por ello, se aprecia, particularmente, el espacio que poseen las mujeres del género para abrir nuevos caminos y crear discursos que hablen de su propia sexualidad, libertad de elección, el deseo y el placer. En este estudio, se llevaron a cabo 11 grupos focales mixtos, uno por cada distrito de la ciudad de Málaga (España). Y, se plantearon preguntas abiertas que giraban alrededor de las siguientes cuestiones:

- El reggaetón como género musical:
 - ✓ Sentimientos que les evoca.
 - ✓ Estilo vinculado a la fiesta.
 - ✓ Su percepción acerca del aumento de su consumo.
 - ✓ ¿Es un estilo musical machista?

- El reggaetón como agente socializador:
 - ✓ ¿Bailamos sus letras o prestamos atención al mensaje?
 - ✓ ¿El reggaetón puede educar a los más jóvenes?
 - ✓ El reggaetón influye en las relaciones socio-afectivas.
 - ✓ ¿Es posible que el reggaetón potencie la violencia contra las mujeres?

- ¿Es posible un reggaetón feminista?:
 - ✓ Soy feminista y me encanta el reggaetón.
 - ✓ El reggaetón como una vía de expresión de la sexualidad femenina.
 - ✓ El reggaetón como un medio eficaz para concienciación sobre la igualdad.
 - ✓ El reggaetón, la lucha feminista y el empoderamiento.

- Diferencias de género:
 - ✓ En las letras del reggaetón.
 - ✓ En las críticas que reciben los artistas por ser hombres o mujeres.

- Análisis de canciones:
- ✓ “La Muda” (Cali & El Dandee).
- ✓ “Picky” (Joe Montana).
- ✓ “No me acuerdo” (Thalía y Natti Natasha).
- ✓ “Loca” (Khea).

Después de los encuentros, se transcribieron los debates obtenidos en los grupos focales y se analizó, siguiendo la misma metodología anteriormente mencionada del análisis de discurso y búsqueda y relación de repertorios interpretativos, en ATLAS.ti, versión 8. Una vez examinados los datos, se obtuvieron 3 repertorios interpretativos: (1) “El virus del reggaetón” compuesto por 6 estrategias discursivas (a) “Me motiva”, (b) “Te hace moverte”, (c) “Se escucha en todos lados”, (d) “Es muy machista”, (e) “Pero muy pegadizo” y (f) “Desde pequeños todos hemos escuchado reggaetón”; (2) “¿El reggaetón nos educa?”, formado por dos elementos principales que comparten un mismo hilo conductor, en otras palabras el reggaetón como “acompañamiento educativo” y la construcción de imaginarios ideales femeninos; y, (3) “Un reggaetón feminista”, distinguiendo en este tres dimensiones, el autocuestionamiento de las mujeres, letras más igualitarias y ¿estamos transitando hacia un camino de igualdad efectiva en el reggaetón?

Seguidamente, comienza la lectura de los dos estudios que he realizado en el periodo doctoral.

5.4. Estudio 1: Música popular y relaciones afectivas: el ejemplo de una radiofórmula Top 40

Contextualización

Nuestro punto de partida es la idea general de que la música acompaña al ser humano desde los albores de la civilización en sus estadios primigenios, pudiendo ser considerada un comportamiento característico de nuestra especie (Faga, 2005; Sánchez, 2005). En la actualidad, los grandes conciertos y festivales se multiplican por la geografía mundial y constituyen citas multitudinarias, muchas con continuidad anual, que tienen importantes efectos económicos, sociales, recreativos, turísticos, de seguridad, etc. Esta relevancia, sostenida y creciente, determina que la música constituya, por tanto, una verdadera industria globalizada que pretende canalizar aspectos como la creación, derechos de autoría, producción, reproducción de material grabado y música en vivo, uso comercial,

etc. También en los últimos años la vocación y la formación musical se han convertido en contenido recurrente de formatos de tele-realidad con gran éxito en la programación televisiva internacional.

Durante el siglo XX factores de índole cultural y técnica introdujeron cambios progresivos fundamentales en el ámbito de la música. La confluencia de las vanguardias artísticas en el medio musical, así como los avances técnicos en lo que respecta a la composición y la reproductibilidad, han tenido efectos notables, como que se fluidifiquen los límites entre música culta y popular, multiplicándose propuestas y nuevos géneros con mayor visibilidad (Faga 2005; Ruiz-Rodríguez, 2015). En las últimas décadas, las innovaciones tecnológicas en almacenamiento y reproducción han acelerado, más si cabe, estas dinámicas. El oyente se ha beneficiado de todos estos avances tecnológicos acercando todavía más la música a su cotidianidad (Sánchez, 2005). Ya desde el comienzo de las primeras emisiones, la radio ha mantenido una estrecha relación con la música, y ha sorteado, a través de esta alianza, diversas crisis, como la producida por la expansión de la televisión. El consumo masivo de música grabada sirvió de acicate, a partir de la década de 1950, para el desarrollo especializado de la radio de formato musical. La programación de los llamados *Top 40*, que supone la emisión reiterada de temas musicales de actualidad discográfica, convierte a la música en algo más que un mero contenido para facilitar un nuevo concepto de radio que anima la oferta específica dirigida a segmentos concretos del público. Este tipo de radio-fórmula se ha especializado en la música popular de preferencia juvenil y ha aportado novedades significativas al modo de entender la programación diaria y el marketing radiofónico (Moreno, 1999).

Como comprobamos, la música no constituye exclusivamente una expresión artística, descontextualizada del entorno de producción y/o reproducción, sino que representa una serie de funciones concretas de construcción y recreación de la realidad compartida. Las relaciones afectivas no quedan fuera de este influjo. También los estereotipos de género se ven ampliamente reflejados en muchas producciones musicales, a pesar que la representación de la mujer y las relaciones entre hombres y mujeres han estado sujetas a diversos cambios en las últimas décadas. En gran medida, los estudios internacionales realizados constatan diferencias desfavorables a la imagen de las mujeres, presentándolas de manera condescendiente, ligadas a roles tradicionales (pasividad, debilidad, dependencia, tareas domésticas, etc.), meros objetos de deseo, o explícitamente como diana de la agresión masculina (Weitzer y Kubrin, 2009). Las trazas de este tipo de

inequidad se distribuyen entre todos los estilos de la música popular, si bien algunos estilos musicales son más propensos a ser tildados de sexistas, como el trap o el reggaetón (Benavides, 2007; Ramírez-Noreña, 2012; Martínez, 2014).

Metodológicamente, la mayoría de estudios existentes (Dukes, Bisel, Borega, Lobato y Owens, 2003; Hobbs y Gallup, 2011; Sharma y Harden, 2016) incorpora análisis de contenido para indagar en las principales temáticas reflejadas en las canciones mejor posicionadas en las listas especializadas en información sobre la industria musical, como “Billboard”, durante un periodo de tiempo determinado. En general, se atiende igualmente a cómo varían los porcentajes de aparición de estos contenidos a lo largo de diferentes periodos. Así, por ejemplo, el estudio pionero de Cooper (1985) analiza las temáticas de canciones populares de cuatro décadas (1940-1970), que muestran el surgimiento de una imagen estereotipada de las mujeres como objeto de posesión, fundamentalmente sexual, asociada sobre todo al atractivo físico y a la orientación al cuidado de los hijos. Cooper destaca también cómo a lo largo de los años se hace más marcado el interés por las dotes físicas de las féminas.

Otros autores, como Galluci (2008), Rivas (2016) o Yáñez-Urbina, Calquín y Guerra (2017), se sitúan en una óptica cualitativa, más cercana a nuestra propuesta, aplicando las técnicas de análisis del discurso sobre la producción de géneros musicales o artistas concretos, pero con un corpus limitado.

Es por ello que mi interés en el presente trabajo se centra en analizar, desde una perspectiva discursiva y de género, el reflejo de la construcción de las relaciones entre hombres y mujeres en los *números uno* del *Top 40* con mayor audiencia en la historia radiofónica española, “los 40 Principales”, desde mediados de la década de 1960 hasta la actualidad.

Metodología

Una condición fundamental es, por tanto, la premisa de que la música no es únicamente melodía y letra, sino también discurso, con significados que se relacionan con aspectos sociales y culturales y pueden influir en la apreciación de los receptores u oyentes (Green, 2017; Rivas, 2016). Por ello, hemos elegido el análisis del discurso (AD) como método de aproximación al material recopilado. El AD interpreta el discurso como una forma de práctica social, considerando el lenguaje como algo constructivo (Fairclough, 2000). En

sus múltiples presentaciones, el texto social, como reflejo discursivo, es la unidad básica de la comunicación humana y las prácticas asociadas (Fairclough, et al., 2011; Van Dijk, 2000; Meyer, 2003). El discurso es inseparable de las relaciones de poder, control y discriminación, expuestas o implícitas en el lenguaje, presentes en cualquier comunidad humana (Foucault, 1971; Galluci, 2008; Wodak, 2003). La herramienta analítica utilizada va a ser la identificación de repertorios interpretativos (RI) (Potter y Wetherell, 1987), que remiten a unidades lingüísticas constituidas por elementos que los hablantes emplean para la construcción de versiones de las acciones y fenómenos. Recogen, por tanto, estrategias encaminadas a construir, con determinadas finalidades, representaciones de la realidad. Así, por ejemplo, recientemente, autores como Cubells-Serra y Calsamiglia-Marduga (2016) y Sánchez-Sicilia y Cubells-Serra (2018) han identificado y caracterizado el repertorio interpretativo relativo al amor romántico, como condición de posibilidad para la emergencia y mantenimiento de la violencia machista o en las prácticas amorosas entre adolescentes.

Partiendo de esta perspectiva, queremos identificar repertorios concretos sobre la construcción de las relaciones amorosas, y su derivación para la definición de género, en la producción musical de los *números uno* y comprobar, asimismo, la relativa evolución y cambio de perfiles de canciones referidos a estos repertorios a lo largo del tiempo.

Corpus documental y análisis

El estudio partió de un conjunto total de 1.838 canciones comprendidas entre 1966 y 2017, ambos años incluidos. Estas canciones fueron extraídas de todas las listas de los *números uno* anuales de “Los40”. Se ha seleccionado este medio ya que es la emisora temática musical pionera, y más escuchada, en el Estado español, rondando en 2018 la cifra de tres millones de oyentes (AIMC, 2018). Se elaboró un pre-análisis cuya finalidad era llevar a cabo una selección de las canciones que describían idilios amorosos, teniendo presente que, no podemos separar el análisis de las relaciones afectivas, del sistema dual masculino/femenino en que se han organizado tradicionalmente las relaciones de género. Se trata de un sistema dual que minusvalora a lo femenino, como expresión de irracionalidad, afectividad incontrolable o pasividad, lo que facilita su dominio desde este binomio desequilibrado a favor de lo masculino (Olsen, 2000).

Como resultado, se obtuvo un corpus final constituido por 1.307 canciones. Se procedió a la transcripción literal de las distintas composiciones musicales. Hemos

prestado, por tanto, especial atención al componente semántico, tratando las canciones como textos dentro de contextos sociales determinados.

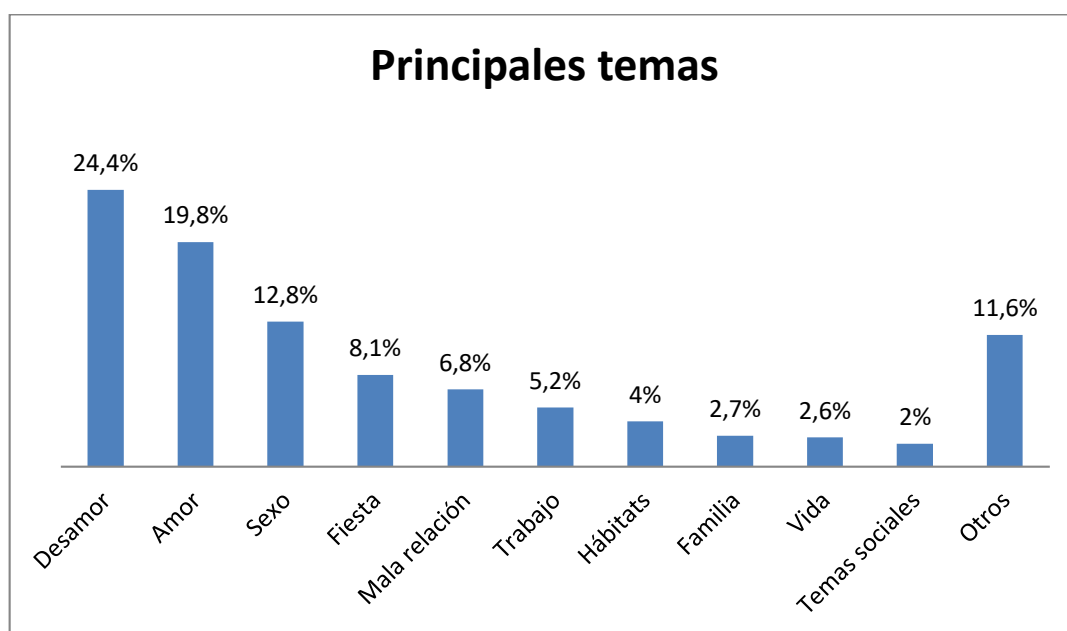
Se utilizó el software ATLAS.ti 8 para organizar, codificar y analizar los textos transcritos. Se siguieron las siguientes fases de análisis:

- Proceso inicial de codificación y construcción de categorías de orientación, sobre temáticas relacionadas con relaciones afectivas y distinción de roles de género derivados.
- Tras la codificación inicial se organizaron y agruparon las codificaciones previas en “unidades de significado” que constituyen los RIs, que reflejan patrones compartidos de definiciones de dichas relaciones.
- En la presentación de los resultados, se recurrirá a extractos de los textos codificados para ilustrar los patrones de significados recopilados. Las letras originalmente en inglés aparecen traducidas para facilitar la comprensión del lector.

Resultados

Tras el análisis realizado a las 1.838 canciones del *Top 40*, desde 1966 a 2017, se categorizaron los principales temas que en los análisis previos se vieron reflejados tal y como se ilustra en el siguiente gráfico 1.

Gráfica 2. Temáticas recogidas desde 1966 a 2017

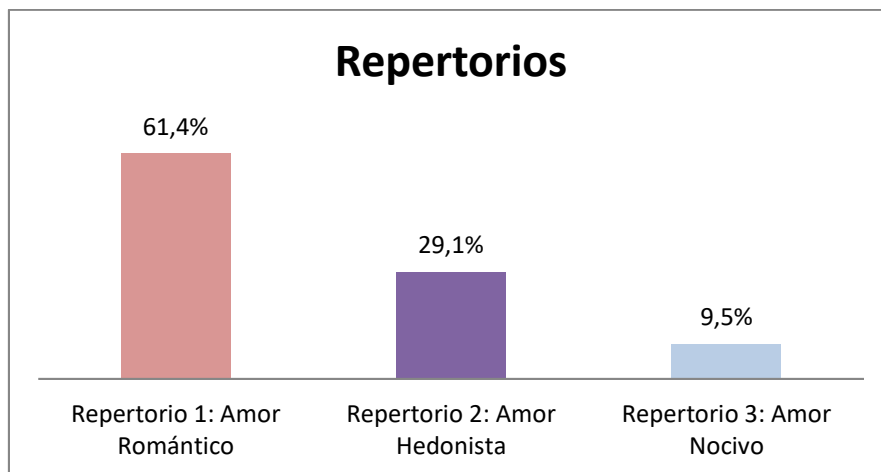


Fuente: elaboración propia

Como se puede observar, los cinco primeros elementos guardan una relación directa con temáticas amorosas y afectivas derivadas, y se agruparán en los RIs centrales de nuestro estudio, que explicaremos más adelante. Por otro lado, en la gráfica, aparecen reflejadas otras cuestiones que no tienen relación directa con nuestro objeto de estudio y, además, poseen una baja representatividad; tales como el trabajo donde se hace una reivindicación a las condiciones laborales, el hábitat que se caracteriza por la descripción de paisajes naturales o ensalzar, con cánticos, determinadas ciudades, otro de los tópicos que se describe es el de la familia que expresa el amor paternal o en enaltecer la figura materna, la vida entendida como etapas por las que vamos pasando con un cierto matiz de nostalgia por volver a las épocas pasadas de la infancia, y los temas sociales que se podrían llamar “canciones protesta” contra el racismo, la exclusión, la presión social, etc. Del mismo modo, hay una última columna denominada otros que recoge aquellos temas con un escaso porcentaje, menor al 2%, agrupando fenómenos tan diversos como la muerte, la fama o presumir de los bienes materiales, entre otros.

Si nos centramos en las cuestiones amorosas y relaciones afectivas, estas aparecen en 1.322 canciones, agrupadas en tres RIs: (1) Amor romántico, centradas en la idealización del partenaire, la existencia del amor verdadero y el compromiso. Asimismo, se muestra la dicotomía amor-desamor, es decir, la alternancia entre aquellas relaciones románticas duraderas y otras en las que se ha agotado el amor; (2) Amor hedonista, haciendo referencia al ámbito festivo y las relaciones interpersonales esporádicas, tanto las que surgen dentro del ambiente de celebración como aquellas que su fin es únicamente el acto sexual; y, (3) Amor nocivo, recogiendo aquellas relaciones que se caracterizan por vivencias negativas, dolor y sufrimiento, y la imposibilidad de encontrar una solución constructiva, en el interior de la pareja. En general, en el caso de las voces masculinas se expresa el daño causado por el abandono, y la imposibilidad de “pasar página”, mientras que las voces femeninas reflejan el enganche emocional, que sostiene situaciones de control, dominación, infidelidad e incluso de violencia. A continuación, el gráfico 2 refleja los porcentajes correspondientes.

Gráfica 3. Porcentajes de presencia de los tres repertorios interpretativos



Fuente: elaboración propia

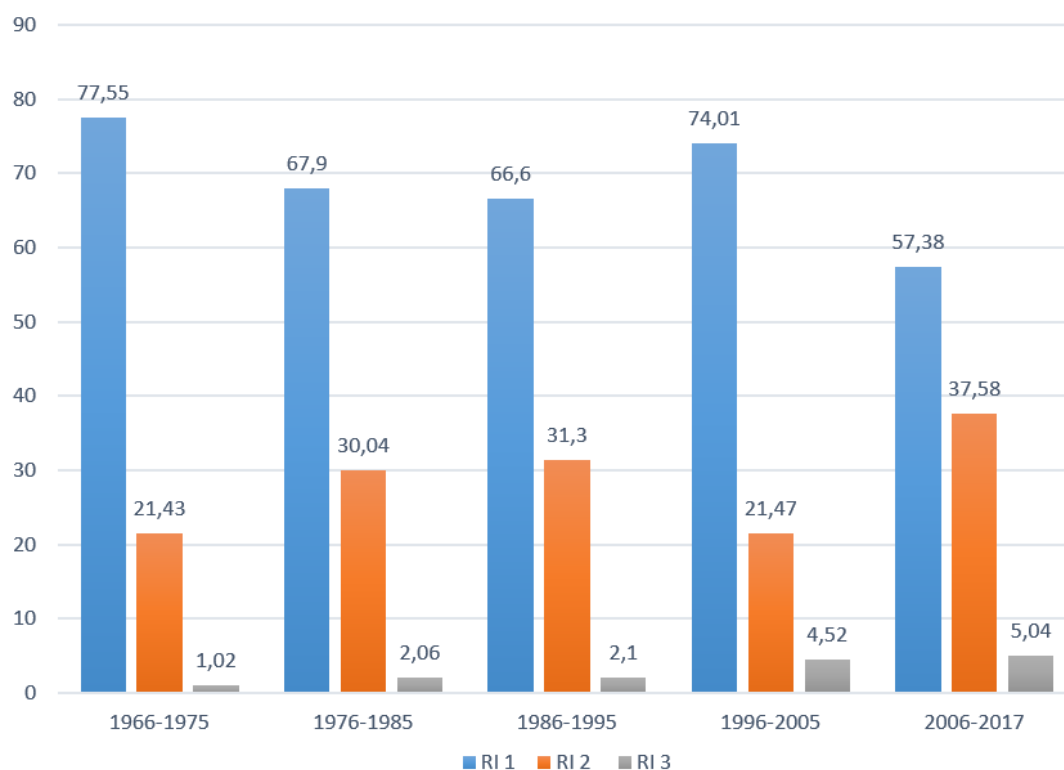
Por otra parte, como se muestra en la gráfica 4, la evolución porcentual de los repertorios interpretativos ha sido bastante homogénea a lo largo de los años. Se puede observar que el RI 1 es el más recurrente en todos los periodos analizados. Esto puede deberse a que históricamente, el amor romántico ha tenido un papel fundamental en el establecimiento de un patrón ideal de las relaciones afectivas. Gottschall (2008) considera que amar a alguien románticamente lleva a experimentar un fuerte deseo de unión con el partenaire, idealizando a esta persona, pensando constantemente en ella, y descubriendo que las propias prioridades en la vida han cambiado dramáticamente. Ello condiciona igualmente una tendencia a preocuparse profundamente por el bienestar de la persona amada, así como sentir un vacío vital cuando está ausente. Las artes han encontrado en este sentimiento un fuerte elemento de inspiración para los creadores.

A partir de 1976, comprobamos, sin embargo, una menor presencia del repertorio romántico y un aumento al referido amor hedonista en las siguientes décadas, con un incremento al mismo tiempo de referencias al amor nocivo, que gana terreno relativo a partir de 1996. A pesar de que las evidencias transculturales sugieren que el amor con manifestaciones románticas es una emoción extendida para la gran mayoría de las personas, Karandashev (2015) nos advierte de que se manifiesta de diferentes maneras ya que la evolución cultural tiene su impacto en las concepciones sobre el amor y la forma en que se sienten, piensan y se comportan en las relaciones románticas. En las últimas décadas se ha acelerado toda una serie de cambios que generan nuevas realidades sociales, que incluyen la propia representación social de los vínculos amorosos y el papel del género en los mismos.

Es relevante también recordar que en 2004 entra en vigor la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género²⁴, que ha venido acompañada de una sensibilización creciente de la opinión pública respecto al fenómeno. La toma de conciencia es un paso previo necesario, pero no suficiente, para erradicar este tipo de lacra social, que representa, más bien, un rechazo de lo femenino con expresiones como desigualdad, discriminación, y violencia física, psicológica y sexual contra las mujeres. El conjunto de los *números uno* que hemos recogido van a tratar estos asuntos de manera creciente, desde diversas vertientes. Hormigos-Ruiz, Gómez-Escarda y Perelló-Oliver (2018) constatan que en diferentes estilos musicales examinados el mayor número de canciones que tratan sobre este tipo de violencia lo hacen desde una perspectiva crítica. Sin embargo, también se identifica un número singular de canciones que contribuirían a justificar o perpetuar la violencia derivada del dominio del hombre sobre la mujer. En concreto, en el citado estudio, las canciones que normalizaban la violencia –incluida la violencia física–, concentraban una mayor presencia en el periodo 1990-1999, destacando la ausencia de este tipo de canciones en un periodo más cercano. Sin embargo, sí es habitual actualmente, fundamentalmente en la órbita del reggaetón, localizar letras cuyo contenido –latente o manifiesto– aluden a situaciones de desigualdad de la mujer frente al hombre que favorecen expresiones violentas en el escenario erótico, por celos, etc. El debate sobre el reggaetón está servido, y es difícil cerrarlo con una acusación tajante de machismo, pues, cada vez más frecuentemente, artistas femeninas están explorando vías de apropiación de estos ritmos como expresión alternativa de denuncia y empoderamiento.

Gráfica 4. Evolución de cada repertorio cada diez años

²⁴ Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. *Boletín Oficial del Estado*. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760>



Fuente: elaboración propia

RI 1: Amor romántico

Este RI es el que se presenta en mayor porcentaje a lo largo de los años. La variabilidad de elementos que se despliegan en este repertorio refleja fundamentalmente una polarización en torno a: idealización del amor y desencanto. Es un repertorio recurrente en investigaciones de esta naturaleza, por ejemplo, para establecerse asociaciones entre este y la violencia en las relaciones erótico-afectivas (Cubells-Serra y Calsamiglia-Marduga, 2016; Dias, Machado, Gonçalves y Manita, 2012).

En la idealización del amor convergen toda una serie de construcciones enraizadas en el carácter sublimado del amor, como encuentro predestinado, complementación, aspiración a que ese estado sea duradero, relación basada en el compromiso, existencia del amor verdadero, ensalzando de manera extrema las características positivas del partenaire. A partir de los siguientes extractos podemos ejemplificar este tipo de construcciones (tabla 7):

Tabla 7. Ejemplos del RI 1 vinculados al amor

IDEALIZACIÓN DEL AMOR	EJEMPLOS
-----------------------	----------

Encuentro predestinado	“(…) Siento, siento, siento que te conozco de antes, de hace tiempo. Que el destino cumplió su misión y aunque quieran quitarme la voz (…)”. (Álvaro Soler y Morat, 2016).
Complementación	“(…) Inseparables, inseparables somos tu y yo. Inseparables, como el río y el mar, siempre juntos (…)”. (Ángela Carrasco, 1986).
Durabilidad	“(…) Ever and ever, forever and ever, you'll be my dream. My symphony, my own lover's theme. Ever and ever, forever and ever my destiny will follow you eternally (…)”. (Demis Roussos, 1973). “(…) Siempre y para siempre, por siempre y siempre serás mi sueño. Mi sinfonía, el tema de mi propio amante. Siempre y para siempre, por siempre y siempre mi destino te seguirá eternamente (…)”.
Compromiso	“(…) Darling, just hold my hand. Be my girl, I'll be your man. I see my future in your eyes (…)”. (Ed Sheeran, 2017). “(…) Cariño, sólo toma mi mano. Sé mi niña, yo seré tu hombre. Veo mi futuro en tus ojos (…)”.
Amor verdadero	“(…) You're all I'm living for, Your love I'll keep for evermore, You're the first, you're the last, my everything (…)”. (Barry White, 1974). “(…) Eres todo por lo que estoy viviendo, tu amor lo guardaré para siempre, tú eres el primero, tú eres lo último, mi todo (…)”.
Ensalzar características positivas del partenaire	“(…) Poeta y soñador. El mejor amante y mejor amigo, sencillamente tú (…)”. (Ana y Johnny, 1976).

Fuente: elaboración propia

Dadas las exigentes condiciones de esta idealización, visionadas en los anteriores fragmentos, encontramos también la presencia de dudas e incertidumbre sobre la correspondencia de ese tipo de amor, por ejemplo: “Necesito que me digas si me quieres. Yo realmente estoy enamorada de ti” (Rocío Dúrcal, 1978). Asimismo, la distancia representa también una dura prueba para la solidez del amor ideal: “Me voy, pero te juro que mañana volveré” (Nino Bravo, 1972).

Por su parte, el polo del desengaño recoge la experiencia del desamor, asociada a malestar, frustración y dolor. El rechazo, el abandono o la infidelidad suelen aparecer como las causas más comunes, y, en general, lo hacen conectadas a la falta de sinceridad o a motivos ocultos, que escapan al entendimiento de la persona descuidada afectivamente. Estos elementos pueden ser ilustrados a través de ejemplos variados, hemos elegido los siguientes:

Tabla 8. Ejemplos del RI 1 vinculados al desamor

EXPERIENCIA DEL DESAMOR	EJEMPLOS
----------------------------	----------

Sentimientos asociados al desamor	“(…) Sigue aquel dolor por creer en ti ¿Qué fue de la ilusión y de lo bello que es vivir? Para qué me curaste cuando estaba herido. Si hoy me dejas de nuevo el corazón partió (...)”. (Alejandro Sanz, 1997).
Rechazo	“(…) She says I think I'd better go. She says goodbye and I say... No! Suzanna, Suzanna, Suzanna, I'm crazy loving you (...)”. (The Art Company, 1984). “(…) Es mejor que me vaya. Me dijo adiós y dije... ¡No! Susana, Susana, Susana yo estoy loco por tu amor (...)”.
Abandono	“(…) Se fue, me quedó solo su veneno. Se fue, y mi amor se cubrió de hielo. Se fue, y la vida con él se me fue. Se fue, y desde entonces ya solo tengo lágrimas (...)”. (Laura Pausini, 1994).
Infidelidad	“(…) Casi seguro que andarás con él. Y yo soy tonto porque estoy fatal porque me siento fuera. Nada nada sin ti (...)”. (Eros Ramazzotti, 1989).

Fuente: elaboración propia

Como reacción a estas circunstancias suele recurrirse a la nostalgia a tiempos pasados, como vamos a ver en el ejemplo a continuación: “Ay, hay que ver que pronto se puede olvidar, hay que ser un tonto para recordar” (Duncan Dhu, 1987); o a la superación del “mal de amores” que permite pasar página: “You held me down, but I got up” (Katy Perry, 2013) [Me destrozaste, pero me levanté]. Cuando el propio protagonista es quien abandona, sin valorar en su medida el verdadero amor, y comprende su error, surge culpa y arrepentimiento, implorándose perdón, achacando la ruptura a una mala decisión, generalmente vinculada a apetencias sexuales: “Me rehúso a darte un último beso así que guárdalo, para que la próxima vez te lo de haciéndolo” (Danny Ocean, 2017).

El repertorio del amor romántico dirige supuestas formas adecuadas de sentir, generando y manteniendo construcciones de género claramente desiguales, que suelen definir lo femenino como sexualizado y subordinado a lo masculino, naturalizando diferencias discriminatorias entre hombres y mujeres (Sánchez-Sicilia y Cubells-Serra, 2018). Esta indicación será retomada al explicitar el RI 2. El trabajo pionero de Burns (1999) evidenciaba estrategias diversas que definían al amor romántico como discurso de género, donde se imponía la dicotomía: “las mujeres buscan el amor, los hombres el sexo”. Esto se puede comprobar, concretamente, en las sucesivas secciones de canciones, que recoge la tabla 9:

Tabla 9. Ejemplos de las diferencias de género en el RI 1 relacionadas con las estrategias de amor

HOMBRES	MUJERES
---------	---------

“(…) Desnúdame, juega conmigo a ser, la perdición que todo hombre quisiera poseer (…”. (Melendi, 2005).	“(…) And love comes first. Forever and ever together, we sail into infinity. We're higher and higher and higher (…”. (Loreen, 2012).
	“(…) Y el amor es lo primero. Por siempre y siempre juntos, navegamos hasta el infinito. Somos más y más alto y más alto (…”.)

Fuente: elaboración propia

Como hemos comentado con anterioridad, en las canciones seleccionadas se pueden encontrar diferencias según el intérprete sea hombre o por mujer. Aunque en gran medida ambos recogen similares estrategias discursivas a la hora de describir el repertorio, podemos encontrar diferencias debidas a cómo cada género percibe o siente el amor. Así los hombres se centran más en dar pautas de cómo enamorar a las mujeres, en destacar el daño que estas les han infringido y en el empleo de alcohol para superar los sentimientos derivados del mal de amores (ver tabla 10).

Tabla 10. Ejemplos de estrategias masculinas relacionadas con el desamor

ESTRATEGIAS DISCURSIVAS MASCULINAS	EJEMPLOS
Estrategias de enamoramiento	“(…) Hear every thought, see every dream and give her wings, when she wants to fly (…”. (Bryan Adams, 1996). “(…) Escucha cada pensamiento, ve cada sueño y dale alas, cuando ella quiera volar (…”.)
Mujer causante de dolor	“(…) She destroyed my life without shedding a tear, like an assassin (…”. (Auryn, 2013). “(…) Ella destruyó mi vida sin derramar una lágrima, como una asesina (…”.)
Alcohol como superación	“(…) El licor que bebo abre mis heridas, me emborracha y más te quiero todavía. ¡Ay, ay, ay! ¿Dónde, dónde estás gitana mía? (…”. (Daniel Magal, 1978).

Fuente: elaboración propia

Por su parte, las intérpretes femeninas realzan el tiempo o los recursos malgastados en la relación: “I'm not sad for you, but I'm sad for all the time I had to waste” (Anastacia, 2004) [No estoy triste por ti, pero sí por todo el tiempo malgastado].

RI 2: Amor hedonista

Hemos nombrado hedonista a este repertorio sobre el amor porque gira insistentemente en torno al ambiente festivo, la diversión y el placer ligado a las relaciones sexuales,

muchas veces de carácter esporádico y fugaz. A continuación, mostraremos algunos ejemplos significativos en la tabla 11:

Tabla 11. Ejemplos de las estrategias discursivas del RI 2

ESTRATEGIAS AMOR HEDONISTA	
Fiesta y diversión	“(…) Voy a cogerme un pedo de los que hacen afición. Me iré arrastrando a casa con la sonrisa puesta. Mañana yo sí puedo dormiré la siesta (…)”. (Hombres G, 1989).
Placer	“(…) Mientras pienso en tus ojos, tus labios y en tu forma de besar y como te mueves cuando hacemos el amor (…)”. (Modestia Aparte, 1991).
Relaciones esporádicas y fugaces	“(…) “Let’s spend the night together. Let’s work the night together (…)”. (Azul y Negro, 1982).
	“(…) Vamos a pasar la noche juntos. Vamos a trabajar la noche juntos (…)”.

Fuente: elaboración propia

Su enunciación, a lo largo del periodo analizado, ha sido fundamentalmente masculina, a pesar de que en los últimos años se incorpora más frecuentemente al decir femenino. El repertorio está compuesto por dos versiones principales: “corto plazo” y “disfrute festivo”. La primera de ellas hace referencia a las relaciones sexuales esporádicas, y estas se centran en el disfrute y satisfacción del acto sexual; y, la segunda narrativa está más enfocada a la diversión en ambientes festivos o, más concretamente, ligadas a escenas de seducción donde el alcohol suele estar presente. Anteriormente, Sánchez-Sicilia y Cubells-Serra (2018) han relacionado la prioridad otorgada a las prácticas hedónicas, a través de definiciones de amor líquido, como amenaza hacia la hegemonía del repertorio romántico. En muchos casos, este tipo de expresión líquida puede ser rechazada socialmente. También aquí se impone la diferencia de género, pues las mujeres suelen ser más críticas con este repertorio y con otras mujeres que asumen características del mismo, mientras que los varones, aunque muestren un rechazo inicial a las implicaciones del repertorio de amor líquido, se desenvuelven con mayor soltura bajo estas condiciones. Comprobamos que, al igual que el amor romántico sitúa al hombre en una situación de superioridad y control frente a la subordinación de las mujeres, este tipo de repertorios líquidos o hedonistas conducen a planteamientos similares: “What you wanting, what you may do. Completely sample rated, till my deeply penetrated. Then I take it out and wipe it off” (Jason Derülo, 2014) [Es lo que deseo, puedes hacerlo. Voy a sacarte mi pene enterito, voy a penetrarte profundamente. Luego te lo sacaré y me lo

limpiaré]. Con este ejemplo queremos realzar la importancia que le dan muchas de las canciones a la satisfacción y al deseo masculino de tener sexo, con fuerte presión a la otra persona para su consumación.

También Penagos-Rojas y González-González (2012) identifica, en este caso respeto a la música reggaetón, una estrategia del encanto, gusto y atracción de los adolescentes por el mundo hedónico. Asimismo, se transmite un código fácil de comprender respecto a las relaciones, sin compromisos severos, retando a la moral, con el lenguaje de la prepotencia, y en el que predomina el culto a lo individual. Desde hace ya algunos años el reggaetón está más presente en las listas de éxito y estas representaciones se expresan en este estilo musical con una considerable fluidez: “Oye baby no seas mala, no me dejes con las ganas” (Maluma y Shakira, 2016).

Como hemos mencionado anteriormente, en el corto plazo se valora una satisfacción directa y fugaz, donde con el paso del tiempo la mujer suele explicitar, mediante diversas metáforas, su libertad sexual. Esta suele aparecer conectada a un cierto sentimiento de merecimiento y desconexión de una realidad vivencial y amorosa mejorable, pudiéndose considerar como un acto empoderante, aunque puntual en la mayoría de ocasiones. Por su parte, la posible infidelidad se presenta como un mal menor, un respiro, un divertimento espontáneo. Esto último, también, es un elemento más presente en las canciones cantadas por hombres, que puede estar acompañado de presiones cosificadoras o de control hacia la mujer. Así como manifestaciones sobre su hombría o excelencia sexual. Todo esto se puede ver en los ejemplos seleccionados para la tabla 12:

Tabla 12. Ejemplos de las singularidades por géneros del RI 2

DIFERENCIAS DISCURSIVAS ENTRE GÉNEROS	EJEMPLOS
Infidelidad	“(…) A mí no me importa que duermas con él porque sé que sueñas con poderme ver. Con él te duele el corazón y conmigo te duelen los pies (…”. (Enrique Iglesias y Wisin, 2016).
Empoderamiento femenino	“(…) Let me be your ruler (ruler). You can call me queen Bee and baby I'll rule, I'll rule, I'll rule, I'll rule. Let me live that fantasy (…”. (Lorde, 2013).
	“(…) Déjame ser tu gobernante. Puedes llamarme abeja reina y bebé, yo gobernaré, gobernaré, gobernaré, gobernaré. Déjame vivir esa fantasía (…”. (Lorde, 2013).

Cosificación mujer	“(…) Me gusta su mujer, se la lleva, nos organizamos o se la cambio por dos de 15 (…)”. (Luis Eduardo Aute, 1984).
Excelencia sexual masculina	“(…) Hoy no te escaparás. He dormido 12 horas, estoy mejor que bien. Es mi noche, no lo dudes, te vas a sorprender (…)”. (Hombres G, 2003).

Fuente: elaboración propia

Ciertas expresiones de liberación femenina se reafirman con el elemento de ambiente festivo, que envuelve la situación dada y justifica incluso el traspasar ciertos límites: “We can kiss who we want, we can screw who we want” (Miley Cyrus, 2013) [Podemos besar a quien queramos, podemos tener relaciones sexuales con quien queramos]; tener experiencias homosexuales: “I kissed a girl and I liked it” (Katy Perry, 2008) [Besé a una mujer y me gustó]; y, sobre todo a centrarse en la diversión y desinhibición de las normas sociales de su entorno más que en conseguir establecer una relación sexual: “We ain’t stopping, keep on dancing til the world ends” [No pararemos de bailar hasta que el mundo se acabe] (Britney Spears, 2011).

En la mayoría de composiciones, la fiesta conlleva música y alcohol, combinación que eleva el ánimo, energiza, y ofrece identidad y proximidad, a partir de ciertos estilos musicales, lo que facilita el contacto con fines sexuales “And the girl in the corner is everyone’s mourner, she could kill you with a wink of her eye” (Sweet, 1973) [Y la chica de la esquina es la que hace llorar a todos, ella podría matarte con solo una mirada]. Estos acercamientos con propósitos íntimos pueden llegar a molestar a la mujer, ya que como hemos expresado antes esta puede buscar más el disfrute que el contacto sexual, expresión que el hombre correlaciona más habitualmente: “And the boys chase the girls” (Amy MacDonald, 2009) [Y los chicos persiguen a las chicas]. Así otra característica destacable en los interpretes masculinos son los reproches hacia la mujer por no conseguir tener relaciones sexuales, por su indecisión o porque esta no quiere volver a tener más actos íntimos con ese hombre: “Decídete, no lo dudes más. Decídete, que no puedo resistir sin tenerte” (Luís Miguel, 1983).

RI 3: Amor nocivo

El último repertorio identificado lo hemos calificado como nocivo, pues recoge todo lo que se estaría dispuesto a hacer por amor, aun siendo perjudicial para la persona y su entorno. Es el que menos frecuencia presenta en los años analizados, pero adquiere una presencia más relevante en tiempos recientes. Suele reflejar sentimientos autodestructivos y puntos, que podemos denominar, enigmáticos u oscuros de las relaciones amorosas.

Nos hemos inspirado en el título de un relato corto de Linda Holleman aparecido en una compilación del género, *Saying Goodbye* (1995), una verdadera historia anti-hadas, que recoge condicionantes de finales infelices e imposibilidad para enmendar el curso de las relaciones.

Podemos establecer algunas conexiones con el repertorio del amor romántico, pues es sobre la base de su defensa que se puede llegar a realizar actos de violencia o control extremo. Distinguimos dos versiones fundamentales: “oscuridad del amor” y “ejercicio de dominio”. El tema oscuridad del amor detalla la locura de amor, las obsesiones y la dependencia patológica, que se reconoce, pero de la que no se puede escapar fácilmente, aunque se hagan esfuerzos en ese sentido (tabla 13):

Tabla 13. Ejemplos de las estrategias discursivas del RI 3

VARIABILIDAD RI 3	EJEMPLOS
Locura del amor	“(…) Y morirme contigo si te matas y matarme contigo si te muere, porque el amor cuando no muere mata, porque amores que matan nunca mueren (...)”. (Joaquín Sabina, 1996).
Obsesiones	“(…) Just gonna stand there and watch me burn. Well that’s alright because I like the way it hurts. Just gonna stand there and hear me cry (...)”. (Eminem, 2010). “(…) Sólo me quedaré allí y me veré arder. Bueno, eso está bien porque me gusta la forma en que duele. Solo me quedaré allí y me oiré llorar (...)”.
Dependencia	“(…) So go on, go on, come on leave me breathless. Tempt me, tease me, until I can't deny (...)”. (The Corrs, 2000). “(…) Así que sigue, sigue, déjame sin aliento. Tiéntame, burla de mí, hasta que no pueda negarlo (...)”.

Fuente: elaboración propia

Algunos autores, como Dias, et al. (2012), han conectado este tipo de expresiones también con repertorios discursivos de amor apasionado, incontrolable, que posee a los amantes y justifica también, en muchas ocasiones, situaciones de violencia contra la mujer: “Átame o líbrame de esta dulce condena de carne y piel (Mónica Naranjo, 1997)”.

Y, por otra parte, se detecta el ejercicio de un dominio, estructuralmente masculino, sobre el partenaire para mostrarle el camino correcto del amor y la reciprocidad sentimental, que no se detiene en los límites de la pulsión tanática. A partir de 2004, comienzan a localizarse referencias más explícitas a la violencia de género,

como actualmente la entendemos “No te pienses mejor que las mujeres. Malo, malo, malo eres. No se daña quien se quiere, no” (Bebe, 2004).

En trabajos previos, se evidencian también estrategias discursivas, como la metáfora del amor como ejercicio de caza, que remiten a la desigualdad de poder entre las personas implicadas en la relación romántica, basándose en la objetivación de la pareja y en la desigualdad respecto a la construcción de la diada masculinidad-feminidad (Cubells-Serra y Calsamiglia-Marduga, 2016; Esteban y Távora, 2008; Gil y Lloret, 2007; Pujal, 2007). El recurso a este tipo de metáforas contribuye a una cierta normalización de la violencia como algo implícito a las relaciones.

Estas versiones de los roles de género aparecen de manera intrínseca en este tercer repertorio. Encontramos así al hombre asociado a actos de control y dominio, y en el polo opuesto la mujer suele relatar situaciones de sumisión, el encontrarse atrapada en un idilio “nocivo” del cual no es plenamente consciente y, en última instancia, se muestra incapaz de reconducir una relación que le resulta tóxica emocionalmente hablando. Esto se puede enunciar en los siguientes ejemplos de la tabla 14:

Tabla 14. Ejemplos de las distinciones de género del RI 3

HOMBRES	MUJERES
“(…) Soy como el aire pegado a ti, no puedes escapar, no te resistas nunca (…)”. (Pedro Marín, 1980).	“(…) Toda, de arriba abajo. Toda, entera y tuya. Toda, aunque mi vida corra peligro (…)”. (Malú, 2001).
“(…) Y si te vuelvo a ver pintar un corazón de tiza en la pared te voy a dar una paliza por haber escrito mi nombre dentro (…)”. (Radio Futura, 1990).	“(…) Pero mátame, mátame... ya no quiero tu vida, pero mátame y lloraré. Lloraré tan sólo por ti (…)”. (Arena caliente, 1972).
	“(…) What doesn't kill you makes you stronger (...)”. (Kelly Clarkson, 2011).
	“(…) Lo que no te mata te hace más fuerte (...)”.

Fuente: elaboración propia

Conclusiones

Podemos considerar innegable la relación entre la música y la sociedad. Esta relación estrecha refleja situaciones, cambios, problemas, evoluciones y, desde otra perspectiva, además, es un instrumento muy importante para comprobar la evolución de la propia transformación social (Rivas, 2016). En otras palabras, de alguna forma describe la realidad social a la vez que es un estímulo para visualizar y consolidar ciertos cambios sociales, pudiéndose decir que la conexión entre música y sociedad es bidireccional, y

por tanto retroalimentada (McClay, 1991; Viñuela-Suárez, 2003). Cada día la música nos acompaña, más aún si cabe, en nuestra cotidianidad, convirtiéndose en un elemento sustancial y constructivo en nuestra experiencia vital.

Por ello, nuestro estudio se ha centrado en analizar cómo la música popular, entendida esta como la masivamente escuchada, comercializada y globalizada (Flores, 2007), describe y edifica las relaciones afectivas entre hombres y mujeres. Este tipo de música se ha consumido, hasta hace relativamente poco, a través de las radio-fórmulas. De ahí que hayamos elegido la emisora musical *Los40*, la más escuchada en nuestro país, y analizado 1.838 canciones, durante cincuenta y dos años. De todas las composiciones recogidas inicialmente nos hemos centrado, fundamentalmente, en aquellas que describían relaciones afectivas entre hombres y mujeres, ya que era el tema de interés de nuestro estudio, y como dichas relaciones se han reflejado y evolucionado en estas listas de éxitos.

Los resultados han manifestado que las cuestiones relacionadas con el amor, desamor y el comportamiento sexual, han sido las más representadas en todos los años, siendo el *leitmotiv* de buena parte de las canciones del *Top 40*. Estas temáticas han conformado, tal como reflejan nuestros análisis, una serie de repertorios interpretativos que se convierten en los ejes discursivos principales sobre los que se construye la caracterización de este tipo de relaciones, que son RI1: Amor romántico, RI2: Amor hedonista y RI3: Amor nocivo.

Buena parte de las canciones se sitúan dentro del amor romántico, seguido por la visión hedonista, y, por último, en una proporción mucho más baja, pero emergente en los últimos años, se detallan el tipo de amor nocivo. Para nosotros ha resultado interesante estudiar la evolución de los repertorios y su presencia a lo largo del tiempo, corroborando su estabilidad proporcional relativa, al menos cada diez años, con clara influencia de los momentos históricos vividos. Así, a partir del año 1976, la concepción del amor, y las relaciones afectivas, cambia de manera llamativa en el contexto de estudio. En ese tiempo, España retoma el sistema democrático, lo que va acompañado por la progresiva liberación de la mujer, aún no consumada, e importantes cambios de hábitos, de valores y de la práctica del ocio, que redimensionan la percepción del hedonismo (Fouce, 2006). En palabras de Karandashev (2015), las maneras de sentir, pensar y comportarse en las relaciones sociales cambian y se crean nuevas realidades, hasta el punto de que se

configuran nuevas problemáticas, de índole social, que hasta entonces han estado encubiertas en el ámbito de lo privado, y normalizadas en la escena pública. En la actualidad, en el transcurso de la década de 1990 al 2000 se han ido integrando de manera más intensa en la agenda mundial, europea y española, los asuntos específicos que afectan a la población femenina, como son la desigualdad, la dificultad de conciliación familiar-profesional, y, cómo no, la violencia machista. En la última década, se han producido algunos reequilibrios en la representación de los tres repertorios. Se reflejan nuevas tendencias, aunque todavía minoritarias, que revelan manifestaciones hedónicas en las relaciones sentimentales-sexuales, como aspiración de hombres y mujeres, y la presencia de afectos tóxicos, como pilar de la vida en pareja. Autores, como Dias, et al. (2012), han conectado expresiones referentes a la locura del amor, las obsesiones dentro de la pareja y la dependencia de los integrantes de la relación amorosa con repertorios discursivos de amor apasionado, incontrolable, que posee a los amantes y justifica también, en muchas ocasiones, situaciones de violencia contra la mujer, como parte débil en las dinámicas de dominación en el seno de la pareja. Este tipo de combinatorias de los dos repertorios minoritarios detectados, puede llegar a convertirse en coartada para sostener construcciones desiguales de lo femenino, en el sentido de que la mujer está supeditada a los sentimientos masculinos, asimilando lo femenino como sexualizado y subordinado a la lógica “macho”, y naturalizando, por tanto, diferencias discriminatorias entre hombres y mujeres (Sánchez-Sicilia y Cubells-Serra, 2018). Esta diferenciación, según el género de enunciación de los intérpretes, ha resumido la posición de dominio masculina en la búsqueda prioritaria del sexo, con gran frustración cuando este deseo es retardado, mientras que las mujeres demandan, en mayor medida, actitudes románticas, la búsqueda de un amor leal y recíproco, y sienten cierta culpabilidad frente a la expresividad hedónica. Aquí conviene, recordar con Giddens (1998), que las sociedades modernas se fundamentan en una historia emocional clandestina, basada en la permisividad de la doble moral para los hombres y el control sexual de las mujeres, por parte de los hombres. Los necesarios cambios que ponen entre paréntesis este tipo de control tienen como efectos, también, la presente intensificación de la violencia masculina hacia las mujeres. Tras analizar las diferentes formas de cómo la música popular contemporánea refleja e influye en la forma de definir el tipo de relaciones, es interesante subrayar, y resaltar, como el auge de los tipos de amor denominados hedonista y nocivo tienen una mayor representación en las últimas dos décadas coincidiendo con la llegada del reggaetón a nuestro país. Este estilo musical ha sido, y es, calificado, de machista, inmoral, incitador

al sexo por el sexo, etc.; compartiendo con los repertorios de amor hedonista y nocivo muchos elementos argumentativos. Se podría decir que este primer estudio es, en cierta medida, antesala del siguiente, ya que los resultados obtenidos invitan a seguir explorando esta tendencia.

Asimismo, y es una de las cuestiones más interesante para nosotros de cara al planteamiento del siguiente estudio, el reflejo del amor hedonista y nocivo ofrece igualmente un espacio de expresión diferente a las intérpretes femeninas, ligado a la llegada de mujeres a estilos, hasta hace poco tiempo, acusados de ser ámbito privilegiado del rearme machista, como el reggaetón y el trap. Estos ejemplos están ganando terreno, mediante el apropiacionismo femenino de estos ritmos, para denunciar relaciones afectivas dañinas y reivindicar mayor libertad en la mostración de los deseos sexuales y la libre elección.

5.5. Estudio 2: Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes

Contextualización

Nuevamente partimos de la idea global de que la población, en general, dedica una parte considerable de su tiempo a escuchar música, esta vez conectada a la vida personal y social de los jóvenes. La encuesta realizada por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI, 2019) precisó que las personas suelen escuchar más de 2,6 horas de música al día, es decir, 1.080 minutos de media a la semana. En especial, los jóvenes, entre 16 y 24 años, manifiestan que la música era una pieza clave en sus vidas, siendo el grupo de edad que expresa una mayor afición musical. A este respecto, el ocio juvenil está cada vez más asociado a bailar, frecuentar bares y discotecas, además de la asistencia a eventos masivos como conciertos y festivales. Igualmente, la música está estrechamente conectada a su activa vida social-virtual y a las plataformas musicales (YouTube, Spotify, Amazon Prime Music, SoundCloud, etc.) que han facilitado y potenciado el acceso al consumo musical; y, en cierta medida, han condicionado que la oferta radiofónica se transforme continuamente para adaptarse a los nuevos formatos, con vínculos estrechos, incluso, a locales de moda y a *disc jockeys* afamados.

De este modo, la música puede influir en innumerables facetas de la vida personal y social de los jóvenes, convirtiéndose en vehículo privilegiado para favorecer la construcción de significados compartidos en esos grupos de edad (Hargreaves et al., 2012). Concretamente, autores como Sánchez (2005) resaltan el vínculo tan férreo que

existe entre música e identidad y el papel fundamental de los gustos musicales en la construcción de las identificaciones juveniles. Son numerosos los autores que, como Epstein (1995), Frith (1981) y Ross y Rose (1994), ponen de relieve el papel tan relevante que tiene la música compartida en la formación de grupos y en el desarrollo de redes sociales.

Pero la música también cataliza un paquete heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales de las generaciones más jóvenes (Buchmann, 2001; Reguillo-Cruz, 2000; Woodman y Bennett, 2015). Así, muchas manifestaciones de cultura juvenil se han formado alrededor de determinados estilos musicales como el rock, el beat, el mod, el punk, etc. Aquí los valores estéticos están estrechamente vinculados a la identificación de los géneros musicales y sus valores culturales derivados. En esta línea, el término “culturas juveniles”, en plural dada la gran diversidad expresiva y su devenir cambiante, surgió para denominar una nueva cultura adolescente que emergía con un fuerte carácter artístico y existencial en el periodo de entre guerras (Thrasher, 1963). Estas otras formas de cultura alternativa se definen por estar o tener algún elemento en disonancia, e inicialmente difícilmente integrable, con la cultura dominante, identificada con el calificativo “adulta”. A partir de la década de 1960 el movimiento pop, en el arte y la música, introduce asimismo una división dentro del cuerpo general de lo que se convenía en llamar la “cultura popular”. Por una parte, los estilos culturales jóvenes, ligados, en principio, a ciertas confrontaciones con lo hegemónico, pero con un desarrollo que debe confrontarse con el mercado y el consumo de las masas globales (Feixa, 1995); y, por otra, aquellos formatos tecnológicamente tradicionales, vinculados, sobre todo, a la tradición local, rural, oral, etc. (Diederichsen y Maneros-Zabala, 2014).

De entrada, puede resultar chocante calificar al reggaetón de expresión de la cultura popular contemporánea. Y sería así si nos conformáramos con un sentido de la cultura como “alta cultura”. Como detallan Negrón-Muntaner y Rivera (2009), desde sus orígenes, el reggaetón fue un estilo musical producido en la esfera de la juventud urbana de las clases desfavorecidas. A mediados de la década de 1990, las letras sexualmente explícitas y la inspiración recurrente en la violencia cotidiana concitaron todo tipo de críticas, tildándolo de género primitivo, ligado a emociones embrutecedoras y agresivas. Se generó incluso una cruzada gubernamental en uno de los países de origen, como es Puerto Rico, que tuvo la respuesta paradójica de transformar, contraculturalmente, este

fenómeno expresivo de sectores populares, de lo marginal, en algo célebre y con una expansión global, llegando a convertirlo en verdadero fenómeno de masas juvenil.

Los estudios sobre reggaetón y juventud se han centrado en investigar los supuestos efectos negativos que el escuchar este tipo de música pudiera generar en la población joven, especialmente entre los adolescentes. En este sentido, numerosos estudios académicos afirman que el reggaetón intensifica expresiones sexistas y la cultura machista en la sociedad, siendo una herramienta para generar valores y conductas “inmorales”; algo que induce al sexo sin responsabilidad, con potenciales efectos negativos en la salud sexual y afectiva (Penagos-Rojas y González-González, 2012; Ramírez-Noreña, 2012). A su vez, este estilo musical parece potenciar la imagen de hombre hipersexualizado, heterosexual, promiscuo y despilfarrador (Carballo-Villagra, 2006). Así, trabajos académicos como el de Noa-Calla (2018) expresan que el reggaetón está repleto de mensajes subliminales que fomentan el consumo de drogas, la delincuencia, las relaciones conflictivas de pareja, el sexismo en la definición de los roles de género, etc. Otra investigación, en línea con la anterior, es la realizada por Llanes-Torres, et al. (2019), que tras recopilar 76 encuestas y entrevistas semi-estructuadas a adolescentes, concluyen que el reggaetón potencia la drogadicción y conductas sexuales nocivas, equiparando lo femenino a mero objeto sexual. A pesar de la mala prensa del reggaetón, este tipo de conclusiones se ha extendido desde hace años también al análisis de otros estilos musicales. Autores como Frisby (2010) y Hormigos-Ruiz, et al. (2018) constatan que a través de la música más difundida recibimos incesantes mensajes en los cuales se mercantiliza el cuerpo de las mujeres, se fomenta la subordinación femenina frente al hombre, y se puede llegar a naturalizar la violencia de manera no solo latente. Sin embargo, la presencia de composiciones que critican la sumisión femenina, y la violencia contra las mujeres, es cada vez mayor y más explícita. En esta línea, Hill y Savigny (2019) apuestan por superar el enfoque empírico que continúa centrado en la censura y el rechazo al investigar exclusivamente la manera en la que la música puede difundir representaciones peligrosas. Frente a ello, se insiste en la necesidad de rastrear espacios de maniobra en la producción musical como catalizadores para la construcción y el cambio social.

Así, y a pesar de las numerosas críticas por la supuesta influencia nociva para la población juvenil, autoras como McNicholas-Smith (2017) y Pangol (2018) ponen de relieve lecturas alternativas para valorar la cuestión de género en el reggaetón

contemporáneo. Para ello, se valora especialmente que las cantantes femeninas obtienen nuevos espacios expresivos para su sexualidad, libertad de elección, el deseo y el placer, pasando de ser meras comparsas del deseo masculino a participes activas con voz propia. En palabras de Trier-Bieniek (2013), las mujeres pueden dar un salto cualitativo desde fanáticas, *grupies*, coristas y bailarinas a un verdadero origen de una variante cultural. Esta investigadora apoya que esta “agencia sexual” musicalizada ofrece a las mujeres la posibilidad de explorar y reivindicar su propio papel protagónico. También Rodríguez-Rivera (2016) defiende que centrarse en criticar el imaginario sexista del reggaetón puede hacernos olvidar que representa también una manera de subvertir el clásico amor romántico burgués y asumir un papel mucho más activo de las mujeres en escenarios de seducción, atracción, elección, placer, etc. De este modo, las letras de lo que muchos medios llaman ya “reggaetón feminista” no dudan en situar a la mujer en facetas típicamente masculinas como la de dominadora, hipersexualizada y seductora, en canciones como “Yo ya no quiero ná” de Lola Índigo o “Banana” de Anitta y Becky G. En esta línea, destacamos también las aportaciones de Dávila-Ellis (2016) con un análisis pormenorizado sobre la canción “La chapa que vibran” de La Materialista en 2015 que reafirma lo anterior, pero da unas pautas más concretas en esa reivindicación femenina. La autora enfatiza que en esta canción el término “papi”, usado reiterativamente en el reggaetón para referirse a los hombres o las potenciales parejas sexuales masculinas, no está presente. Es decir, se rompe, de esta manera, con el “toma y daca” típico del reggaetón, resaltando el poder al que pueden aspirar las mujeres sobre sus cuerpos, sus relaciones, su atracción, fomentando la auto-representación y la auto-complacencia, sin la mirada omnipresente del otro masculino.

Para intentar transitar esta senda emergente y ampliar su recorrido en cuanto a la búsqueda de un discurso alternativo en el reggaetón, nuestro objetivo en este estudio es investigar y comprender las fórmulas con las jóvenes consumidoras y consumidores de este tipo de música negocian posibles equilibrios entre las imágenes femeninas resultantes y la conciencia de defensa de la igualdad y el rechazo de la violencia machista. Nos centraremos en cómo se atiende discursivamente a la tensión entre las letras, actitudes, patrones de comportamiento, en la construcción de las diferencias de roles de género, y cómo emergen espacios alternativos para la reivindicación y el empoderamiento femenino.

Metodología

Se ha empleado una metodología cualitativa ofrecida desde la perspectiva discursiva para el análisis de esta investigación. Hemos considerado los grupos focales como una buena opción para acercarnos a la comprensión de la cuestión que nos ocupa. Los grupos focales son una técnica cualitativa cuyo fin es comprender ampliamente una temática social; para ello, un grupo de personas, con unas características comunes, se reúnen para debatir sobre un tema específico y compartir sus percepciones, actitudes, creencias, opiniones o ideas (O.Nyumba, Wilson, Derrick y Mukherjee, 2018). El investigador guía la conversación, escucha activamente, hace preguntas, para profundizar en ciertos temas, y ofrece una conclusión, después de cada pregunta debatida, para comprobar que los datos recogidos se corresponden con la realidad compartida del grupo.

La producción en estos grupos nos ha permitido explorar la construcción de las relaciones de género en la cultura del reggaetón, identificando diferentes estrategias discursivas con opiniones diversas, puntos de vista, argumentos, acuerdos y desacuerdos respecto a las temáticas abordadas. Desde este aspecto, el análisis realizado trata los diálogos, generados en la interacción de los grupos, convenientemente transliterados, como textos dentro de un escenario social concreto. Para ello, hemos empleado el análisis del discurso (AD) como método de aproximación al material recopilado, ya que nos permite identificar y examinar los elementos constructivos, describir, explicar y desmitificar los discursos sociales, además de reflexionar sobre las prácticas lingüísticas que mantienen y promueven determinadas relaciones sociales (Fairclough, 2003; Íñiguez y Antaki, 1994; Van Leeuwen, 1999). Concretamente, la herramienta analítica utilizada va a ser la identificación de repertorios interpretativos (RIs), sobre todo, a partir de su noción de construcción que reitera que el discurso está orientado hacia la acción en la medida en que tiene consecuencias prácticas. Los RIs son marcos discursivos a través de los cuales se conoce la estructura interna de las diferentes narrativas que nos ayudará a construir versiones de eventos, acciones, procesos cognitivos y otros fenómenos variados (Potter y Wetherell, 1987).

Participantes

Se contactó con un programa lúdico juvenil especializado en talleres preventivos sobre situaciones de riesgo para esta población. Posteriormente, presentamos la propuesta de realizar talleres sobre género y reggaetón, dirigido especialmente a jóvenes que escucharan este estilo musical habitualmente y se consideran seguidores del género.

En el estudio participaron 75 jóvenes, entre 14 y 19 años, de los cuáles 50 eran mujeres y 25 hombres.

Procedimiento

Se realizaron 11 grupos focales mixtos, distribuidos por diversos distritos de la ciudad de Málaga (España). Dos investigadoras acudieron a cada reunión, mientras una moderaba el grupo, la otra estaba encargada de la grabación de las sesiones, y registraba los turnos de palabras, expresiones singulares, etc. Se plantearon en el desarrollo de las sesiones preguntas abiertas que giraban alrededor de las siguientes temáticas:

- El estilo musical en general (sentimiento, percepción, ritmo, etc.).
- El posible machismo presente.
- La oportunidad de vislumbrar expresiones de reivindicación femenina.
- Y las diferencias, al respecto, entre los cantantes hombres y mujeres.

Los encuentros tuvieron una duración aproximada de hora y media, fueron grabados, como ya hemos comentado, y posteriormente literalmente reproducidos para facilitar su análisis.

Se utilizó el programa ATLAS.ti, versión 8, como recurso para organizar, codificar y analizar los textos procedentes de los grupos focales. A continuación, se siguieron las siguientes fases de análisis:

- Proceso inicial de transcripción, codificación y construcción de categorías orientadas a temáticas que hacen referencia a significados socioculturales relativos al género musical, las expresiones machistas y las reivindicaciones feministas.
- Tras la codificación inicial se organizaron y unificaron las codificaciones previas en “unidades de significado” que constituyen los RIs, que reflejan patrones compartidos de definiciones de dichos elementos.
- En la presentación de los resultados, se emplearán extractos de discursos y expresiones codificadas para ilustrar los patrones de significados recopilados.

Resultados

Después de realizar las codificaciones preliminares, se detectaron patrones reiterados en cuanto al tema y la naturaleza del discurso que especifican los repertorios. Del análisis

efectuado al material íntegro recolectado surgen fundamentalmente tres repertorios: (1) El virus del reggaetón, (2) ¿El reggaetón nos educa?, y (3) Un reggaetón feminista. El porcentaje de aparición, respectivamente, es de un 51,30%, 20,60% y 28,10%. Se ha elegido este orden de presentación de los RIs porque es el más ilustrativo de los diferentes ejes recogidos, es decir, refleja el transcurso temporal en los diferentes grupos desde cuestiones más generales a otras más específicas. Igualmente, es interesante resaltar que en los dos primeros RIs ha existido un mayor acuerdo discursivo dentro de los grupos, mientras el tercer repertorio aparece como más polémico, con una mayor variabilidad de posiciones personales, explicaciones, motivaciones, etc.

1.1 Repertorio interpretativo 1 (RI 1): El virus del reggaetón

Este repertorio refleja cierto carácter “vírico” de este estilo musical que lo convierte en fenómeno viral, con música pegadiza, asociada a diversión compartida, posibilidad de acercamiento al otro sexo, etc. El RI 1 se fundamenta en varias estrategias discursivas, que vamos a ir ejemplificando, concretamente: (1) “Me motiva”, (2) “Te hace moverte”, (3) “Se escucha en todos lados”, (4) “Es muy machista”, (5) “Pero muy pegadizo” y (6) “Desde pequeños todos hemos escuchado reggaetón”.

Es importante comenzar recogiendo el motivo principal al que muchos jóvenes achacan escuchar este género musical. En palabras de Martínez-Noriega (2014) los jóvenes consumen esta música porque les aporta un significado experiencial. Así, numerosos participantes manifiestan que el reggaetón les ofrece una surtida gama de sentimientos positivos: “Me motiva”, “Me anima”, “Me da euforia”, “Siento alegría”, “Es una locura” e incluso “Me facilita pensar en posible sexo” (este último es un elemento esencial que va a ayudar también al desarrollo de los RIs siguientes).

Otra razón esgrimida, que hemos identificado como segunda estrategia discursiva, es la conexión tan férrea que se percibe entre el ritmo, el baile y los gustos de la población juvenil. Lo podemos resumir afirmando, y en esto nuestros hallazgos coinciden con Urdaneta (2010), que el reggaetón es algo esencial para estos jóvenes porque comprende:

- a) Un ritmo repetitivo “contagioso” para el baile.
- b) Un lenguaje sencillo con características propias, expresiones, giros y rasgos gramaticales procedentes de otras latitudes, que se entremezclan con referencias globales al mundo de las marcas y el consumo. Vocablos como: papi-papito, bebecita, bellaqueo, gato-gata, janguear, etc.

- c) La sencilla identificación de estilo, estética, musicalidad.
- d) La simplicidad en el mensaje, con significados compartidos en la mayoría de canciones: seducción, sexo, fiesta, infidelidad, etc.

En este sentido, los participantes expresan que oyen este estilo, sobre todo en el ámbito festivo, porque es el que más les anima e invita a bailar:

- “Te puedes tirar hasta las siete de la mañana bailando reggaetón” (Chica 3, grupo focal 10, febrero 2019).
- “Tiene un ritmo que a la gente le engancha. Ese ritmo se lo enseña a una persona y a otra y esa a otra... Y se expande como un puto virus” (Chica 1, grupo focal 7, febrero 2019).

Además, nuestros participantes hacen especial referencia al baile típico del género, “el perreo”. En palabras de Caycedo (2004) es un baile muy sensual, como los son otros, entre ellos el tango, en el cual los jóvenes negocian los límites de su espacio personal y dejan entrever sus intenciones sexuales.

En tercer lugar, podemos encontrar la hiperpresencia de este tipo de música en los diferentes escenarios que comparte la población juvenil, fundamentalmente desde su comercialización masiva. Muchos de los jóvenes participantes afirman que, como ya detalló Renckstorf y McQuail (1996) respecto a la música popular en general, no tiene por qué gustarle explícitamente el reggaetón, pero que conviven con él porque están inmersos en ese ritmo de moda que “se reproduce por todos lados”. Por ejemplo, hemos escuchado:

- “Es que ya solo en el botellón de la feria, solo escuchas reggaetón, solo música comercial” (Chico 2, grupo focal 7, febrero de 2019).
- “Fácil de aprender, fácil de bailar y por eso lo ponen en todos los sitios. Y también, por esa misma razón todo el mundo lo sabe. Es fácil, es música fácil” (Chico 1, grupo focal 4, enero 2019).

La cuarta estrategia discursiva hace referencia al reconocimiento de un amplio abanico de participantes de que el reggaetón “es machista”. Hay una coincidencia en reconocer que las letras incitan a la pérdida de valores morales, inducen al “sexo por el sexo” y reducen a la mujer a objeto sexual, resaltando las diferencias sexistas de género. Los jóvenes son conscientes del mensaje que las letras les difunden:

- “Es muy machista, pone a la mujer como inferior” (Chica 1, grupo focal 9, febrero de 2019).
- “La visión que tienen de las mujeres es como objetos. Y, bueno, ya a parte, que no hay ninguna sola canción que no hable del acto sexual” (Chico 1, grupo focal 4, enero 2019).

En quinto lugar, y muy relacionado con lo anterior, está presente un elemento muy curioso que se podría denominar “toxicidad”. En este sentido, como venimos comentando, los intervinientes están al tanto de que la mayoría de letras potencian actitudes machistas, pero aun así lo consumen, lo cantan y lo bailan. El aspecto vírico del reggaetón combina, por tanto, la “infección” global, lo viral del ritmo y su fácil identificación como estilo musical, así como una versión de machismo manifiesto que queda diluido en el tono festivo.

- “Las explotan en la radio. Las escuchas una vez, dos veces, tres veces y ya a la cuarta ya la estás escuchando en tu cabeza” (Chico 2, grupo focal 4, enero 2019).
- “Si es machista ¿por qué la oyes?” (Chico 2, grupo focal 8, febrero 2019) “Por el ritmo” (Chica 4, grupo focal 8, febrero 2019) [diálogo entre dos participantes].
- “Me gusta muchísimo el ritmo de esa canción y cuando analizas la letra es como... ¡Cuidado!” (Chica 1, grupo focal 6, febrero 2019).

Este hecho, como veremos en el RI 3, no queda ahí, sino que dará lugar a confrontaciones, dudas personales y negociaciones argumentales. Calandín (2017) detalla que los jóvenes no prestan demasiada atención a las letras y que prefieren centrarse únicamente en el ritmo.

El último aspecto de este apartado a tener en cuenta es que el reggaetón ha vivido y crecido con ellos. De esta manera, algunos lo expresan así:

- “¡Escúchame, la canción ‘Purpurina’ 2009 la escuchaba yo con 8 años!” (Chica 2, grupo focal 1, enero de 2019).
- “Desde pequeños todos hemos escuchado reggaetón” (Chica 2, grupo focal 2, enero de 2019).

Precisamente, recuerdan canciones como “Gasolina” en 2004 y, sobre todo, “Purpurina” en 2009, a las que hacen referencia como verdaderos símbolos

generacionales. Análogamente, describen también la transformación musical que se ha producido en el reggaetón a lo largo de estos años, y que se puede sintetizar en la tabla 15:

Tabla 15. Evolución del reggaetón

REGGAETÓN ANTIGUO	REGGAETÓN ACTUAL
- Más y diversos ritmos y sin tanto Auto-Tune.	- Misma base.
- Menos explícito.	- Más explícito y machista.
- Escasa presencia de cantantes femeninas.	- Incorporación progresiva de mujeres cantantes.
- “Molaba más”. “Reggaetón del bueno”.	- “Comercial”.

Fuente: elaboración propia a través de las transcripciones recopiladas

En este sentido, Penagos-Rojas y González-González (2012) recalca que con el transcurso del tiempo el reggaetón se ha vuelto más provocador y está más centrado en las relaciones sexuales explícitas.

La fuerte presencia, que detallan los participantes, del reggaetón como estilo musical consumido por estos jóvenes, desde finales de su infancia y durante su adolescencia y primera juventud, nos ayuda a entender la temática del siguiente repertorio, RI 2.

1.2 Repertorio interpretativo 2 (RI 2): ¿El reggaetón nos educa?

El RI 2 aparece como interrogación para reflejar las propias dudas expresadas por los participantes al respecto de que este estilo musical haya moldeado, con su hiperpresencia generacional, construcciones sobre las relaciones sociales, relaciones de género, la posición particular al respecto, etc. Este repertorio intermedio está formado por dos elementos principales, fraccionados a su vez en varias cuestiones que comparten un mismo hilo conductor: el reggaetón como “acompañamiento educativo” y la construcción de imaginarios ideales femeninos. El primero de estos aspectos es compartido por chicas y chicos, y el segundo es casi exclusivamente expresado por las chicas, que encuentran en el reggaetón ideales estéticos de ser mujer con una fuerte implantación, y comparan sus posibilidades con esos cánones, generalmente con efectos de infravaloración personal.

Para dar inicio, retomamos la idea ampliamente expresada por parte de los participantes de que el reggaetón “ha formado parte de nuestra crianza”; las jóvenes y los jóvenes “se las han tenido que ver” con toda esta serie de mensajes hipersexualizados, de

claro contenido sexista, y con altas dosis de heteronormatividad como marco para la desigualdad entre hombres y mujeres. Dos ejemplos:

- “Nosotras tenemos un novio y después lo dejamos con él, casi todas las canciones van de eso después te recuerda a las perrerías ¿sabes?” (Chica 6, grupo focal 10, febrero de 2019).
- Yo me identifico con muchas canciones y muchas veces me hacen sentir mejor (Chica 6, grupo focal 10, febrero de 2019).

Autores como Calandín (2017) señalan que el reggaetón puede fomentar, entre los jóvenes, el interés por la sexualidad y que comiencen, de manera precoz, a tener sus primeras relaciones sexuales. Asimismo, dichas relaciones pueden correr el riesgo de estar centradas exclusivamente en el hedonismo, sin muestras de compromiso, ni respeto por la salud sexual, lo que puede influir en la proliferación de enfermedades de transmisión sexuales y en la aparición de embarazos no deseados, etc. (Martínez-Noriega, 2014). Igualmente, algunas de nuestras participantes coinciden con Fairley (2009) quien manifiesta que el perreo puede dar lugar a confusiones entre sus ejecutantes y que se malinterprete la intencionalidad:

- “Es que en los videoclips salen los bailes muy sexualizados y se ve mucho arrimar la cebolleta. Luego, en la vida real luego los tíos también quieren y muchas veces los tíos insisten porque a mí me ha pasado” (Chica 1, grupo focal 7, febrero de 2019).
- “Yo creo que esas canciones tan sensuales pueden confundir y, también, hacer que los niños tengan relaciones sexuales más precoz” (Chica 2, grupo focal 7, febrero de 2019).

Adicionalmente, los mensajes recibidos no solo pueden normalizar un tipo de relaciones íntimas que prime fundamentalmente la satisfacción sexual masculina, sino también el tipo de trato, el vocabulario y las expresiones de posesión que pueden marcar y/o caracterizar de manera determinante las formas que toman las relaciones de pareja:

- “Como que las canciones... normalizado, ya me ha salido. Que han normalizado muchas expresiones como que la mujer es mía, que puedo hacer con ella lo que quiero, que debe ser sumisa. (...) Hay mucha gente que es machista por esas cosas” (Chica 4, grupo focal 6, febrero de 2019).

- “A ver, que no por escuchar esto vas a ser un violador, pero si en la cama va a tratar de una forma u otra a la mujer” (Chica 3, grupo focal 3, enero de 2019).

Sobre todo, algunas participantes muestran también su preocupación por que chicos de menor de edad que consumen reggaetón puedan interiorizar, sin ningún tipo de envés, estos mensajes y no los sepan gestionar de manera tolerante:

- “Tampoco entiendo como niños tan pequeños la pueden tener puesta, como niños de 11 años como mi sobrino, que escuchen canciones tan machistas y que la sepan de pe a pa” (Chica 2, grupo focal 2, enero de 2019).
- “Es que eso lo escuchan chavales de 12 o 13 años y lo normalizan” (Chica 3, grupo focal 1, enero de 2019).
- “Que mis primas chicas escuchan al Maluma, eso es muy preocupante” (Chica 4, grupo focal 3, enero de 2019).

Estas letras, como ya hemos indicado, exhiben y describen unos idearios de hombre y de mujer bastante idealizados y, al mismo tiempo, asimétricos. Por un lado, muestran a un hombre heterosexual, promiscuo y despreocupado, poco consciente del respeto a la diferencia femenina; y, por otro lado, a mujeres con patrones estéticos muy definidos, con curvas, aspecto exótico, exuberantes y complacientes, cuyo único fin es la respuesta favorable a la seducción masculina y a sus tiempos de disfrute (Carballo-Villagra, 2006). Este imaginario de género está condicionando que muchas chicas asuman toda una serie de estereotipos limitantes y excluyan otras expresiones corporales, personales, de reivindicación de las singularidades, etc., lo que difumina la percepción de machismo explícito:

- “Yo siempre he pensado que el reggaetón no es machista, sino que es como muy vulgar. Sobre todo, porque casi todos los cantantes son hombres y hombres heterosexuales y todo gira en torno al sexo con la mujer. A la mujer ¿voluminosa se dice?” (Chica 1, grupo focal 5, febrero de 2019).
- “Ya vas por la calle y lo típico o el pensamiento que tiene más de uno es... Una mujer con pecho y que esté así, tal y tal... Porque es como te lo plantean en los videoclips” (Chica 5, grupo focal 9, febrero de 2019).
- “Es como que el reggaetón te quiere hacer ver que, si estás buena... Bueno buena... según ellos si tienes culo y tetas, y todo eso eres guay” (Chica 1, grupo focal 5, febrero de 2019).

En palabras de Benavides-Morillo (2007), que en los vídeos reggaetoneros solo se incluyan mujeres sumamente atractivas, con cuerpos exuberantes, hace que se transmita la idea de que solo con ese físico vas a merecer la atención de los hombres:

- “Chocho, culo, teta... Y si no tienes eso ¿qué pasa? ¿Me vas a dejar de querer?” (Chica 2, grupo focal 1, enero de 2019).

Este tipo de posiciones se puede intensificar cuando los mismos chicos participantes expresan que las canciones muestran un estereotipo de mujer que les atrae para tener una relación sexual: “Ese tío sabe, que sepa bailar, que sea bonita, que no hable, que nunca salga sola... Es el sueño de cualquier hombre” Chico (Chico 2, grupo focal 7, febrero de 2019). Se trata de imágenes femeninas que corresponden, más bien, a la esfera de la fantasía sexual.

1.3 Repertorio interpretativo 3 (RI3). Un reggaetón feminista

Este repertorio enlaza con algunas evidencias que recogen desde años recientes autoras como Araüna et al. (2020). La denominación reggaetón feminista apunta a la posibilidad, ya percibida por nuestros participantes, de que la incorporación de voces femeninas al cancionero del reggaetón actualice las temáticas y los ejes de construcción de las relaciones de género desde una perspectiva más igualitaria, desterrando muchos de los tópicos machistas inherentes. En concreto, distinguimos tres dimensiones: a) Autocuestionamiento de las mujeres, b) Letras más igualitarias y c) ¿Camino a una igualdad efectiva en el reggaetón?

Para comenzar, podemos afirmar que las posibles relaciones entre reggaetón y lucha por la no discriminación de las mujeres es un tema reciente que no está exento de polémica. Muchos de los argumentos del debate académico al respecto, se reflejan también en el material recogido de la interacción de los participantes. Por una parte, se vislumbra una doble moral, como recoge Urdaneta (2007), en el sentido de que el reggaetón es ampliamente consumido y difundido, e igualmente, es diana fácil por su halo de orgulloso sexismo. De cualquier manera, ante su difusión masiva, cualquier crítica se queda empedaquesada, mucho más cuando la incorporación inicial de cantantes femeninas no alteró en demasía la configuración de roles. Muchas de estas cantantes asimilaron la imagen de mujer exuberante, complaciente y, llegado el caso, sufridora:

- “Si estás luchando por tus derechos, por todo y luego ¿te pones a cantar canciones que te humillan a ti misma? No tiene sentido” (Chica 3, grupo focal 8, febrero de 2019).
- “Y para eso una canción de Becky G., que dice una frase súper mala para la visión de la mujer” (Chico 5, grupo focal 6, febrero de 2019).

Más recientemente, y así se asume en los grupos, otras interpretes femeninas han trastocado los rasgos de inferioridad frente al hombre, asumiendo lo que podríamos llamar una imagen de mujer con actitud “masculinizada” que se permite asumir las características definitorias del “papi” como “mamasita” empoderada. Algunas chicas y chicos son conscientes de las limitaciones para el cambio efectivo de este tipo de estrategias de homologación al modelo normativo del varón (Granados-Barco, 2016; Nájera, 2010):

- “Pero que deje a los hombres por los suelos no ayuda” (Chica 2, grupo focal 10, febrero de 2019).
- “Nació por parte de los hombres y por eso es machista. Y las mujeres ahora lo están haciendo, pero no están cambiando la forma” (Chico 5, grupo focal 7, febrero de 2019).

Así, algunas jóvenes critican que las cantantes encarnen en sus cuerpos esa idea de objeto sexual siempre presto al uso del hombre, y tomen como propias las letras de sexualidad explícita, como copia literal del imaginario hiper-virilizado. Así, se podría decir que algunas artistas participan claramente de una tónica *slutwave*, es decir, su trayectoria musical está marcada por el escándalo sexual, letras explícitas, bailes sensuales y un lenguaje “propiamente masculino” como Thalía o Natty Natasha (Martínez-Cano, 2017). Para algunas de nuestras chicas y chicos, todo lo anterior está sustentado en patrones machistas, considerando que no es muy constructivo que se refieran a sí mismas en esos términos. Esta percepción de los dilemas del reggaetón y el feminismo está latente en las intervenciones de muchas de las participantes:

- “Mi madre dice que me contradigo mucho porque mucho feminismo y luego con las canciones me contradigo” (Chica 4, grupo focal 6, febrero 2019).

- “Hay otras que me hacen reflexionar, dentro de todo el tema del feminismo, porque pienso ¿estará mal? O, ¿hacen que esté mal por esto? Y es una movida mental muy grande” (Chica 4, grupo focal 11, febrero de 2019).
- “Es que a mí por lo menos es un tema que me crea mucha controversia porque es verdad que yo escucho mucha música de esa, en ciertas zonas, y lo cantamos. Entonces, me doy cuenta de la letra que es y yo pienso que lo que canto no coincide con la forma de pensar que tengo. Entonces, no entiendo porque lo hago y es lo que me causa el problema mental” (Chica 1, grupo focal 9, febrero de 2019).

Respecto al contenido de las letras, en la actualidad podemos detectar otros matices de autoafirmación femenina con la inclusión de mensajes reivindicativos contra el machismo y su imagen de sumisión, que no se conforman con asimilar a la mujer al rol de hombre, sino que indagan un uso propio del cuerpo femenino en contradicción al mantenimiento de una división patriarcal de roles (Leuven, 2015). Las nuevas cantantes han entrado de lleno en el foco mediático y han puesto de manifiesto, en el centro del huracán, temas que se han considerado tabúes femeninos hasta la fecha, dejando a un lado el amor romántico y los roles femeninos de pasividad. Además de transgredir las normas sociales preestablecidas al mostrarse libremente desinhibidas, sexuales y atractivas, sin plegarse a la fantasía masculina. En este sentido, Viera-Alcazar (2018) reivindica que se percibe, de forma beneficiosa, que las artistas canten en primera persona, ya que tienen voz propia en la toma de sus decisiones. De este modo, las participantes expresan:

- “Sí, lo bueno de ahora que yo veo es que hay artistas que sacan canciones que son feministas” (Chica 2, grupo 1, enero de 2019).
- “Es que ayuda a que todas las mujeres hablen del tema y sea más visible. Además, si lo escuchamos también será más normal que las mujeres hablen de sexo” (Chica 2, grupo focal 7, febrero de 2019).
- “Es una reivindicación de lo que la mujer puede hacer ¿sabes? Que nunca se ha dicho durante mucho tiempo” (Chica 5, grupo focal 11, febrero de 2019).
- “Está diciendo ella. A MÍ me gustan mayores. Está diciendo su opinión no generalizando a todas las mujeres” (Chica 3, grupo focal 3, enero de 2019).

Igualmente, las chicas rechazan la censura en ciertos medios de comunicación que sufren, en numerosas ocasiones, las artistas del reggaetón por emplear el mismo vocabulario grosero, impertinente y descarado que los hombres:

- “Yo lo que no entiendo es porque cortan la canción de Becky G. cuando hay otras más machistas y explícitas y no las censuran” (Chica 8, grupo focal 10, febrero de 2019).
- “La han criticado por ser una tía y decirlo. No por decirlo a secas, sino por ser mujer” (Chica 4, grupo focal 3, enero de 2019).

De este cambio que, percibido por los académicos, cantantes y oyentes, están llevando a cabo las artistas en el reggaetón, aterrizamos en la última cuestión a la que se hace referencia en este repertorio, es decir, ¿estamos en el camino de alcanzar una igualdad efectiva dentro de este estilo musical?

Las artistas del género están llevando a cabo equilibrios entre el reggaetón y el feminismo, demostrando que no son actitudes contradictorias. Muchas participantes reivindican su “derecho” a bailar, seducir, disfrutar, divertirse, sentirse empoderada, y que eso no vaya en contra de considerarse feminista. A través de declaraciones, entrevistas, letras, muchas cantantes reggaetoneras, entre las que destacan Ms. Nina, K-Narias o Becky G., se integrarían en el movimiento *feel-good feminism*. La pregunta sigue abierta, aunque nuestras participantes insisten:

- “Respondo sí, porque yo lo soy y me gusta” (Chica 4, grupo focal 11, febrero de 2019).
- “Lo tengo claro: soy feminista y me gusta el reggaetón” (Chica 1, grupo focal 5, febrero de 2019).

Conclusiones

Nuestro estudio parte de la reciente tradición empírica sobre el reggaetón como influencia cultural que puede contribuir a problematizar las relaciones de género y acentuar la discriminación hacia la mujer sobre todo entre jóvenes, consumidores habituales de este estilo musical (Martínez-Noriega, 2014). Sin embargo, tomamos en consideración también nuevas aportaciones que ponen de relieve una evolución temática que acompaña el compromiso social con la igualdad y fomenta la presencia, cada vez más explícita, de composiciones que critican la sumisión femenina, y la violencia contra las mujeres. En esta línea, hemos seguido la recomendación de Hill y Savigny (2019) por superar el enfoque que continúa centrado en la censura y el rechazo al investigar exclusivamente la manera en la que este tipo de música puede difundir representaciones tóxicas. Por ello, hemos querido rastrear, a través de grupos focales con jóvenes, fórmulas de construcción

de la tensión entre el sexismo manifiesto del reggaetón y la posibilidad de generar espacios de maniobra alternativos para la definición de las relaciones de género.

Los tres repertorios documentados detallan distintas estrategias en este sentido. El carácter vírico-viral del reggaetón recoge argumentos diversos que ya han sido mostrados por numerosos estudios, y que podría resumirse como “El discurso del reggaetón promueve la cosificación y la discriminación de las mujeres” (Cruz-Díaz y Guerrero-Moreno, 2018). Al mismo tiempo, suele acompañarse también la caracterización de este estilo musical como facilitador del contacto social y la diversión, al definirse como motivante, animado, pegadizo, y omnipresente, tanto que es casi imposible mantenerse al margen. Otro elemento relevante relacionado es que, para muchas y muchos participantes ha sido un compañero musical fiel desde la infancia, que sirve de puente también para conectar con el segundo repertorio informado. La influencia del reggaetón se manifiesta especialmente limitante como agente de educación sentimental y sexual, y en la configuración de imaginarios idealizados del ser mujer.

Este último aspecto enlaza con el contenido del tercer repertorio que apunta directamente a la posibilidad de que la incorporación de voces femeninas al reggaetón condicione un cambio de rumbo sobre las temáticas y los ejes de construcción de las relaciones de género desde una perspectiva más igualitaria, confrontándose con muchos de los tópicos machistas inherentes. Hemos comprobado incluso que se dan cita lecturas diferentes desde la perspectiva feminista, asimilando las opciones expresivas de hombres y mujeres respecto al acceso a la diversión, la autonomía, la libre elección de partenaires, etc., y reivindicando, por otra parte, la deconstrucción de la homologación del modelo normativo del varón.

El debate sobre el feminismo en el reggaetón también ha llegado para quedarse y no solo entre las intérpretes femeninas. Un video reciente de Bad Bunny para la canción “Yo perreo sola”, ha suscitado una fuerte controversia en los medios sobre si es o no un posicionamiento feminista. Ya con anterioridad, el mismo artista incursionó de manera contra-esterotipada respecto a la violencia de género, con su tema “Solo de mí”. A pesar de tratarse de expresiones contradictorias, coincidimos con Araüna et al. (2020) en que su significativo impacto mediático y comercial visualiza, aún de manera testimonial, un compromiso de la cultura juvenil con los debates y luchas por la igualdad.

Es interesante resaltar que la presencia y la bienvenida del repertorio que hemos denominado “Un reggaetón feminista” se reparte entre chicas y chicos, y creemos que representa un cambio de tendencia respecto a las conclusiones de otros estudios que censuran que la juventud no tenga consciencia ni actitud crítica ante el discurso sexista contenido en las letras y usos y costumbres del reggaetón, lo que condiciona un posicionamiento sesgado, y difícilmente removible, en la construcción de las relaciones de género.

Conclusiones finales/Final conclusions

In this doctoral thesis I have delved into the reciprocal relations between contemporary popular music and social discourses, and how topics referring to gender-affective relations are constructed and evolve in this interaction. Initially, I attempted to gather a broad spectrum of musical expressions to focus in greater detail on the prevailing urban music genres of the 21st century, trap and reggaeton. My first aim was to explore the convergences and divergences in the definition of culture(s), considering the common ground in the process, but above all, taking an interest in their conceptual and expressive diversity. In that sense, Clifford Geertz's definition, characterized mainly by its semiotic nature, was very inspiring to me:

Believing with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning. It is explication I am after, construing social expressions on their surface enigmatical. (Geertz, 1973, p. 20)

I consider this approach to the meaning of culture to be the most appropriate for my research, since culture is made up of a set of coupled parts (customs, rites, celebrations, cultural constructs, ways, habits of life, and so on). These vital interrelations would constitute the warp that Geertz mentions, which every one of us weaves and unweaves to weave it again, through social interactions, the permeation of the dialectics between discourses, the history of life itself. Thus, we base the starting point of this piece of work on the search for these networks of meanings developed under the protection of popular urban music.

So, why have I decided to focus specifically on music within the vast cultural variability? First of all, it was essential to think that culture cannot be divided into different pieces, but that all cultural aspects are interdependent and, in turn, are connected to the socio-cultural, historical, generational, local, and global context in which they exist.

If we think of an ubiquitous cultural aspect in any society that we continue to maintain as a reference point today, subject to dynamic evolution, that is undoubtedly music. In that sense, it is important to highlight music as the liveliest and most remarkable

expression of culture throughout history. There are two main reasons for this: (1) music is inherent to the human being since the very beginning of civilization, becoming one of the most representative and notable components of community life, and (2) in any inhabited place on Earth musical expressions are produced, including their singularities, a clear expression of anthropological interest (Alaminos-Fernández, 2016).

Because of its past, which reaches up to the present day, and its privileged position, music is able to provide us with useful information about the social structures and matching fields of a particular society. Consequently, it can be considered as one of the best cultural signs as it brings together tradition and novelty, as well as retrieve personal and collective stories, describe the current society, and shed light on the future events. Likewise, it would be unthinkable to appreciate music solely as a piece of art, that is, without taking into account that it reflects, expresses, converses, transforms and spreads the culture of any group of people (Hormigos-Ruiz, 2010).

Following this, we could state that music is a living expressive reality, and furthermore, a form of communication that is close to everyone in all cultures. However, we cannot deny that among young people it has more impact and privileged influence. It is difficult to place its origins in contemporary history. We have ventured to establish that link around 1950, reaching its highest peak with the emergence of the fan phenomena. In other words, from the end of World War II to the present day, the consumption of music among young people has only grown. This fact is ratified by North, et al. (2000), who state that listening to music is 94% of young people's favorite pastime, becoming one of the main cultural activities present in their daily basis. The data obtained in this research are also reflected in more recent studies, such as that of Megías-Quirós and Rodríguez-San Julián (2003), for whom the 73% of the young people surveyed show a great interest in music. In the same lines, it is worth noting that the 77% of the participants declare that they listen to music every day and 57% of that percentage spend between 1 and 3 hours a day consuming music content. In addition, they point that the age group most familiar with music is between 19 and 20 years old.

The emphasis among young people on music had (and still has) a direct impact on the music consumption business, especially in terms of mainstream and mass music—the market learned about the demand for such content started releasing music-related sales material: cassettes, compact discs, merchandising and so on.

As time went by, young people's interest in music is taken for granted. However, music plays numerous roles and objectives in young people's lives, ranging from guidance, distraction, or concentration to the ability to influence young people, either from a mental perspective or in the developing and externalization of their own identity (Campbell, 1998; Gantz et al., 1978; Merriam, 1964; Sun y Lull, 1986; Tarrant, et al., 2000). Some authors such as Epstein (1995), Frith (1981; 1996), Ross (1982) or Swanwick (1991) prefer however to focus on how music helps in the creation of identity, especially, as we have been developing, among the youngest also underline the essential role that it plays in the socialization and group integration processes, and in the formation of recreational and leisure spaces, where it becomes the ideal framework to develop what I will be calling —now that I have concluded this piece of work— an “ecosystem” beyond any binarism whatsoever.

When it comes to group socialization, music is an essential element in the formation of the youth group, to such an extent that numerous musical subcultures have been created around the different music genres, so that if we had extracted music from these interactions and their other expressions, we probably wouldn't understand its development. Every youth subculture that has sprung around music offer their evidence of how to knot the dialectics of culture and counterculture, origins and progress of the music genres, and values, customs, and styles, from Teddy Boys in the 1950s to the trap subculture in the 2010s. All in all, we can state that in these (sub)cultures music has had, and continues to have, a fundamental task in the creation of youth identities (Garcés-Montoya, 2009).

Most of the music genres that constitute the subcultures have started out as underground music and not only that, but they have also, sooner or later, been labeled as amoral or immoral and dangerous for the receiving population, originally trying to put all sorts of objections to their mass distribution in their origins. However, the shrewdness of the market, especially at the beginning of early globalization, and having guaranteed that the development of these types of music was unstoppable, assumed their production and distribution as something of their own. As Frith (1978) points out, every underground production, without commercial support, spreads independently of trade flows until a band becoming famous or fashion makes record companies turn to their exploitation. As a result, they become part of a more widespread expression of popular music and redefine, to a greater or lesser extent, certain conditions that were already there in the beginnings.

Thus, the mainstream takes over products made in marginalized environments, as seen in chapter two. This is also happening in reggaeton, which had to soften the lyrics to “adapt” to circumstances and keep riding the crest of the media wave. Likewise, reggaeton has influenced—and even transformed—relevant social expressions, e.g.: it has transformed the world of fashion by turning sportswear into a trend, albeit with famous international brands; it has redefined sexual and affective relationships among young people by normalizing casual relationships or those focused solely on sex; it has created its own jargon full of idioms and foreign expressions, putting common uses of the genre into everyday language; and it has boosted the “flow or attitude” among young people, to say a few.

Moreover, at this point, we ought to highlight the growing presence and participation of women in the music field, and for that we take a feminist perspective in the incorporation of the gender dimension in studies of this nature, not as a mere differentiating element between men and women, but rather as a social and discursive practice that seeks to overcome inequality, domination, and social violence based on people's sex-gender system, as developed by Cubells-Serra, et al. (2010), Pujal (2003) and Velázquez (2003). Music, in its classical and contemporary history, both in quality and quantity, has been a clear reflection of women invisibility, which is only slowly being overcome over the decades beyond exoticism and specific idiosyncrasies. The top charts, the very construction women and gender affective relations reflect this, much more so in a strict reading the reggaeton repertoire. This, however, is a starting point, not the finish line. The music scene of these new styles of urban popular music also gives us room for maneuvering and redefining these relationships in a myriad of ways: empowerment, sorority, the war of the sexes, confrontation of male artists in a world of structural *machismo*.

After this very broad overview of the contextualization let us recall and present the two studies carried out during the doctoral period. As we have already mentioned, music absorbs knowledge from our social reality and reflects it in lyrics. I was able to demonstrate this in my final undergraduate project and in my master's dissertation, where I made a brief tour of the most prevalent themes in successful music. To my astonishment, the lyrics were constantly related to our everyday life and conveyed messages about very human matters such as family, childhood, feelings (joy, happiness, sadness, etc.), death, nature, and routines, among others. At this point it was interesting to note that more than

half of the songs talked about affective and/or sexual relationships. However, in my early work I did not delve in depth into the ins and outs behind interpersonal relationships, but two years after I took up this matter again at the beginning of my doctoral period. Thus, the starting point of my doctoral thesis was to dive deeper into how these relationships were built. The study named *Música popular y relaciones afectivas: el ejemplo de una radiofórmula Top 40* [Popular Music and Affective Relationships: The Example of a TOP 40 Theme Radio] analyses the construction of such sexual and affective relationships and their evolution through top hits of the last fifty-two years. A qualitative methodology has been used to carry out the study through discourse analysis and the identification of interpretative repertoires. The results showed that 71,1% of the songs considered describe affective relationships and that their subjects orbit around three repertoires: 1) Romantic love, 2) Hedonistic love, and 3) Harmful love. The first repertoire focuses on the love-heartbreak discourses whereas the second on relationships aimed at sexual intercourse and the last one on harmful love experiences or “toxic relationships”. In all repertoires, differences were found in the messages conveyed by men and those conveyed by women. Women are more comfortable describing love affairs and fun situations, without the need for a man, and the opposite sides of a toxic relationships, i.e., being trapped and overcoming it. Men, on the other hand, suffer more from heartbreak, describe more casual relationships, or centered solely on sex, and report experiences of control and dominance over their female partners. Over time, we have been able to see how romantic love has remained stable and well represented, while hedonistic and harmful love have been gaining ground and sharing the first place in the last ten years in love relationships. In that sense, social changes have spread all over popular music. Capitalism, the frailty of human bonds or liquid love may have influenced this change in the way relationships and love are understood (Bauman, 2003). Plus, these changes have coincided with the addition to popular music, as in Los40 chart, of urban music genres like trap and reggaeton. These genres have been associated with immorality and macho behaviors, but oddly enough, they are also linked to the emergence of new spaces for women expressiveness that increase their specific representativeness. Regarding the first question, related to sexism, we can highlight that they are outstanding points in the repertoires of hedonistic love and harmful love since the introduction of urban music in top hits charts has coincided with a significant increase of these two types of love. Thus, I intended to study the supposedly “*machista*” and “*sexist*” affective relationships that their songs convey, and on the other hand, to analyze the role and the representation of

women in a music world flooded with these nuances. Study 2, named *Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes* [Gender Relations in Reggaeton Discourse Among Teenagers] has brought back how music can influence countless aspects of the personal and social spheres of young people, becoming a privileged engine that fuels the construction of identities and shared meanings in these age groups. In recent years, reggaeton, and trap as an urban derivation, both understood as music genres, have gone from being an expressive phenomenon of popular areas to become a global sign of youth identity. Studies on reggaeton and youth have focused on investigating the alleged negative effects that listening to this type of music could generate in the young population. In this sense, numerous academic studies affirm that reggaeton intensifies sexist expressions and *machista* culture in society. In the same lines we also find proposals that highlight alternative readings to assess the gender issue in contemporary reggaeton. To this end, it is especially valued the fact that female singers have new expressive spaces for their sexuality, freedom of choice, desire, and pleasure. Our study focuses on the analysis of the production of different focus groups with young people that have allowed us to explore the construction of gender relations in reggaeton. We have identified different discursive strategies to negotiate possible trade-offs between the resulting feminine images and the awareness of the defense of equality and the rejection of men's violence against women. Specifically, we have organized these different strategies into three discursive repertoires that underline the viral nature of reggaeton, its educational potential and the possibility that, paradoxically, it can become a feminism bearer. These IRs, to be more precise, are named: "El virus del reggaetón" [The Reggaeton Virus], "¿El reggaetón nos educa?" [Does Reggaeton Educate Us?] and "Un reggaetón feminista" [A Feminist Reggaeton].

How do we assess the contributions of these two studies in the bigger picture of contemporary popular music and the construction of gender and sex-affective relations? I am going to structure it into five headings with a conclusive nature, but which also open new questions to continue pondering and orienting our future research efforts.

- **Change in the values of socio-affective relationships transmitted in songs:**

As we have already mentioned, music is a good gauge of social change, given that it tells us about the past and helps us define the present. As early as 1950 there were changes in society's values, shifting from traditional, Puritan ideals to a rather hedonistic culture,

establishing a more marked generational difference (Larocca and Fedele, 2017). While adults tend to an equalization of culture, young people have the need to distinguish themselves and suggest alternatives of belonging and identity that differ from the official culture. These “new ideals” were transferred to youth music, which focused on telling problems related to their world. Ultimately, when society’s values changed, these innovations, above all, were reflected in music and songs that for the most part mobilized the youth.

If we focus, more specifically, on the matter that concerns us, that is, socio-affective relationships, we could say that values have been changing within the relationships in society, and little by little they have been transferred to music. We can verify this in the analysis from study 1, performed from 1966 to 2017, i.e., the three repertoires referring to love have not remained stable throughout the fifty-one years, but rather have been varying their representation from decade to decade. Largarde (2001) states that the way of understanding love will depend on the culture and social context we are in; therefore, social and value changes in the Spanish society may also lead us in the transformation of romantic relationships. In words of Cuetos-González (2016), the meaning of the term “love” has changed over time and what young people understand by love today does not have the same implications as it did for their parents’ generation, or not even the dominant formulas of a few years ago. For that reason, what is currently understood by love, or what we think about this feeling, is highly conditioned by the current social and historical context, which at the same time is undoubtedly influenced by social, political, and economic changes. However, we can also trace back intergenerational footprints that will be modulated. As de Roda, Martínez-Íñigo, de Paúl and Yela (1999) point out, since the 19th century we have inherited the concepts of romantic love, marriage, and sexuality. Ferrer-Pérez, Bosch-Fiol, Navarro-Guzmán, Ramis-Palmer, and García-Buades (2008) state in their research *El concepto del amor en España* [The Concept of Love in Spain] that romantic love and the feeling of “being in love” are the most accepted in the Spanish society by more than a 80%. On the other hand, heartbreak, the other element that would correspond to romantic love, as expressed by Bell Hooks (2001), is one of the biggest collective concerns of women. With these arguments we would like to emphasize that the love-heartbreak pair has been present in the Spanish society for a long time and they have been the two most common ways to reflect “real”, “traditional”, and “pure” love, among others, being perhaps the most

extended and accepted conception of love. All of this is reflected in the popular music of our society, as shown in the study *Música popular y relaciones afectivas: el ejemplo de una radiofórmula Top 40* [Popular Music and Affective Relationships: The Example of a TOP 40 Theme Radio], romantic love remains more or less stable throughout the decades. This, too, may be due to the family and gender values prevailing in the long Francoist and early post-Franco period. In other words, the main role of the man was that of a worker and, in addition, he also had a series of privileges simply because he was a man. On the other hand, the women would assume the familiar and domestic role, cleaning the home and taking care of the family—in fact, their decisions had to be approved by their husband or father. These family models and gender-associated roles have strongly permeated the ways of understanding couples and families in society, and in many cases, this traditional-family ideology echoes and remains as something desirable nowadays. Therefore, no matter how much we have evolved as a society, some of these traditional structures are still maintained and can be found in romantic love.

Neoliberal capitalism went beyond its most experimental phases and established in the global society of the time, especially after the fall of the Soviet republics and the reinvention of the Chinese revolution. The liquid nature of society between centuries, characterized by transience, instability, uncertainty, and lack of future references, is progressively intensifying (Bauman, 2003). It is not unreasonable to think that these conditions are transferred to love relationships and that conceptions of precariousness and individuality are used to build personal and affective projects as well. In this context, Giddens' words (1998) come very handy: modern societies carry a clandestine and emotional background based on the permissiveness of double standards for men and the sexual control of women by men.

These transformations made it possible for hedonistic love to gain momentum in the 1976-1985 period. Consumerist practices have also contributed to the "liquidity of relationships", since everything is considered replaceable and has an "expiration date", even relationships. Besides, the idea that women's sexual enjoyment is linked, almost exclusively, to motherhood and the thought of fidelity to the man is beginning to be left behind during this decade. In that sense, the idea of sexuality has been disassociated from love and pleasure, being reduced to a great extent to genitalia. Likewise, in this same decade, article 14 of the Spanish Constitution acknowledges a series of women's rights that had been ignored until today, such as the right to divorce, leading the way for women

to the acquisition of fundamental rights in personal relationships. Similarly, if we consider once again the study carried out by Ferrer et al. (2008), in the current Spanish society the type of love that prevails most is *eros*, that is, passionate and erotic love, whose main features are physical and sexual attraction and ephemerality. This study is in line with the results of our study 1, where it is expressed that in recent decades "hedonistic love" is becoming more and more important.

Lastly, regarding harmful love, it can be seen how it is becoming more representative over the years. This may be due to several factors. The first is that harmful love has always been present in society, though it has been linked to the idea that couples were a private thing. Consequently, the intimate affairs of a couple remained inside and the media could not acknowledge them. On many occasions, this type of love based on submission and control has been naturalized, and the second factor is closely related to that. In the words of Ana de Miguel (2015), many women have been able to accept "everything for love" rather than admitting that their relationship was over or wanting to face a breakup.

Nowadays, domestic violence is considered a public issue and this may have led to a greater representation of "harmful love" in the last two decades. On the one hand, those acts that are considered harmful to life in a couple are easier to recognize and, on the other hand, the laws on gender-based violence have given more visibility to this social scourge. Additionally, it is worth noting that when the Organic Act 1/2004 of December 28, 2004 on Integrated Protection Measures against Gender Violence emerged, people began making explicit songs about gender violence that became number-one hits, e.g. "Malo" with expressions such as: "(...) mi carita de niña linda se ha ido envejeciendo en el silencio. Cada vez que me dices 'puta' se hace tu cerebro más pequeño (...)" [My pretty little girl's face has been aging in silence. Every time you say 'whore' to me your brain grows smaller (...)]; "Ella", with sentences about overcoming abuse such as "(...) Nadie puede hacerte daño, nadie puede hacerte daño, hoy vas a comprender que el miedo se puede romper con un solo portazo. Hoy vas a reír porque tus ojos se han cansado de ser llanto, de ser llanto. Hoy vas a conseguir reírte hasta de ti y ver que lo has logrado (...)" [No one can hurt you, no one can hurt you, today you will understand that fear can be broken by slamming the door shut. Today you will laugh because your eyes are tired of being in tears, of being in tears. Today you will laugh even at yourself and see that you have succeeded]; or, in "Y en tu ventana", which explicitly manifests "(...) Y es que ella

no sabe lo que es el amor, solo sabe de golpes y desolación. En su cara refleja la pena y el dolor (...)” [And she doesn't know what love is, she only knows about punches and desolation. Her face reflects sorrow and pain].

These topics going public in popular music have also given rise to female artists, who can convey these realities with new perspectives in songs. At this point, I would like to highlight the important role that female artists are playing in the urban genre.

- **Urban music genres are a new space to give women a voice:**

I believe it is essential to begin this section by recalling Rivera's words (2009a): society is tired of hearing that reggaeton is poor quality and trashy music that loops the same chorus and that also feeds the conception of “alpha male” and sexism. While this can be true, it is a somewhat simplistic and conformist view of urban music genres. However, in order to say that there is something else, it is mandatory to investigate and inquire into other dimensions of urban genres from a more egalitarian, gender-focused perspective. It is at this point when studying the discourse and the role of women in reggaeton and trap, as well as giving voice to other emerging trends, like what is currently called “Lesbian reggaeton”, come on the scene. We will review this in depth in the following heading. From this point of view, my study 2 is dedicated entirely to try to answer these queries about formulas of presence and effects of the debate on sexism in reggaeton and similar urban styles, to its mobilizations, and to shed some light on the matter. To investigate these new conceptions and to build the gender identity, sexuality and body aesthetics (dance), though, it is necessary to locate and build the foundations that will later shape reggaeton and trap. The writer Ana Lydia Vega (2002) argues that in urban music styles there are many contradictions when it comes to the gender issues, since we find sexist but at the same time women-empowering discourses in different works of the same artist. But then again, music is undoubtedly an essential piece in the education and socialization of young people. This perception can be seen in repertoire 2 of study 2: young people state that urban music is a very effective educating agent and that the messages conveyed by the songs should be addressed carefully since the whole society has free access to them, even the youngest, who have not yet fully shaped their identity or their sexual education. From here, we are going to focus on the role that women play in these music genres.

To begin with, one of the pioneers of what we could call “feminist reggaeton” is the singer Ivy Queen, who became famous in 2003. This artist has many lyrics that

emphasize equality and female freedom of choice, especially regarding intimate relationships, and also denounces harmful love affairs. This can be seen, more specifically, in songs such as “Amor puro”, that reads: “(...) El amor que es puro no hiere. No discute, no te tumba, no duele (...)” [Pure love does not hurt. It doesn't argue, it doesn't knock you down, it doesn't hurt] or “Yo quiero bailar”, that reads “(...) Yo te digo si tú me puedes provocar, eso no quiere decir que para la cama voy (...)” [I'll let you know if you can provoke me, but that doesn't mean imma go to bed]. This path has been followed by many other female artists from the genre like Karol G., Anitta, Nathy Natasha, Becky G., etc., and it can be seen in countless songs like “Bichota”, “Downtown”, “Las nenas”, or “Ram pam pam”, among others.

In this section is also worth mentioning the research made by Araüna, et al. (2020), named *Reggaetón feminista en España: mujeres jóvenes subvierten el machismo a través del perreo* [Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Overthrow *Machismo* Through *Perreo*]. This research investigates the musical productions of three female singers of the genre, particularly Brisa Fenoy, who wrote the hit “Lo malo”, Tremenda Jauría and Ms. Nina. This incipient study aims to highlight the new approach that reggaeton is taking, being the lyrics rewritten and redefined. Women are not anymore just backing vocals or the response to men and have become active agents in a new subculture, using reggaeton as a means of demand and protest, even against the music genre itself. Besides, it shows how reggaeton can be a huge conduit to raise awareness and promote more egalitarian messages that will resonate among young people. An example of that are the banners that can be seen in demonstrations all over the country on Women's Day, where many of them have reggaeton lyrics written on them: “Soy el león que se comió las mariposas” [I am the lion that ate the butterflies]. Clearly, most part of the aforementioned artists' lyrics are enormously different to these from reggaeton in the early years, especially when it comes to gender perspective. They knock on the door of sexual liberalism, call for women's individual freedom and strengthen women's empowerment. These differences between “old” and “new” reggaeton are also taken into consideration by the young participants in the focus groups of our study. While they attribute to the old reggaeton the labels *machista*, real, and sexist, the new reggaeton is depicted as more inclusive and egalitarian. That widening in the music genre results in what we call “feminist reggaeton”. As in the work of Araüna et al., the third repertoire identified in study 2 mentions the new topics that women are introducing in the genre, mostly focused on speaking first-person,

from their perspective, telling their own experiences and constantly referring to their sexuality and personal enjoyment, carrying no negative connotations whatsoever.

Similarly, female singers of the urban genres are not only innovative when it comes to the topics and terms within songs, but also in dance, the *perreo*. In a way, we could say that reggaeton has democratized dance and moving the body freely without necessarily implying any sexual connotation on a large scale. In these lines, Ruiz-Navarro (2019) states that women have absolute freedom to say when, how and with whom they twerk. If granted, women can understand *perreo* as an empowering act, just like consensual sex is also considered empowering. It is an act that makes women feel good because they do not have to hide their bodies, nor feel like a sexual object. This way of dancing is asserting since it goes against traditional values and claims to overcome the sexualizing vision of women's bodies from men, celebrating their own enjoyment without the limitation of what men will think and claiming the opportunities of enjoyment that include their own bodies. Caycedo (2004) describes *perreo* as an element that increases women's own enjoyment or as a social act to enjoy with friends in a festive atmosphere and not something intended only for men's enjoyment. This new version of *perreo* challenges to the old conception of reggaeton dance as an element of submission of men to claim the empowering *perreo* that makes women enjoy and feel attractive through dance (Rivera, 2009a). At this point, I would like to highlight some expressions of the young women members of the focus groups regarding *perreo*: “te sientes como que bailas to bien” [you feel like dancing real good] (Girl 2, focus group 5, February 2019), “me siento buenorra cuando lo bailo” [I feel hot when I dance it] (Girl 1, focus group 5, February 2019), “te hace sentirte muy sexy” [It makes you feel very sexy] (Girl 2, focus group 10, February 2019).

As for women in trap, they spread numerous messages in their songs, but mostly they talk about the street life, parties, money, clothes, or men (Espejel-Martínez, 2018). On the same note, Espejel-Martínez states that women seek their own material power through money, clothes, attitude, freedom, and, many times, having men at their true disposal. The fact that trap artists sing about the same issues as their male counterparts shows that they want and can have the same things as men do, that is, they are women who have fun and enjoy themselves, who behave according to hitherto male ways in the genre such as teasing, provoking, dancing, or showing the neighborhoods where they have grown up with no fear of being judged or questioned for it whatsoever (Mucho trap,

2020). Besides, Jiménez (2009) states that many of these women deliver feminist messages almost unconsciously or without being their true purpose, i.e., they convey equality by singing lyrics that refer to activities or topics “typically excluded” for women. In short, these female artists bring to light their reality, expectations, desires, etc., in their lyrics and defend equality—if men do it constantly, why not them? The young women participating in study 2 also highlight these aspects and reject the censorship that female artists have suffered, as they say, “for being women and talking about their own sexuality”.

Following these arguments, it is clear that urban genres are creating a small “feminist revolution”. However, Silvia Martínez (2019) underlines the fact that in the last decade the variability of discourses in urban music genres is quite wide and feminist and lesbian currents are emerging strongly within the genres. Instead, the media prefer to continue favoring the hegemonic messages transmitted by, as she calls it, “Maluma style” men. In addition, it is also interesting to note a trend called “queer reggaeton” that describes other types of non-heteronormative relationships. In this subgenre of reggaeton, the group Chocolate Remix stands out above all, and we will talk about it more extensively in the following section.

- **Urban music genres give visibility to other minority groups such as the LGTBIQ+:**

I would like to begin this section by bringing in the research carried out by López-Castilla (2018) *El perreo queer del lesbian reguetón* [The Queer Perreo of Lesbian Reggaeton]. This research focuses on the lyrics written and performed by the reggaeton artist Chocolate Remix. This author reflects that lesbian reggaeton can be understood as a means to transform social structures and hierarchical sex roles in inequality, i.e., that non-heteronormative relationships are more represented in urban music and can take a step towards their active presence. This solo artist frequently uses irony and the most explicit, non-conformist language to highlight lesbian sexuality. In her lyrics, she expresses the following: “(...) Ni que la tengas dura tampoco te lo apunto. Que una mujer prefiere dos dedos bien puestos (...)” [I don’t care about your hard-on. A woman prefers two fingers well placed] (Lo que las mujeres quieren, 2014). At this point, it could be argued that it fulfills a two-purpose mission: firstly, she gives visibility and normalizes certain non-hegemonic sexual practices, and secondly, she disapproves the sexist content within

reggaeton and the dominance of male-led heterosexual practices. Summing up, López-Castilla (2018) highlights the following elements of queer reggaeton that could prove useful to turn mainstream reggaeton on its head: (a) it parodies male sexual stereotypes and removes the distinction subject/man and object/woman; (b) it blurs the image of the dominant sexist reggaeton; (c) it legitimizes *perreo* as an empowering dance; (d) it brings a new take on women, going from backing vocals to active singing; and, (e) women understood as objects are removed from the discourse and visibility is given to other types of sexualities.

Arias-Salvado (2019) raises the term “Neoperreo” as an innovative subgenre within reggaeton that collects alternative messages to the traditional ones and draw attention to other gender identities. The singer Tomasa del Real, in an interview conducted in 2016, states that this “emerging genre” is characterized by using the typical rhythm of reggaeton with a different message that everyone can understand since it is not discriminatory towards any target audience. Likewise, she calls for an “inclusive party”, where everyone attending is welcome and feel comfortable. These feelings of acceptance become clear in the personal experiences of López-Castilla at a Chocolate Remix concert held in 2017. Thus, after having attended to it, this author expresses the great plurality of sexualities present in the audience and how they all respect each other. In the same way, she states that the values of transgenerationality and cultural diversity can be felt in the atmosphere. Lastly, she emphasizes that the real revolution of Chocolate Remix is not simply their lyrics and the critics raised by the “old reggaeton” because of them, but to bring together many people and have fun under the protection of more egalitarian lyrics, based on diversity and respect. Another distinctive element of *neoperreo* is that many of its singers and DJs are women or people belonging to the queer movement.

- **Men are also joining the “egalitarian trend” of trap and reggaeton:**

The strategy of giving visibility to female freedom and helping other minority groups to come into play is also being carried out by men, or rather, by some men. The best example, and the one with greater media repercussion, has been that of Bad Bunny, mainly due to the publication of his song “Yo perreo sola”. The tune is full of feminist messages. Its title is a quite explicit prelude of what we will hear throughout the track—an empowered, confident, and independent woman who simply wants to enjoy dancing. It shows a whole ideology of a woman who enjoys her being on her own, her

independence, not needing the company of a man, an alternative vision to deeply rooted social values that, in most cases, represent women as dependent on men and incomplete without them (Lagarde, 2000). Likewise, alcohol is represented as a hedonistic element and as a symbol of freedom (Trujano-Ruiz and Raich I Escursell, 2000). In other words, “borracha y loca, pero a ella no le importa” [drunk and crazy, but she doesn't care] is meant to show that women in a festive environment can drink alcohol or wear sensual clothes without this being an excuse to make a pass at her. In addition, in the sentence “antes tú querías, ahora yo no quiero” [before you wanted, now I don't want] gives the woman a special role in her choice and the man a message to accept any situation or response. To the same extent, it also helps deconstructing the perfect imaginary of femininity, since numerous and diverse bodies of women (of different sizes, ethnic origins, clothing, ages, etc.) are seen. They are simply women enjoying the music (Deliovsky, 2008). Thus, a woman as unsuspecting of false feminism as the writer and publisher Luna Miguel recently stated in an interview for *El País* that she is not so interested in the alleged superficial feminism of the song “Ella perrea sola”, but rather in what a cisgender heterosexual tries to find out about female emotion in sex, jealousy, and passion (Sánchez-Mellado, 2020).

This way, several urban male artists are also beginning to bet on more egalitarian discourses in their songs, such as Maluma in his song “HP”: “(...) Ella no está buscando novio (No busca novio, no). Quiere salir a joder (...)” [She's not looking for a boyfriend, not at all. She wants to go out and fuck]; Farruko in the lyrics of “La tóxica”: “(...) Se va pa' la calle en busca de un jangueo. Ella no quiere amore' y está puesta pa'l perreo (...)” [She goes out looking for a party. She wants no love and is ready for twerking]; or Sech with the hit “Sal y perrea” that goes like “(...) Sal y perrea (sí), sal y perrea (¡wuh!). Dice: ‘Ni aunque me tiren el ramo me caso’ (...)” [Go out and twerk, go out and twerk. She says “I ain't gonna marry even with the bouquet”]. All these tracks show independent women who do not want to have stable sentimental partners and prefer to enjoy life, especially by dancing and partying.

But this path is just the beginning. In the first heading we mentioned the contradictions present in the discourse of urban music genres. In this sense, numerous researchers such as Rivera (2009a) and Vega (2002) have referred to the inconsistencies that can be found in urban music lyrics and how these reignite debates, both socially and personally. Thus, in study 2, when talking about how participants understood the

relationship between feminism and reggaeton, some girls expressed their concern about being feminists but also listening to sexist reggaeton at the same time. These incompatibilities are not only experienced by female listeners, but also by the artists of these urban genres.

- **Contradictions in the discourse that make us ask ourselves: has feminism reached urban genres or have they simply been commodified?:**

If we come back to the examples of the artists mentioned above, they present contradictory messages in their songs. Bad Bunny, as well as other international top-hit artists, calls himself feminist and make use of award ceremonies, hit premieres or interviews to make a claim against sexist violence, homophobia, and transphobia. On many occasions, the discourse can be considered contradictory or superficial, being for many a simple marketing strategy—they promote their hits with more egalitarian messages, but at the same time they release other songs with sexist lyrics. Bad Bunny wrote in a song: “(...) Tú tiene un culo cabrón, muévelo. Me chupa la lollipop, solita se arrodilla. Más puta que Betty Boop (...)” [You got a thick booty, twerk it out. She sucks my lollipop, easy on her knees. Sluttier than Betty Boop] (“Safaera”, 2020). In this song, clearly the woman is represented as a sexual object. Or, for example, lines such as “(...) Terminar en la cama amarrada, como media vida, medio asfixiada (...)” [End up tied up in bed, as half of her life, panting and choked] (“Bichiyal, 2020). These are clear examples of how women are, again, objects for male sexual satisfaction. Maluma was hardly criticized for his top hit “4 babys”. In 2016 the newspaper BBC Mundo published an article named *La oleada de críticas al cantante colombiano Maluma por su “denigrante” videoclip “Cuatro babys”* [The wave of criticism against Colombian singer Maluma for his 'degrading' music video 'Cuatro Babys']. According to the newspaper article, in this song stand out, above all, the lyrics, since they transmit misogynist ideas and show the inner *machismo* in society that normalizes sexual violence against women. In the event of these media scandals, numerous feminist sectors reacted by creating the hashtag #MejorSolaQueConMaluma [#BetterAloneThanWithMaluma]. This has not been the only controversial song of the artist—“Hawaii”, another of his recent top hits, was rewritten by some artists as a way of protest since the original lyrics showed how the woman could not overcome a breakup and that everything she did to forget her former love was a lie. Below you may find a piece of the two songs, original and rewritten, choosing the most listened version by the singer Beatriz Luengo:

Table 16. Beatriz Luengo's answers to Maluma's song "Hawaii"

MALUMA	BEATRIZ LUENGO
(...) Déjame decirte se ve que él te trata bien, que es todo un caballero. Pero eso no cambiará que yo llegué primero. Sé que te va ir bien pero no te quiere como yo te quiero. Puede que no te haga falta na', aparentemente na'. Hawái de vacaciones, mis felicitaciones. Muy lindo en Instagram lo que posteas, pa' que yo vea cómo te va, pa' que yo vea[bis]. Miéntele a todos tus seguidore'. Dile que los tiempo' de ahora son mejore'. No creo que cuando te llame me ignore. Si después de mí ya no habrán más amores (...). (Maluma, 2020).	(...) Él me trata bien y todo es real. Lo siento no lo puedas superar. Miéntele a todos sus seguidores (diles) que ya no me dedicas canciones (no creo). Y finge que eres un 'latin lover' que vas de una a otra y no hay quien te enamore. Mira, escucha, piensa. Aprende a hacer feliz y si viene otra pa' que aprendas que a mí nadie me compra por pagarme una cuenta. Tendrás que amar mejor porque ser guapo no alimenta (...). (Beatriz Luengo, 2020).
(...) Let me tell you, he seems to treat you well, he's a real gentleman. But that won't change the fact that I got here first. I know you'll do well but he doesn't love you like I love you. You may not need anything, apparently nothing. Hawaii on vacation, my compliments. Very nice posts on Instagram, so that I see how you're doing, so I see. Lie to all your followers. Tell them that times are better now. I don't think that when I call you you'll ignore me. If after me there will be no more love (...).	(...) He treats me well and it's all real. I'm sorry you can't get over it. Lie to all your followers (tell them) that you don't make songs for me anymore (I don't think). And pretend you're a 'latin lover' that you go from one to another and there's no one to fall in love with you. Look, listen, think. Learn to make happy and if another one comes, you'll learn that nobody buys me for paying a bill. You'll have to love better because being handsome doesn't feed (...).

Source: writing of our own based on the lyrics of the songs

Farruko, however, has not had as much media repercussion as Maluma, but in his song "Rebota" says: "(...) Yo tengo el ritmo que la debilita. Ella tiene nalga y tetita, nalga y tetita (...)" [I got the rythm that weakens her. She's got a booty and titties, booty and titties] or in "Otra noche más" he says "(...) Dile que no eres suya que ahora eres mía. Regálame (Farru) otra noche más (...)" [Tell him you are not his, you're mine now. Give me (Farru) just another night]. Like the messages described above, these lyrics target women as an element of male satisfaction and reinforce the concept of possessing women as if they were trophies to be exhibited.

Along these lines, Dávila-Ellis (2020) considered that the inclusion of women in urban genres was going to change the male discourses, traditionally focused on sex, and that they would give up men's habit of continuously talking about interpersonal sex-affective relationships. However, and despite the changes we have pointed out, to the astonishment of both this researcher and many viewers, women have picked up the baton from men and have continued to promote the same sexual messages, even explicitly,

although, now of course, under the perspective of women. The young people in our study brought this up with statements such as “Me refiero a esas mismas cantantes que se consideran feministas y luego las utilizan en las canciones de los hombres” [I’m talking about those same female singers who consider themselves feminists and then use them in men’s songs] (Girl 2, focus group 5, February 2019) or “Y mujeres que dejan a los hombres por los suelos” [Women who humiliate men] (Girl 6, focus group 10, February 2019). Perhaps the simplest conclusion would be the one drawn by a 15-year-old female participant: “Yo siempre he pensado que el reggaetón no es machista, sino que es como, muy vulgar. Sobre todo, porque casi todo gira en torno al sexo y a la superioridad” [I’ve always thought that reggaeton is not sexist, but it’s, like, very vulgar. Especially because almost everything spins around sex and superiority] (Girl 1, focus group 5, February 2019). In other words, the prevailing theme in the genre is sex, short-term affective relationships and being above other artists—that’s all. At that point, we could open a new debate: are we more used to men expressing their sexuality and being able to talk freely about it? For example, young men tend to discuss their sexual self-satisfaction with their friends more often than women, and for women, even today, it is considered taboo. This is also emphasized by young women: “Es verdad que hay mujeres que escriben letras como la de Karol G mi cama suena y suena, y ya la cantas y la gente dice que guarra, vaya puta. Luego la canta un hombre y es como que machote, lo típico de la sociedad esta tan bonita que tenemos” [It’s true that there are women who write lyrics like Karol G’s “Mi cama suena y suena”, and you sing it and people go like “she’s a slut, what a whore”. Then a man sings it and it’s like “wow he’s a he-man”, typical of the beautiful society we live in] (Girl 3, focus group 5, February 2019). At this point, the question would split into two parts. The first would be linked to the normalization of men to talk about some topics related to sex that are still considered forbidden for women. And the second would be to what extent it is empowering to talk about your own sexuality. It is true and it must be admitted that the objectification of women is, no doubt, a double-edged sword. On the one hand, many women use it as a defense or an attack—in other words, women have the right to enjoy their looks and exhibit them if they want to, or to feel sexy or empowered without having to provide an explanation to society. And, on the other hand, this notion of sexy women can support the idea that women fulfill customary roles and, in truth, are favoring submission to men. We live in a society with traditional roles that makes it difficult to break out of these molds and to be considered a female claim. Likewise, a

large part of the audience may understand it as a mere expression of the mainstream, leaving no room for much innovation or claim for rights.

However, Clara Serra (2018) proposes in her book “*Leonas y Zorras*” that feminism must turn outward, i.e., leave the academic or protesting loop to be available to all women. This author points out that Bad Bunny's gender discourse can reach a larger number of women who, due to their socio-cultural situations, would not otherwise have access to it. Following this thread, Gill (2007) says that the ambiguity of the discourses within the popular, where we frame songs, would be within the postfeminist aspect. That is, in the same work or in the same artist, specifically in our case, we can find empowered women who perpetuate hegemonic masculinity or patriarchal beliefs. Gill's aim is to gather and unite the feminist-antifeminist duality that is so present in popular art. For example, many young people say they are not feminists, but then convey that they want effective equality. On the opposite side, we find young people who consider themselves feminists, but wear T-shirts with feminist messages from large clothing companies.

All of this encourages us to continue investigating in this line of research and to continue deepening these issues in works to come. In this sense, my research stay at the University of Coimbra has opened new ways for me to continue exploring these issues. Professor Rita Basílio de Simões, a feminist expert in Communication Sciences, has proposed me to continue developing my work in a postdoctoral stage and to carry out a joint research on the representation of women in urban music genres. In other words, the music industry offers an image of empowered women through their sexuality—however, the same gender stereotypes continue to be transmitted and the content is mainly aimed at men. For that reason, we want to find out in whose favor the balance tips more, that is, either towards an effective and real empowerment of women in the music industry or towards male satisfaction and the use of women as a strategy to sell more.

Lastly, and in order to develop a better knowledge about the representation of the LGBTBIQ+ collective in urban genres, I would like to conduct a study on the levels of development of the encounter between queer positions and emerging music genres to artists and groups that are not mainstream, but have a different message in their songs as, for example, Las Bajas Pasiones (1790 subscribers on YouTube, 5425 followers on Instagram and 12338 monthly listeners on Spotify), Eskarnia (1770 subscribers on YouTube, 4991 followers on Instagram and 5180 monthly listeners on Spotify), La Basu

(1600 subscribers on YouTube, 4730 followers on Instagram and 2068 monthly listeners on Spotify), Megane Mercury (354 subscribers on YouTube, 8318 followers on Instagram and 1926 monthly listeners on Spotify), or Niña Marmota (2710 subscribers on YouTube, 2369 followers on Instagram and 95 monthly listeners on Spotify). All these emerging urban artists promote messages that differ from the hegemonic and claim a public space to transmit their lyrics aimed at telling other types of non-heteronormative relationships, claiming rights and freedoms, giving visibility to other collectives, and so on.

Bibliografía

- 24Horas.cl Tvn (2015, 22 de enero). *El desconocido origen de la jerga del Reggaeton*.
<https://www.24horas.cl/tendencias/espectaculosycultura/el-desconocido-origen-de-la-jerga-del-reggaeton-1563352>
- Adaso, H. (2017, 18 marzo). The history of trap music. *Liveabout*.
<https://www.thoughtco.com/history-of-trap-music-2857302>
- Adell, J. (2004). Internet en la educación. Comunicación y Pedagogía. *Recursos didácticos*, 200, 25-28.
- Adell, J. E. (1998). *La música en la era digital*. Milenio.
- Adler, G. (1985). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1, 5-20.
- Adorno, T. W. (1941). On popular music. *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 9, 17-48.
- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal.
- Aguado-Terrón, J. M. (2004). *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*. Universidad de Murcia.
<https://www.um.es/tic/Txtguia/TCtema10.pdf>
- Ahmed, S. (2014). Not in the mood. *New Formations*, 82, 13-28.
<https://doi.org/10.3898/NeWF.82.01.2014>
- Ahn, J. (2011). The effect of social network sites on adolescents' social and academic development: current theories and controversies. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 62(8), 1435-1445.
<https://doi.org/10.1002/asi.21540>
- Alaminos-Fernández, A. F. (2016). *Música y sociedad*. Librería Compás, S. L.
- Algaba-Pérez, B. (2020). A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 21, 319-329. <https://doi.org/10.14198/PASADO2020.21.13>

- Alonso, B. (2005). *El Juego de las diferencias, lecturas sobre identidad y cultura*. III Jornadas de Jóvenes Investigadores. <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2015/04/alonso-identidad.pdf>
- Altamirano, C. (1994). *Los símbolos nacionales de Costa Rica*. Imprenta Los Sauces.
- Alvira, F. (1983). Perspectiva cualitativa-perspectiva cuantitativa en la metodología sociológica. *Revista de Investigación Sociológica*, 22, 53-76. <https://doi.org/10.2307/40182982>
- Ander-Egg, E. (2001). El proceso de globalización en lo cultural. En N. Boggino (Coord.), *Convivir, aprender y enseñar en el aula* (pp. 187-213). Homo Spiens y Editorial MAD.
- Andrade, J. (2005, 10 de marzo). Who's Your Daddy?: Daddy Yankee Takes Reggaeton to the Next Level with "Gasolina". *Miami New Times* <https://www.miaminewtimes.com/music/whos-your-daddy-6378313>
- Ángeles-Díaz, F. E. (2019). *Estereotipos, toles de género y expresiones de violencia en relación a la música: el caso del reggaetón entre jóvenes limeños* [Trabajo Fin de Grado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15687/ANGELES_D%C3%8DAZ_FABIOLA_ELIZABETH.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Araña, N., Tortajada, I., y Figueras-Maz, M. (2020). Feminist Reggaetón in Spain: Young Women Subverting Machismo Through "Perreo". *Young*, 28(1), 32-49. <https://doi.org/10.1177/1103308819831473>
- Arce-Cortés, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista Argentina de Sociología*, 6(11), 257-271.
- Arias-Salvado, M. (2019). Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del reggaeton del futuro. *Revista Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 14, 44-65.

- Ariño-Villarroya (2007). Música, democratización y omnivoridad. *Política y Sociedad*, 44(3), 131-150.
- Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC). (2018). *Marco General de los Medios en España*. <https://www.aimc.es/aimc-c0nt3nt/uploads/2019/01/marco19.pdf>
- Ayestarán, S. (1998). Movimientos Juveniles y tribus urbanas. En J. R. Martínez (Coord.), *Xornadas de Psicoloxía Social e Problemas Sociais: Retos e Esperanzas* (pp. 13-27). Universidade da Coruña.
- Baena-Granados, B. N. (2016). “*I’m in the fucking Krakhaus, fuck you bitch!*” [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Barcelona]. Academia. https://www.academia.edu/28695204/Im_in_the_fucking_Krakhaus_fuck_you_bitch_La_escena_trap_de_Barcelona
- Báez, J. (2006). “En mi imperio”: Competing discourses of agency in Ivy Queen’s Reggaetón. *Centro Journal*, 18(2), 62-82.
- Baigorri, A. (1995). Del urbanismo multidisciplinario a la urbanística transdisciplinaria. Una perspectiva sociológica. *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, 3(104), 315-328.
- Baigorri, A., y Gaviria, M. (1984). *El campo riojano* (2 tomos). Cámara Provincial Agraria de La Rioja.
- Bain, R. (1942). A Definition of Culture. *Sociology and Social Research*, 27, 87-94.
- Bajo Palabra (2019, 19 de marzo). “*Iluminati*” Nuevo álbum de Nati Natasha para empoderar a las mujeres. <https://bajopalabra.com.mx/iluminati-nuevo-album-de-nati-natasha-para-empoderar-a-las-mujeres>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Baker, T. (1976). *On the Music of the North American Indians*. Frits Knuf.
- Banner, L. (1983). *American Beauty*. Alfred A. Knopf.

- Barañano, A., y Cátedra, M. (2005). La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje. *Política y Sociedad*, 42(3), 227-250.
- Baraño-Cid, A. (2010). *Introducción a la antropología social y cultural. Materiales docentes para su estudio*. Departamento de Antropología Social. Universidad Complutense de Madrid.
https://eprints.ucm.es/11353/1/Introducci%C3%B3n_a_la_Antropolog%C3%A1a_Social_y_Cultural.pdf?
- Barral, C. (2017). Trap: la banda sonora de la generación del desencanto. *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento*, 53, 68-70.
- De Roda, A. B. L., Martínez-Íñigo, D., de Paúl, P., y Yela, C. (1999). Romantic beliefs and myths in Spain. *The Spanish Journal of Psychology*, 2(1), 64-73.
<https://doi.org/10.1017/S1138741600005461>
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BBC Mundo. (2016, 7 de diciembre). *La oleada de críticas al cantante colombiano Maluma por su “denigrante” videoclip “Cuatro babys”*.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-38230151>
- Bell, D. (1978). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Basic Books.
- Beltrán, M. (1984). *Informe sociológico sobre la juventud española 1960/1982*. SM ediciones.
- Benavides-Morillo, C. (2007). Los estereotipos femeninos en los videos musicales del género reggaeton: una cuestión de género. *Revista Estudios*, 20, 184-198.
- Benedict, R. (1947). *Race, Science and Politics*. The Viking Press.
- Benjamin, W. (1935). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Schocken Books.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Taurus. (Trabajo original de 1935)

- Bennet, T., Frith, S., Grossberg, L., Shepherd, J., y Turner, G. (1993). *Rock and Popular Music: politics, policies, institutions*. Routledge.
- Bennet, A. (2001). *Cultures of Popular Music*. Open University Press.
- Bernabé-Villodre, M. M., y Cremades-Andreu, R. (2017). Sociedad del conocimiento, capital intelectual y educación musical en el siglo XXI. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 14, 47-59. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.53380>
- Bilimava, D. (2014). *Heavy metal subculture: Metal music festivals and their meanings for visitors* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Wageningen]. Repositorio de Wageningen. <https://edepot.wur.nl/312751>
- Birrer, F. (1985). Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music? *Popular Music Perspectives*, 2, 99-105.
- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* University of Washington Presss.
- Blacking, J. (1981). Making artistic popular music: the goal of true folk. *Popular Music*, 1, 9-14. <https://doi.org/10.1017/S026114300000088X>
- Blacking, J. (1982). Songs and Dances of the Venda People. In D. Tunley (Ed.), *Music and Dance: Fourth National Symposium of the Musicological Society of Australia* (pp. 90-105). University of Western Australia.
- Blackman, S. (2014). Subculture theory: an historical and contemporary assessment of the concept for understanding deviance. *Deviant Behavior*, 35(6), 496-512. <https://doi.org/10.1080/01639625.2013.859049>
- Blumenthal, A. (1941). *Views on Definition of Culture*. Committee on Conceptual Integration.
- Boas, F. (1930). Anthropology. *En Encyclopedia of the Social Sciences* (vol. 1, pp. 74-86). Macmillan.
- Bonaga, C., y Turiel, H. (2016). *Mamá, ¡quiero ser youtuber!* Planeta.
- Bourdieu, P. (1990). *In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*. Polity Press.

- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus. (Trabajo original de 1980)
- Brake, M. (1974). The skinheads: and English working class subculture. *Youth & Society*, 6(2), 179-200. <https://doi.org/10.1177/0044118X7400600203>
- Brake, M. (1980). *The sociology of Young culture and youth subculture*. Routledge & Kegan Paul.
- Brake, M. (1985). *Comparative Youth Sub-Cultures*. Routledge & Kegan Paul.
- Bravo, J. (2017). *Percepción de la mujer joven sobre la violencia de género en la música trap* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Córdoba]. Repositorio de la Universidad de Córdoba. <https://repositorio.unicordoba.edu.co/bitstream/handle/ucordoba/922/PERCEPCI%C3%93N%20DE%20LA%20MUJER%20JOVEN%20SOBRE%20LA%20VIOLENCIA%20DE%20G%C3%89NERO%20EN%20LA%20M%C3%9ASICA%20TRAP.%20%20MONTER%C3%8DA-C%C3%93RDOBA%20%28C.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bravo, N. (2016). Rieles de acero en tiempos de caos: El reggae ‘rasta’ en la Argentina neoliberal y la construcción de identidades juveniles. En H. E. Biaggini, y G. Oviedo (Eds.), *Pensamiento Alternativo en la Argentina Contemporánea; Derechos humanos, resistencia y emancipación (1960-2010)* (Tomo 3, pp.457-475). Biblos.
- Bravo, N., y Greco, E. (2018). La elaboración de identidades mundializadas a través del trap. *Revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Música e Investigación*, 25-26, 1-31.
- Brennan, T. A. (1990). The National longing for form: post-structuralism and the culture of National Ide. En H. Bhabha (Ed.), *Nation and Narration: post-structuralism and the cultura of national Ide* (pp. 44-70). Routledge.
- Bruce, R. (1945). *How to write a hit song and sell it*. Lexington Press.
- Bruner, R. (2018, 25 de enero). How rap became the sound of the mainstream. *Time*. <http://time.com/5118041/rap-music-mainstream/>

- Buchmann, M. (2001). *Sociology of Youth Culture*. En N. J. Smelser, y P. B. Baltes (Eds.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (pp. 16660-16664). Elsevier.
- Burke, P. (1978). *Popular Culture in Early Modern Europe*. Temple Smith.
- Burns, E. M. (1999). Intervals, scales and tuning. En D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music* (pp. 215-264). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/b978-012213564-4/50008-1>
- Cajamarca-Curay, L. P., y Vásquez-Robelli, A. E. (2019). *Análisis del género musical trap y su incidencia comunicacional en los adolescentes de 12 a 17 años de edad del norte y sur de Guayaquil* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Guayaquil]. Repositorio de la Universidad de Guayaquil. <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/38584/1/AN%C3%81LISIS%20DE%20G%C3%89NERO%20MUSICAL%20TRAP%20Y%20SU%20INCIDENCIA%20COMUNICACIONAL%20EN%20LOS%20ADOLESCENTES%20DE%2012%20A%2017%20A%C3%91.pdf>
- Calandín, A. (2017, 16 octubre). *Influencia del reggaeton en los jóvenes*. <https://www.amparocalandinpsicologos.es/influencia-del-reggaeton-en-los-jovenes/>
- Calvi, J. C. (2006). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *Revista de Estudios de Comunicación*, 11, 121-137.
- Campbell, P. (1998). *Songs in their heads: Music and its meaning in children's lives*. Oxford University Press.
- Carballo-Villagra, P. (2006). Reggaeton e identidad masculina. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 4, 87-101.
- Caride-Gómez, J. A. (2005). La animación sociocultural y el desarrollo comunitario como educación social. *Revista de Educación*, 336, 73-88.

- Carmichael, R. (2017, 15 de mayo). Culture wars. *NPR*.
<https://www.npr.org/sections/therecord/2017/03/15/520133445/culture-wars-trap-innovation-atlanta-hip-hop>
- Casas, Á. (1972). *45 revoluciones en España (1960-1970)*. Dopesa.
- Castellanos-Leal, D. E. (2012). ¿Qué es lo exótico hoy? Representación e imagen de lxs sujetos con identidades y cuerpos transitorios. *Revista Sans Soleis – Estudios de la Imagen*, 4, 22-29.
- Castillo, F. (2011). *La cultura rock/pop*. Cultura Rock Publisig.
- Castro, E. (2019). *El trap: filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.
- Caycedo, C. (Productora). (2004). Gran Perretón [Vídeo]. *Vimeo*.
<https://vimeo.com/35021131>
- Ceballos, L. (2010). El Reggaeton y sus efectos en la conducta de los adolescentes. *Ensayos Comtemporáneos*, 5(32), 47-48.
- Chambers, I. (1985). *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Macmillan.
- Chase, G. (1958). *La música 01 España*. Dover.
- Cheryl, C. L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. University of Illinois Press.
- Chorén-Rodas, S. (2014). La transformación de los hábitos de consumo musical en España en el siglo XXI [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo]. Repositorio de la Universidad de Oviedo.
https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/28610/TFM_Chor%E9nSara.pdf;jsessionid=E0B322932186421B080FB7A7BF9D0007?sequence=6
- Cisneros-Britto, M. D. (2008). *Sociedad y cultura*. Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/S/sociedad_cultura.htm
- Clark, D. (2003). The death and life of Punk. The last subculture. En D. Muggleton, y R. Weinzierl (Eds.). *The post-subcultures reader* (pp. 223-36). Berg.
- Clarke, J. (1974). *Reconceptualising Youth Culture* [Tesis de Máster, Universidad de Birmingham]. Universidad de Birmingham.

- Clarke, J. (2003). Style. En S. Hall, y J. Tony (Eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain* (pp. 175-192). Taylor and Francis.
<https://doi.org/10.4324/9780203224946-16>
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., y Brian, R. (2003). Subcultures cultures and class: a theoretical overview. En S. Hall, y T. Jefferson (Eds.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (pp. 9-79). Taylor and Francis.
<https://doi.org/10.4324/9780203224946-3>
- Clastres, P. (2010). El arco y el cesto. En P. Clastres (Ed.), *La sociedad contra el estado* (pp. 111-138). Virus editorial.
- Clúa, I. (2008). *Género y cultura popular*. Ediciones UAB.
- Coates, N. (1997). Revolution Now? Rock and the Political Potential of Gender. En S. Whiteley (Ed.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender* (pp. 50-65). Routledge.
- Cohen, P. (1997). Subcultural Conflict and Working Class Community. En P. Cohen (Ed.), *Rethinking the Youth Question* (pp. 48-63). Palgrave.
https://doi.org/10.1007/978-1-349-25390-6_3
- Collin, M. (2018). *Rave on: Global Adventures in Electronic Dance Music*. Serpent's Tail.
- Colomo-Magaña, E. (2013). *Análisis pedagógico de los valores presentes en las letras de las canciones (2005-2011)* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. Oxford University Press.
- Cooper, B. L. (1985). Mick Jagger as Herodotus and Billy Joel as Thucydides? A Rock Music Perspective, 1950-1985. *Social Education*, 49(7), 596-600.
- Corominas, J., y Pascual, J. A. (1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos.
- Cortázar, J. (1967). Del sentimiento de lo fantástico. En J. Cortázar (Ed.), *La vuelta al día en ochenta mundos* (pp. 69-75). Siglo XXI.

- Cottet, P. (1994). Los cambiantes discursos sobre la juventud. *Proposiciones*, 24, 306-309.
- Cross, R. J. (2008). The Teddy boy as scapegoat. *Doshisha Studies in Language and Culture*, 1-2, 264-291.
- Cruces, F. (2004). Música y Ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 8, 1-30.
- Cruz-Cámara, N. (2004). ¿Se movió la mujer tras la movida? En J. Cruz, y B. Zucchi (Eds.), *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* (pp. 267-268). Icaria.
- Cruz-Díaz, R., y Guerrero-Moreno, M. C. (2018). El género musical reggaetón. Aproximación al discurso y a la cosificación de las jóvenes. En E. López-Meneses, D. Cobos-Sanchiz, A. Martín-Padilla, L. Molina-García y A. Jaén-Martínez (Coords.), *Experiencias pedagógicas e innovación educativas. Aportaciones desde la praxis docente e investigadora* (pp. 3683-3695). Octaedro.
- Cubells-Serra, J., Albertín-Carbó, P., y Calsamiglia, A. (2010). Transitando por los espacios jurídico-penales: discursos sociales e implicaciones para la intervención en casos de violencia hacia la mujer. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 28, 79-108. https://doi.org/10.26754/ojs_ais/ais.201028482
- Cubells-Serra, J., y Calsamiglia-Mardurga, A. (2016). El repertorio del amor romántico y las condiciones de posibilidad para la violencia machista. *Universitas Psychologica*, 14(5), 1681-1694. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.upsy14-5.rarc>
- Cuesta, A. (2009). Los quinquis del barrio. En A. Cuesta, y M. Cuesta (Eds.), *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer* (pp. 185-195). Diputació de Barcelona.
- Cuetos-González, G. (2016). *El amor a lo largo de la historia*. https://psiquiatria.com/trabajos/usr_1299974717.pdf
- D'Andrade, R. (1995). *The development of cognitive anthropology*. Cambridge University Press.

- Dávila-Ellis, V. (2016). Acelerando la feminidad en el reggaetón: La chapa que vibra de La Materialista. In V. Nadal-Ramos, y D. Smith Silva (Eds.), *Perspectives on reggaeton symposium* (pp. 26–38). Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras.
- Dávila-Ellis, V. (2020). “¿Dónde están las yales?” Reggaetón and womanhood in the Welfare Island. *Journal of Gender and Sexuality Studies*, 46(1-2), 195-214.
<https://doi.org/10.14321/jgendsexustud.46.1-2.0195>
- De Certeau, M. (1994). *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*. Gallimard.
- De la Rubia, Á. (2018, 10 de abril). Sobre el paralelismo entre el trap y el fundamentalismo del éxito. *La grieta*. <http://lagrietaonline.com/paralelismo-trap-fundamentalismo-del-exito/>
- De Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- Dekel, O., Dempsey, E., y Moorlock, E. (2017). *Young Consumer Behaviour*. Rotledge.
- Del Val-Ripollés, F. (2014). Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985) [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio de la Universidad complutense de Madrid.
- Deliovsky, K. (2008). Normative white femininity: Race, gender and the politics of beauty. *Atlantis*, 33(1), 49-59.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Editorial Fundamentos.
- Dias, A. R., Machado, C., Gonçalves, R. A., y Manita, C. (2012). Repertórios interpretativos sobre o amor e as relações de intimidade de mulheres vítimas de violência: Amar e ser amado violentamente? *Análise Psicológica*, 30(1-2), 143-159. <https://doi.org/10.14417/ap.539>
- Díaz-Polanco, H. (1999). *La Antropología Social en perspectiva*. Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

- Diederichsen, D., y Maneros-Zabala, E. (2014). *El pop vs. Lo popular*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Díez del Río, I. (1982). La contracultura. *Revista de Estudios de Juventud*, 6, 101-132.
- Diferenciador (n. p.). *Reggaetón y trap*. <https://www.diferenciador.com/reggaeton-y-trap/>
- Domínguez de la Rosa, L. (2014). *La construcción social de la homoparentalidad* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio de la Universidad de Málaga. <https://core.ac.uk/download/pdf/62902129.pdf>
- Domínguez, Y. (2016, 4 de diciembre). Machista y misógino: así es el artista que lo peta entre los jóvenes. *HuffPost*. https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/machista-y-misogino-asie_b_13390988.html
- Domínguez, Y. (2019, 27 de enero). ¿Es “La Zowi” un icono feminista? *Huffpost*. https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/es-la-zowi-un-icono-feminista_a_23653791/
- Dukes, R. L., Bisel, T. M., Borega, K. N., Lobato, E. A., y Owens, M. D. (2003). Expressions of love, sex, and hurt in popular songs: A content analysis of all-time greatest hits. *The Social Science Journal*, 40(4), 643-650. [http://dx.doi.org/10.1016/S0362-3319\(03\)00075-2](http://dx.doi.org/10.1016/S0362-3319(03)00075-2)
- Dunn, S. (Productor), y McFadyen, S. (Guionista/Director). (2005). *Metal: A Headbanger's Journey* [Documental]. Seville Pictures.
- Epstein, J. S. (1995). *Adolescents and their music. If it's too loud, you're too old*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315622590>
- Errickson, A. (1999). *Un viaje detallado hacia la subcultura punk: alcance del punk en las bibliotecas públicas*. Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill.
- Escudero, J. (1998). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2(1), 147-162. <https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0016>

- Espejel-Martínez, M. (2018). *“El pussy que mana”: el feminisme en la música trap feta per dones a l'Estat Espanyol* [Trabajo Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio de la Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/196391?ln=es>
- Esteban, M. L., y Távora, A. (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. *Anuario de Psicología*, 39(1), 59-73.
- Estrada, T. (2000). *Sirenas al ataque historia de las mujeres roqueras mexicanas 1956-2000*. Instituto Mexicano de la Juventud.
- Faga, M. F. (2005). Usos y funciones de la música, reseña. *Entremusicas, Música, Investigación y docencia*. <https://es.slideshare.net/sebastianalbertosalinasledesma/usos-yfunciones-tarea-de-musica>
- Fairclough, N. (2000). Representaciones del cambio en el discurso neoliberal. *Cuaderno de Relaciones Laborales*, 16, 13-35.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. Routledge.
- Fairclough, N., Mulderring, J., y Wodak, R. (2011). Critical discourse analysis. En T. Van Dijk (Ed.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* (pp. 357-378). Sage Publications Ltd. <http://doi.org/10.4135/9781446289068.n17>
- Fairley, J. (2009). How to Make Love With Your Clothes On: Dancing Regeton, Gender, and Sexuality in Cuba. En R. Rivera, W. Marshall, y D. Pacini-Hernandez (Eds.), *Reggaeton* (pp. 280-294). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822392323-014>
- Fajardo, J. (2020a, 10 de julio). La revolución global de la música latina y su carga social. *EqualTimes*. <https://www.equaltimes.org/la-revolucion-global-de-la-musica?lang=es#.YJ6G7qgzY2w>
- Fajardo, J. (2020b, 6 de enero). Bad Gyal, La Zowi y el poder subversivo de llamarse zorra. *El Mundo*.

<https://www.elmundo.es/cultura/musica/2020/01/06/5e120bd2fdddf36aa8b45f2.html>

Featherstone, M. (2000). *Undoing Culture Globalization, Postmodernism and Identity*. Sage Publications Ltd. <http://dx.doi.org/10.4135/9781446250457>

Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) (2005). *IFPI:05. Digital Music Report*. <http://www.ifpi.cz/wp-content/uploads/2013/03/Digital-Music-Report-2005.pdf>

Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) (2018). *IFPI Global Music Report 2018*. <https://www.ifpi.org/ifpi-global-music-report-2018/>

Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) (2019). *Music Listening 2019. Una mirada a la forma en que se disfruta la música grabada alrededor del mundo*. <https://www.promusicae.es/estaticos/view/24-informes-ifpi>

Feixa, C. (1995). “Tribus urbanas” y “chavos banda”. Las culturas juveniles en Cataluña y México. *Nueva Antropología*, 14(47), 71-93.

Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Ariel.

Feixa, C. (2004). Las culturas juveniles en España. En C. Feixa (Ed.), *Culturas Juveniles en España (1960-2004)* (pp. 51-80). Instituto de la Juventud.

Feixa, C., Cerbino, M., Recio, C., Porzio, L., y Canelles, N. (2005). De las “bandas” a las organizaciones juveniles. En C. Feixa (Dir.), *Jóvenes “latinos” en Barcelona. Espacio público y cultura urbana* (pp. 89-142). Anthropos Editorial.

Feixa, C., y Nilan, P. (2009). ¿Una juventud global? Identidades híbridas, mundos plurales. *Educación social*, 43, 75-89.

Feixa, C., y Nofre, J. (2012). Culturas juveniles. *Sociopedia.isa*. <http://doi.org/10.1177/205684601291>

Feixa, C., y Sánchez-García, J. (2015). De las culturas juveniles a los estilos de vida: etnografías y metaetnografías en España, 1985-2015. *Revista de Estudios de Juventud*, 110, 105-129.

- Feld, S. (2013). Una Acustemología de la Selva Tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217-239. <https://doi.org/10.22380/2539472X79>
- Feldman, C. J. (2009). We are the Mods': A transnational history of a Youth Culture [Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh]. Repositorio de la Universidad de Pittsburgh. <http://d-scholarship.pitt.edu/7260/>
- Fernández-Nóvoa, H. (2014). Dandys proletarios: los Teddy Boys. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, 6, 1-18.
- Ferrer-Pérez, V. A., Bosh-Fiol, E., Navarro-Guzmán, C., Ramis-Palmer, M. y García-Buades, E. (2008). El concepto de amor en España. *Psicothema*, 20(4), 589-595.
- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*, 6, 1-18.
- Fiske, J. (1982). *Introduction to communication studies*. Methuen.
- Flores, J. (1986). Rap, graffiti y break: Cultura callejera negra y puertorriqueño en Nueva York. *Cuicuilco*, 17, 34-40.
- Flores, S. (2007). *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical* [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Injuve.
- Ford, C. S. (1942). Culture and Human Behaviour. *Scientific Monthly*, 55, 546-557.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1971). *El orden del discurso*. Laia.
- Foucault, M. (1979). *La microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1980). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Fouce, H. (2002). "El futuro ya está aquí" *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio de la Universidad Complutense de Madrid.
- Fouce, H. (2006). *El futuro ya está aquí*. Velecio.

- Friedman, S. (2017, 22 de septiembre). Trap rap has been around for a minute now – So why does it keep working? *Soundfly*. <https://flypaper.soundfly.com/produce/why-does-trap-music-keep-working/>
- Frisby, C. (2010). Sticks ‘n’ stones may break my bones, but words they hurt like hell: Derogatory words in popular songs. *Media Report to Women*, 38(4), 12-18.
- Frith, S. (1978). *Sociology of rock*. Constable.
- Frith, S. (1981). *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock’n’roll*. Pantheon Books.
- Frith, S. (1988). *Music for preasure: essays in the sociology of pop*. Routledge.
- Frith, S. (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford University Press.
- Frith, S. (2004). *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*. Routledge.
- Frith, S., y McRobbie, A. (1990). Rock and sexuality. En S. Frith, y A. Goodwin (Eds.), *On record. Rock, pop, and the written word* (pp. 317-332). Routledge.
- Fundación Juan March. (2015). *De raíz popular: inspirados por el folclore*. <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/raiz-popular/pdf/guia-de-raiz-popular.pdf>
- Gallardo, D. (2018, 1 de septiembre). La música en español que domina el mundo. *El independiente*. <https://www.elindependiente.com/tendencias/musica/2018/09/01/guia-rapida-para-entender-la-musica-en-espanol-que-domina-el-mundo/>
- Gallero, J. L. (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Ardora.
- Gallucci, M. J. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton. *Opción*, 24(55), 84-100.
- Gans, H. J. (1974). *Popular culture and high culture: An analysis and evaluation of taste*. Basic.

- Ganter, R. (2006). De cuerpos, tatuajes y culturas juveniles. *Cuaderno Venezolano de Sociología*, 15(1), 427-453.
- Gantz, W., Garteberg, H. M., Pearson, M. L., y Schiller, S. O. (1978). Gratifications and expectations associated with pop music among adolescents. *Popular music and society*, 6(1), 81-89. <https://doi.org/10.1080/03007767808591113>
- Garcés-Montoya, Á. (2009). Etnografías vitales: Música e identidades juveniles. Hip hop en Medellín. *Carrera*, 87(30), 125-140.
- García, Á. (2019a, 4 de octubre). El reggaeton no es solo música: repasamos la evolución de la moda y del estilismo de los artistas a lo largo de los años. *Menzig*. <https://www.menzig.style/a/reggaeton-moda-estilo-evolucion-artistas/>
- García, Á. (2019b, 5 de diciembre). La enciclopedia del reggaetón: cómo entender a tus cantantes favoritos. *Menzig*. <https://www.menzig.es/a/diccionario-reggaeton-palabras-glosario/>
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómad*, 29, 187-199.
- García-Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Casa de las Américas.
- García-Canclini, N. (1987). Ni folclórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Revista Diálogos de la Comunicación*, 17, 1-8. Perú.
- García-Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García-Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans: Transcultural Music Review*, 7, 1-17.
- García-Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Gedisa editorial.
- García-Domínguez, L. M., y González-Cortés, J. R. (2001). Breves anotaciones sobre el concepto de cultura en el mundo clásico. En C. M. Cabanillas-Núñez, y J. A. Calero-Carretero. *Actas de la III Jornadas de Humanidades Clásicas* (pp. 35-44).

- García-Méndez, J. A. (2016). Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. *Cuicuilco*, 23(66), 11-23.
- Garrido, L., y González, J. J. (2006). Mercado de trabajo, ocupación y clases sociales. En J. González, y M. Requena (Eds.), *30 años de cambio social* (pp. 81-126). Alianza Editorial.
- Gasca-Moreno, C. T., y García-Gómez, M. Á. (2019). La ciudad bajo el lente de la antropología. *Quivera Revista de Estudios Territoriales*, 12(1), 27-41. <https://doi.org/10.36677/qret.v21i1.11534>
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa editorial.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Blackwell.
- George, B., y Bright, S. (1995). *Take It like a Man: The Autobiography of Boy George*. Sidgwick & Jackson.
- Gerard, J. (2017, 14 de junio). Las cinco claves del trap. *La vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20170612/423355415430/cinco-claves-trap.html>
- Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexo, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ediciones Cátedra.
- Gijón (2018, 9 de julio). ¿Qué es el Trap y por qué ha conquistado a los jóvenes? *El Comercio*. <https://www.elcomercio.es/culturas/musica/trap-musica-conquistado-jovenes-20180709094352-nt.html>
- Gil, E. P., y Lloret, I. (2007). *La violencia de género*. Uoc.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Gill, R. (2016). Postfeminism and the New cultural life of feminism. *Diffractions: Graduate Journal for the Study of Culture*, 6, 1-8. <https://doi.org/10.34632/diffractions.2016.521>
- Gillin, J. P. (1948). *The ways of men*. Appleton-Century.

- Goialde-Palacios (2013). Música popular/Músicas urbanas: introducción. *Musiker*, 20, 7-18.
- Gómez, C. (2018, 13 de noviembre). ¿Qué es el Trap y por qué ha conquistado a los jóvenes? *Esquire*.
<https://www.esquire.com/es/actualidad/musica/a11643399/trap-estilo-musical/>
- Gómez, G. (2015). *Canción, performance y estereotipos de género en la “Movida” Madrileña* [Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid]. UVA DOC.
<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/15553>
- Gómez-Lizarraga, A. (2018). El género latino y el reggaetón en España, ¿aceptación o rechazo? *Los40*.
https://los40.com/los40/2018/02/26/musica/1519664224_161216.html
- González-Díaz, M. (2018, 13 de agosto). Cómo diferenciar el reggaetón del trap, el polémico género musical que arrasa en medio mundo. *BBC News Mundo*.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-45103727>
- González-Rodríguez, J. P. (1986). Hacia el estudio musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 40(165), 59-84.
- González-Varas, I. (2002). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Cátedra.
- Goodenough, W. H. (1957). Cultural Anthropology and Linguistics. En P. Garvin (Ed.), *Report of the Seventh Annual Round Table Meeting in Linguistics and Language Study* (pp. 167-173). Georgetown University.
- Gordon, M. M. (1947). The concept of the subculture and its application. *Social Forces*, 26, 1-40.
- Gorina-Martínez, F. (2014). *El trap: un element més de la identitat juvenil* [Trabajo fin de Gradp, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio de la Universitat Autònoma de Barcelona.
https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2020/tfg_274449/INFORME_FINAL_FRANCINA_GORINA.pdf

- Gottschall, J. (2008). Romantic Love: A Literary Universal? En J. Gottschall (Ed.), *Literature, Science, and a New Humanities* (pp. 157-170). Palgrave Macmillan.
- Gramsci, A. (1972). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno*. Nueva Visión.
- Granados-Barco, A. (2016). En la variedad está el gusto. El feminismo, entre la pluralidad y la reafirmación de los compromisos comunes. *Revista CS*, 18, 85-106. <https://doi.org/10.18046/recs.i18.1949>
- Grebe, M. E. (1976). Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, 30(133), 5-27.
- Green, L. (2017). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315253169>
- Guizán, L. (2020, 11 de noviembre). Vigo se rinde a la moda urbana y la estética del trap. *El Español*. <https://www.elspanol.com/treintayseis/articulos/actualidad/vigo-se-rinde-a-la-moda-urbana-y-la-estetica-del-trap>
- Haidar, J. (n. p). *El análisis del discurso: una zona de contacto transdisciplinario*. <https://wac.colostate.edu/docs/books//estudios//haidar.pdf>
- Haidar, J. (1998). Análisis del discurso. En J. Galindo-Cáceres (Coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 117-164). Pearson.
- Haidar, J. (2000). El poder y la magia de la palabra: El campo del análisis del discurso. En J. Haidar, y L. Campuzano (Eds.), *La producción textual del discurso científico* (pp. 33-65). UAM-X.
- Hall, S. (1969). *Los hippies: una contracultura*. Anagrama.
- Hall, S. y Jefferson, T. (2003). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Taylor & Francis Group. (Trabajo original de 1975)
- Hamui-Sutton, A., y Varela-Ruiz, M. (2013). La técnica de grupos focales Investigación en Educación Médica, 2(5), 55-60. [https://doi.org/10.1016/S2007-5057\(13\)72683-8](https://doi.org/10.1016/S2007-5057(13)72683-8)

- Hargreaves, D. J., y North, A. D. (1999). The functions of music in everyday life: Redefining the social in music psychology. *Psychology of Music*, 27(1), 71-83. <https://doi.org/10.1177/0305735699271007>
- Hargreaves, D., MacDonald, R., y Miell, D. (2012). Musical Identities Mediate Music Development. En G. E. McPherson, y G. F. Welch (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Education* (vol. 1, pp.124-142). Oxford University Press. http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0008_update_001
- Hebdige, D. (1975). The meaning of Mod. En S. Hall, y T. Jefferson. *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (pp. 87-98). Taylor & Francis.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The meaning of style*. Routledge.
- Henry, J. (1963). *Culture against man*. Random House.
- Henry, T. (1989). *Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style*. UMI Research Press.
- Hill, R. L., y Savigny, H. (2019). Sexual violence and free speech in popular music. *Popular music*, 38(2), 237-251. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000096>
- Hinojosa-Becerra, M., y Allen-Perkins, D. (2015), ¿Por qué es importante la cultura urbana? En *Centro histórico de El Carmen de Santa Clara de Cuba* (pp. 1-5). Editorial Académica Española.
- Hiriart, H. (2011). A través del espejo. Tres preguntas sobre cultura y civilización. *Revista de la Universidad de México*, (83), 98-99.
- Hobbs, D. R., y Gallup, G. G. (2011). Songs as a Medium for Embedded Reproductive Messages. *Evolutionary Psychology*, 9(3), 390-416. <https://doi.org/10.1177/147470491100900309>
- Hodkinson, P. (2002). *Goth. Identity, Style and Subculture*. Berg Publishers.
- Holleman, L. (1995). *Saying goodbye*. Tundra Books.
- Hood, M. (1963). Music, the unknown. En H. Hood y V. Palisca (Eds.), *The Princeton Studies: Humanistic Scholarship in America* (pp. 265-375). Prentice-Hall.

- Hood, M. (1966). Review of Africa and Indonesia. En A. M. Jones (Ed.), *Africa and Indonesia: The Evidence of Xylophone and Other Musical and Cultural Factors* (pp. 214-216). E. J. Brill.
- Hooks, B. (2001). *All about love: new visions*. Harper & Row.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Hormigos-Ruiz, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 17(34), 91-98. <http://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>
- Hormigos, J., y Martín-Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES*, 4, 259-270.
- Hormigos-Ruiz, J., Gómez-Escarda, M., y Perelló-Oliver, S. (2018). Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales. *Convergencia*, 25(76), 75-98. <https://doi.org/10.29101/crcs.v25i76.4291>
- Iñigo, J. M. (2004). *Cuando éramos jóvenes. España años 60: recuerdos de una década apasionante*. La esfera de los libros.
- Íñiguez, L., y Antaki, C. (1994). El análisis del discurso en la Psicología Social. *Boletín de Psicología*, 44, 57-75.
- Izcara-Palacios, S. P. (2000). Reseña de “La sociedad rural ante el siglo XXI” de Benjamín García Sanz. *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 90, 313-315. <https://doi.org/10.2307/40184266>
- Jefferson, T. (2003). Cultural responses of the teds: the defence of space and status. En S. Hall y T. Jefferson (Eds.), *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (pp. 81-86). Taylor and Francis.
- Jerslev, A. (2016). In the time of the microcelebrity: Celebrification and the youtuber Zoella. *International Journal of Communication*, 10, 5233-5251.
- Jiménez, F. (2009). (W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words Per Minute. En R. Z. Rivera, W. Marshall y D. Pacini Hernandez. (Eds.), *Reggaeton* (pp. 229-251). Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822392323-018>

- Jiménez-Abad, R. M. (2014). Globarruralización: cómo el medio rural se ve afectado por la globalización y las TIC. *GeoGraphos. Revista Digital para Estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales*, 5(67), 283-311. <http://doi.org/10.14198/GEOGRA2014.5.67>
- Jiménez-Fernández, C., Marín-Pérez, P., Mousa-Fernández, A. C., y Muñoz-Miranda, L. P. (2020). Ellas y el trap: el rol de las mujeres tras los géneros urbanos. *Periódico Universitario UCM*. <http://generaciondospuntocero.com/ellas-y-el-trap-el-rol-de-las-mujeres-tras-los-generos-urbanos/>
- Johansson, T., Andreasson, J., y Mattson, C. (2017). From Subcultures to Common Culture: Bodybuilders, Skinheads, and the Normalization of the Marginal. *SAGE Open*, 7(2), 1-9. <https://doi.org/10.1177/2158244017706596>
- Kabas, B. (2017). Today's youth subcultures: Resistance or corporation. *Journal of Advanced Research in Social Sciences and Humanities*, 2(1), 54-60. <https://dx.doi.org/10.26500/JARSSH-02-2017-0107>
- Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5(1), 22-42. <https://doi.org/10.22492/ijmcf.5.1.02>
- Karandashev, V. (2015). A Cultural Perspective on Romantic Love. *Online Readings in Psychology and Culture*, 5(4), 1-21. <https://doi.org/10.9707/2307-0919.1135>
- Keyes, C. L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. University of Illinois Press.
- Kluckhohn, F. R. (1953). Dominant and variant value orientations. En C. Kluckhohn, y H. Murray (Eds.), *Personality in nature, society and culture* (2ª edición, pp. 315-340). Alfred A. Knopf.
- Kopecká, A. (2015). *Feminism within reggaeton music. How do female artist appropriate reggaeton scene as space for feminist afency?* Faculty of Social Sciences. https://www.academia.edu/13989113/Feminism_within_Reggaeton_Music_How_do_Female_Artists_Appropriate_Reggaeton_Scene_as_Space_for_Feminist_Agency

- Kroeber, A. L., y Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A critical review of concepts and definitions*. The Museum.
- Krueger, R. A., y Casey, M. A. (2000). *Focus groups: A practical guide for applied researchers* (3.^a ed.). Sage Publications.
- Kunst, J. (1954). *Cultural relations between the Balkans and Indonesia*. Royal Tropical Institute.
- Kunst, J. (1959). *Ethnomusicology*. Nijhoff.
- Lagarde, M. (2000). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Horas y Horas.
- Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de Encuentro.
- Langer, S. K. (1967). *Mind: An Essay on Human Feeling* (vol. 1). The John Hopkins Press.
- Larocca, G., y Fedele, M. (2017). Television clothing commercials for tweens in transition: A comparative analysis in Italy and Spain. In E. Mora y M. Pedroni (Eds.), *Fashion tales: Feefing the imaginary* (pp. 407-424). Peter Lang.
- Larsson, S. (2013). "I Bang my Head, Therefore I Am': Constructing Individual and Social Authenticity in the Heavy Metal Subculture". *Young*, 21(1), 95-110.
<https://doi.org/10.1177/1103308812467673>
- Lee, C. (2015, 13 de agosto). Trap kings: How the hip-hop sub-genre dominated the decade. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-howhip-hop-sub-genre-dominated-decade>
- Lees, C. (1988). Youth Tribes of Australia. *The Bulletin*, 14, 7-13.
- Lenarduzzi, V. (1998). *Itinerarios, ideas y pasiones*. Universidad de Buenos Aires.
- Lenore, V. (2013, 30 de agosto). Reggaeton. *El país*.
https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html

- Leste, E., y del Val, F. (2019). Más allá del postpunk. New romantics y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta. *Resonancias*, 23(45), 215-239. <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.9>
- Leuven, K. (2015). *Feminism within reggaeton music. How do female artist appropriate reggaeton scene as space for feminist afency?* https://www.academia.edu/13989113/Feminism_within_Reggaeton_Music_How_do_Female_Artists_Appropriate_Reggaeton_Scene_as_Space_for_Feminist_Agency
- Levine, H. G., y Stumpf, S. H. (1983). Statements of fear through cultural symbols: punk rock as a reflective subculture. *Youth and Society*, 14(4), 417-435. <https://doi.org/10.1177/0044118X83014004002>
- Lévi-Strauss, C. (1971). *L'Homme nu* (mythologiques, vol. IV). Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1999). *Raza y cultura*. Cátedra.
- Levy, A. (1960). *Operation Elvis*. André Deutsch.
- Lewin, P. y Williams, J. P. (2009). The ideology and practice of authenticity in punk subculture. En P. Vannini y J. P. Williams (Eds.), *Authenticity in Culture, Self and Society* (pp. 65-81). Ashgate Publishing.
- Llanes-Torres, H. M., Castillo-Roja, E. A., Yanes-Domínguez, H., y López-Aldama, H. (2019). Motivaciones de los adolescentes y el género musical reggaetón. *Revista de ciencias médicas de mayabeque*, 26(1), 41-53.
- López-Carballera, S. (2019). *El impacto del trap en la cultura popular* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Barcelona]. Repositorio de la Universitat de Barcelona. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/133161/1/TFG_SOC_%20LÓPEZ_SIMON_FEB19%281%29.pdf
- López-Casero, F. (1994). La redefinición del pueblo. Entorno sociológico del desarrollo local en la España meridional. En P. Waldmann, F. López-Casero, y W. L. Bernecker (Comps.), *En precio de la modernización. Formas y retos del cambio de valores en la España de hoy* (327-356). Iberoamericana.

- López-Castilla, T. (2018). El perreo queer del lesbian reguetón. En A. M. Botella-Nicolás y R. Isusi-Fagoaga (Coords.), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia* (pp. 199-208). Universitat de València.
- López-Riocerezo, J. M. (1970). *Problemática mundial del gamberrismo y sus posibles soluciones*. Studium.
- Louis, J. (2015, 9 de agosto). 4 problems with modern rap music that have existed forever. *Cracked*. <http://www.cracked.com/blog/4-bullshit-complaints-about-modern-rap-music/>
- Lull, J. (2009). *Medios, comunicación, cultura*. Amorrortu Editores España SL.
- Luzardo, B. (2009). *El reggaetón: ¿Un nuevo discurso juvenil? Estudio léxico semántico sobre el género musical*. Invencom. http://www.invecom.org/eventos/2009/pdf/luzardo_b.pdf
- Macdonald, K., y Tipton, C. (1993). Using documents. En N. Gilbert (Comp.), *Researching social life* (pp. 187-200). Sage Publications.
- Maestre-Brotons, A. (2014). El discurso sobre la música popular contemporánea: crítica artística y divulgación periodística. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 13, 69-83. <http://doi.org/10.6035/clr.2014.13.4>
- Maínez, L. (2019, 4 de mayo). La evolución del reggaeton en España: 15 años de los barrios a la radio. *The Medizine*. <https://themedizine.com/p/la-evolucion-del-reggaeton-en-espana-15-anos-de-los-barrios-a-la-radio>
- Maldonado, L. G. (2018, 20 de junio). Becky G.: “Se puede ser feminista y una perra en la cama”. *El español*. https://www.lespanol.com/cultura/20180629/becky-puede-feminista-perra-cama/318719024_0.html
- Maltby, R. (1989). *Dreams for sale: popular culture in the 20th Century*. Harrap.
- Marcus, G. (2010). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.
- Marín, M., y Muñoz, G. (2002). *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Siglo del Hombre editores, Universidad Central –DIUC–.
- Marshall, G. (1997). *Skinhead nation*. S.T. Publishing.

- Marshall, W. (2009). From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization. En R. Z. Rivera, W. Marshall, y D. Pacini-Hernandez (Eds.), *Reggaeton* (pp. 19-76). Duke University Press.
<https://doi.org/10.1215/9780822392323-002>
- Marshall, W., Rivera, R., y Pacini-Hernandez, D. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14, 1-9.
- Martí, J. (1988). Músicas populares. *Didáctica de la música*, 12, 7-14.
- Martí, J. (1992). Hacia una antropología de la música. *Anuario musical*, 47, 195-225.
- Martí, J. (1996a). *El folklorismo: Uso y abuso de la tradición*. Ronsel.
- Martí, J. (1996b). Etnomusicología, folklore y relevancia social. En *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (pp. 11-22). La mà de Guido.
- Martí, J. (1999). La tradición evocada: folklore y folklorismo. En E. Gómez-Pellón, L. Díaz-Viana, J. Martí, y M. Azurmendi (Eds.), *Tradición oral* (pp. 81-107). Editorial Universidad de Cantabria.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva.
- Martín-Barbero, J. (1984). Cultura popular y comunicación de masas. *Materiales para la comunicación popular*, 3.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2001). *La democratización de la cultura*.
https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/413/51_16_democratizacion_cultura.pdf?sequence=2
- Martín-Barbero, J. (27 de septiembre de 2014). *Lo popular-masivo* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yp0EHQ07xzk>
- Martínez de Albeniz, I. (2001). La ambivalencia de lo popular en los estudios culturales. *Papeles del CEIC*, 2, 1-19.

- Martínez, S. (2019, 7 de octubre). El perreo hasta abajo, el feminismo hacia arriba: el reguetón desde una perspectiva de género. *La diaria feminismos*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2019/10/el-perreo-hasta-abajo-el-feminismo-hacia-arriba-el-regueton-desde-una-perspectiva-de-genero/>
- Martínez-Cano, S. (2017). Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural. *Investigaciones Feministas* 8(2), 475-492. <https://doi.org/10.5209/INFE.55079>
- Martínez-Noriega, D. (2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El Cotidiano*, 186, 63-67.
- Martínez-Rentería, C. (2000). *Cultura ContraCultura: diez años de contracultura en México*. Plaza Janés Crónica.
- Matsumoto, D. (2007). Culture, Context, and Behavior. *Journal of Personality*, 75(6), 1285-1320. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.2007.00476.x>
- Mazuela-Anguita, A. (2019). Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara. *Renaissance Studies*, 34(5), 831-833. <https://doi.org/10.1111/rest.12615>
- McClary, S., y Walser, R. (1988). Start Making Sense! Musicology Wrestles with rock. En S. Frith y A. Goodwin. (Eds.), *On Record. Rock, pop and the written word*. (pp. 277-292). Routledge.
- McClay, S. (1991). *Feminine endings*. University of Minnesota Press.
- McNicholas-Smith, K. (2017). Sexualisation, or the queer feminist provocations of Miley Cyrus. *Feminist Theory*, 18(3), 281-298. <https://doi.org/10.1177/1464700117721880>
- Renckstorf, K., y McQuail, D. (1996). Social action perspectives in Mass Communication Research. *Communications*, 21(1), 1-18. <https://doi.org/10.1515/comm.1996.21.1.5>
- McRobbie, A., y Garber, J. (2003). Girls and subculture. En S. Hall, y J. Tony (Eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain* (pp. 209-222). Taylor and Francis.

- Mead, M. (1993). *Adolescencia y cultura en Samoa*. Planeta-Agostini.
- Mead, M. (2006) *Sexo y temperamento*. Ediciones Paidós.
- Megías-Quirós, I. y Rodríguez-San Julián, E. (2003). *Jóvenes entre sonidos: Hábitos, gustos y referentes musicales*. Injuve.
- Melville, K. (1980). *Las comunas en la contracultura*. Kairós.
- Merriam, A. P. (1960). Ethnomusicology, discussion and definition of the field. *Ethnomusicology*, 4, 107-114. <https://doi.org/10.2307/924498>
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Meyer, M. (2003). Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 35-59). Gedisa.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Middleton, R. (1993). Popular music analysis and musicology: bridging the gap. *Popular music*, 12(2), 177-190. <https://doi.org/10.1017/S0261143000005547>
- Middleton, R. (2007). O brother, let's go down home: Loss, nostalgia and the blues. *Popular Music*, 26(1), 47-64. <https://doi.org/10.1017/S0261143007001122>
- Middleton, R., y Horn, D. (1981). Preface. *Popular music*, 1, 1-2.
- Midley, B. (2019, 19 de enero). El trap tiene un ritmo propio en la moda. *La nación*. <https://www.lanacion.com.ar/moda-y-belleza/el-trap-tiene-un-ritmo-propio-en-la-moda-nid2212290/>
- Montes del Castillo, A., Pulito-Moyano, R. A., y García-Castaño, F. J. (1993). La educación multicultural y el concepto de cultura: una visión desde la antropología social y cultural. *Revista Iberoamericana de Educación*, 302(13), 83-110.
- Montoya, J. C. (2005). La musicología como ancla de la educación musical: del historicismo al audiovisual. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21(1), 312-328.

- Mora, K., y Viñuela, E. (2014). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Universidad de Lleida.
- Moreno, E. (1999). La radio de formato musical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicación y Sociedad*, 12(1), 89-111.
- Morère, J. (2019). “When boys looked like girls and girls looked like boys”: interferences in the music and fashion world of the British 1980s –The case of the New romantics and their contemporary echoes-. *E-rea*, 16(2). <https://doi.org/10.4000/erea.7759>
- Mucho trap (2020, 8 de marzo). *Trap de mujeres por y para ellas*. <https://muchotrap.com/2020/03/08/trap-de-mujeres-por-y-para-ellas/>
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture*. Berg.
- Nájera, E. (2010). ¿Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia? *FEMINISMO/S*, 15, 9-14. <http://doi.org/10.14198/fem.2010.15.01>
- Navarro, F. (2019, 26 de noviembre). Medellín, la fábrica del reguetón. *El país*. https://elpais.com/elpais/2019/11/26/eps/1574784498_877729.html
- Negrón-Muntaner, F., y Rivera, R. Z. (2009). Nación Reggaetón. *Nueva Sociedad*, 223, 29-38.
- Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory*. Polity.
- Negus, K. (1998). Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry. *Media, Culture & Society*, 20(3), 359-379. <https://doi.org/10.1177/016344398020003002>
- Nettl, B. (1964). *Theory and method in Ethnomusicology*. Free Press.
- Nettl, B. (1974) Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, 60(1), 1-19. <https://doi.org/10.1093/mq/LX.1.1>
- Nettl, B. (1978). Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century. *Ethnomusicology*, 22(1), 123-136. <https://doi.org/10.2307/851368>

- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (pp. 115-154). Trotta.
- Noa-Calla, K. D. (2018). *El reggaetón y violencia contra la mujer en la asociación juventud emprendedora para el desarrollo e innovación del distrito de cabanillas –San Román- Puno 2017* [Trabajo Fin de Grado, Universidad Nacional del Altiplano]. Repositorio Universidad Nacional de Altiplano. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/7448>
- North, A. C., Hargreaves, D. J., y O'Neill, S. A. (2000). The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, 70(2), 255-272. <https://doi.org/10.1348/000709900158083>
- O.Nyumba, T., Wilson, K., Derrick, C., y Mukherjee, N. (2018). The use of focus group discussion methodology: Insights from two decades of application in conservation. *Methods in Ecology and evolution*, 9(1), 20-32. <https://doi.org/10.1111/2041-210X.12860>
- Olmos-Alcaraz, A. (2015). Análisis crítico de discurso y etnografía: una propuesta metodológica para el estudio de la alteridad con poblaciones migrantes. *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*, 32, 103-128. <https://doi.org/10.5944/empiria.32.2015.15311>
- Olsen, F. (2000). El sexo del derecho. En D. Kairys (Ed.), *The Politics of Law* (pp. 452-467). Pantheon.
- Oriola-Requena, S., y Gustems-Carnicer, J. (2015). Música y adolescencia: usos, funciones y consideraciones educativas. *Revista de Ciències de l'Educació*, 2, 27-42. <https://doi.org/10.17345/ute.2015.2.660>
- Otaola-González, P. (2012a). Emancipación femenina y música pop en los años 60. *Sineris: revista de musicología*, 5, 1-27.

- Otaola-González, P. (2012b). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60. *ILCEA*, 16, 1-15. <https://doi.org/10.4000/ilcea.1421>
- Pacini-Hernandez, D. (2009). Dominicans in the Mix: Reflections on Dominican Identity, Race, and Reggaeton. En R. Rivera, W. Marshall y D. Pacini-Hernandez (Eds.), *Reggaeton* (pp. 135-164). Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822392323-011>
- Padilla-Lozano, F. (2000). Cultura y modernidad: una aproximación a la antropología cultural. *Investigación y Ciencia: de la Universidad Autónoma de Aguascalientes* (23), 43-59.
- Pairone, J. M. (2019, 23 de febrero). El género musical de moda que cautivó a niños y adolescentes despierta polémicas. Y plantea un debate moral en relación sus letras y el modo de vida de sus impulsores. *La voz*. <https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/trap-por-que-atrae-los-mas-chicos-y-asusta-los-padres/>
- Pangol, M. (2018). Reggaeton and Female Narratives. *Student Publications*, 647. https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/647
- Parsons, T. (1963). Youth in the context of American society. En E. H. Erikson (Ed.), *Youth: Challenge and Challenge* (pp.93-119). The Free Press.
- Paz-Barahona, C. (2005). Los sonidos de la posmodernidad: los espacios musicales y la historia del presente. *Revista estudios*, 18-19, 71-77.
- Pedrini, R. (1996). *Skinhead, lo stile della strada*. Castelvech.
- Penagos-Rojas, Y., y González-González, M. A. (2012). Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes. *Plumilla Educativa*, 10(2), 290-305. <https://doi.org/10.30554/plumillaedu.10.471.2012>
- Pérez-Redondo, R. J. (2016). Méndez Rubio, Antonio (2016): Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica. Valencia: Tirant. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 4(1), 204-205. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.114>

- Senz, J. (2011). *La huella gitana en la música clásica*. Acción cultural. https://www.accioncultural.es/virtuales/vidasgitanas/pdf/vidas_gitanas_11.pdf
- Peterson, R. A. (1990). Why 1955? Explaining the advent of rock music. *Popular music*, 9(1), 97-116. <https://doi.org/10.1017/S0261143000003767>
- Pineda, R. (2020, 4 de agosto). Espuma y raíz: buscando el corazón africado del reggaetón. *Slang*. <https://www.slang.fm/especiales/especial-slang-espuma-y-raiz-buscando-el-corazon-africano-del-reggaeton/>
- Potter, J. (2004). Discourse analysis as a way of analysing naturally occurring talk. En D. Silverman (Ed.), *Qualitative Analysis: Issues of theory and method* (2nd Edition) (pp. 200-221). Sage.
- Potter, J., y Wetherell, W. (1987). *Discourse and social psychology: Beyond attitudes and behaviour*. Sage Publishing.
- Prats, L. (1988). *El mite de la tradició popular. Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Edicions 62.
- Pujal, M. (2003). La tarea crítica: interconexiones entre lenguaje, deseo y subjetividad. *Política y Sociedad*, 40(1), 129-140.
- Pujal, M. (2007). *El Feminismo*. UOC.
- Purcell, N. J. (2003). *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*. Jefferson, nc.
- Quintero, A. G. (1998). *Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical"*. Siglo XXI de México Editores.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1949). White's View of a Science of Culture. *American Anthropologist*, 51(3), 503-512. <https://doi.org/10.1525/aa.1949.51.3.02a00350>
- Radcliffe-Brown, A. R. (1958). *Method in Social Anthropology*. University of Chicago Press.
- Ramírez-Noreña, V. K. (2012). El concepto de mujer en el reggaetón: Análisis lingüístico. *Lingüística y literatura*, 62, 227-243.

- Ramírez-Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60), 243-270.
- Ramírez-Varela, F. (2008). El mito de la cultura juvenil. *Última década*, 16(28), 79-90.
<https://doi.org/10.4067/S0718-22362008000100005>
- Rawlings, T. (2000). *Mod a very british phenomenon: Clean living under very difficult circumstances*. Omnibus Press.
- Redhead, S. (1993). *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot.
- Reguillo-Cruz, R. (2000). *Emergencia de Culturas juveniles*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Reyes-Méndez, J. J., y Viera-Uca, M. V. (2018). *Identidad-género musical, sexualidad y juventud: “Un estudio caso sobre el consumo del Reggaetón en la ciudad de Guayaquil”* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Guayaquil]. Repositorio de la Universidad de Guayaquil.
<http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/35830/1/UNIVERSIDAD%20Tesis-Viera-%20Jinn%202018-08-16.pdf>
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización* (vol.1). SB.
- Ribas, J. (2007). *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. RBA.
- Rivas, J. M. (2016). Discurso y tensión en la música popular. Un análisis crítico y de género de las canciones de Diomedes Díaz. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 11, 1-23.
- Rivera, N. (n. p.). Reggaetón y trap. *Monito Latino*. <http://monitorlatino.com/10-cosas-no-sabias-reggaeton-trap-diferencias-similitudes/>
- Rivera, R. (2009a). *Perreo & Power: Explicit sexuality in reggaeton dande*.
<https://drive.google.com/file/d/1kq7VpUXmCWGJ7DWRauR02bhcRCU-k84F/view>

- Rivera, R. (2009b). Policing morality, mano dura stylee. The case of underground rap and reggae in Puerto Rico in the Mids-1990's. En W. Marshall, R. Rivera y Pacini, D. (Eds), *Reggaeton* (pp. 1499-1816). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822392323-007>
- Rivera, R. Z. (2019, 30 de junio). El reggaeton ha muerto... de nuevo. *Reggaetónica*. <http://reggaetonica.blogspot.com/2009/06/el-regueton-ha-muerto-de-nuevo.html>
- Rivera, R. Z., Marshall, W., y Pacini-Hernandez D. (2009). *Reggaetón (Refiguring American Music)*. Duke University Press Books.
- Rivero-Pérez, T. (2020). *Filosofía y Reggaetón: Una perspectiva interseccional* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de la Laguna]. Repositorio Institucional de la Universidad de la Laguna. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/20985>
- Rodrigues-Morgado, C. (2012). *Reggaeton, mujeres e identidades "Yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa' la cama voy"* [Trabajo Fin de Máster, Facultad Latinoamericana de Ecuador]. Repositorio Digital FLACSO Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5396>
- Rodríguez, M. (1991). Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4(12), 151-163.
- Rodríguez-Rivera, A. (2016). Acumulación subalterna: Cultura, clase, raza, y reggaetón. En V. Nadal-Ramos, y D. Smith Silva (Eds.), *Perspectivas on reggaetón symposium* (pp. 26-38). University of Puerto Rico.
- Roe, K. (1985). Swedish youth and music: Listening patterns and motivations. *Communication Research*, 12(3), 353-362. <https://doi.org/10.1177/009365085012003007>
- Roheim, G. (1934). *The riddle of the Sphinx*. Hogarth Press.
- RollingStone (2020, 22 de septiembre). *The 500 greatest albums of all times*. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-albums-of-all-time-1062063/>
- Romero, M. (2019). Reggaetón: la historia del perreo transnacional. *El orden mundial*. <https://elordenmundial.com/reggaeton-historia-perreo-transnacional/>.

- Ron, J. (1977). *Sobre el concepto de cultura*. Cuadernos Culturales.
- Ross, A., y Rose, T. (1994). *Microphone Friends. Youth Music & Youth Culture*. Routledge.
- Ross, M. (1982). *The development of aesthetic experience*. Pergamon.
- Rowbotham, S. (1973). *Woman's consciousness, man's world*. Pelican.
- Rubio-Gil, A., y Martín-Pascal, M. A. (2012). Subculturas juveniles: identidad, idolatrías y nuevas tendencias. *Revista de Estudios de Juventud*, 96, 197-213.
- Ruiz, M. (2005). *Sociología de la comunicación y cultura de masas*. Labertinto.
- Ruiz-Navarro, C. (2019). *Las mujeres que luchan se encuentran: Manual de feminismo pop*. Grijalbo.
- Ruiz-Rodríguez, Á. (2015). El papel de la música en la construcción de una identidad durante la adolescencia. ¿Dime qué escuchas y te diré quién eres? *Sineris, Revista de Musicología*, 22, 1-42.
- Saavedra, D. (2020, 05 de noviembre). ¿Está viviendo la música latina su mejor momento histórico? *Redbull*. <https://www.redbull.com/es-es/music-musica-latina-mejor-momento-historico>
- Said, E. W. (1996). Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología. En S. González, y B. Caracas (Comp.), *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico* (pp. 23-59). Editorial Nueva Sociedad.
- Sales, M. F. (2010, 17-18 de junio). *La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género* [Simposio]. II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Sánchez, J. (2005). Música, jóvenes generaciones y medios de comunicación. En Ministerio de Educación y Ciencia (Ed.), *La dimensión humanística de la música: reflexiones y modelos didácticos* (pp. 35-52). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Sánchez-Mellado, L. (2020, 22 de noviembre). Luna Miguel: “Bad Bunny es literatura”. *El país*. <https://elpais.com/cultura/2020-11-21/luna-miguel-bad-bunny-es-literatura.html>

- Sánchez-Rincones, C. M. (n. p.). Machismo, sexo...: así es la polémica música de la que tu hijo es fan. *XL Semanal*.
<https://www.xlsemanal.com/actualidad/20180217/trap-latino-sexo-machismo-en-una-cancion-reggaeton.html>
- Sánchez-Sicilia, A., y Cubells-Serra, J. (2018). Amor, posmodernidad y perspectiva de género: entre el amor romántico y el amor líquido. *Investigaciones Feministas (Rev.)*, 9(1), 151-171. <https://doi.org/10.5209/INFE.58143>
- Sanneh, K. (2004, 31 de octubre). The Rap against Rockism. *New York Times*.
<http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html>
- Sapir, E. (1921). Language and environment. *American Anthropologist*, 14, 226-242.
- Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta de Moebio*, 49, 1-10.
<https://doi.org/10.4067/s0717-554x2014000100001>
- Schlueter, K. (2019, 26 de febrero). Glosario de reggaetón de todas las épocas. *Redbull*.
<https://www.redbull.com/mx-es/glosario-de-reggaeton-actualizado>
- Sediles, D. (2017, 14 de octubre). Una historia del trap: del rap de Atlanta al parasitismo español. *Magnet*. <https://magnet.xataka.com/en-diez-minutos/unahistoria-del-trap-del-rap-de-atlanta-al-parasitismo-espanol>
- Seeger, C. (1951). Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods. *Journal of the American Musicological Society*, 4(3), 240-248.
<https://doi.org/10.2307/829623>
- Semana. (2016, 16 de diciembre). *Trap, el género que lleva la mala fama del machismo*.
<https://www.semana.com/cultura/articulo/machismo-en-el-reggaeton-el-trap-y-la-musica/509720/>
- Serra, C. (2018). *Leonas y Zorras. Estrategias políticas feministas*. Los libros de la catarata.
- Setaro, S. (2018, 14 de febrero). How trap music came to rule the world. *Complex*.
<https://www.complex.com/music/2018/02/how-trap-music-came-to-rule-the-world>

- Sharma, J., y Harden, J. (2016). Sentiments of Billboard Toward 100 Songs over Time. *Analytics experience* 2016. https://www.sas.com/content/dam/SAS/en_us/doc/event/analytics-experience-2016/sentiments-billboard-top-100-songs-over-time.pdf
- Sherwood, M. (2006). *Reguetón: una propuesta ortográfica*. El Nuevo Día [Revista Letras].
- Shuker, R. (1989). From Bodgies to Gothics: pop culture and moral panic in New Zealand. *New Zealand Sociology*, 4(1), 1-17.
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music*. Routledge.
- Sicko, D. (1999). *Techno Rebels: the renegades of electronic Funk*. Wayne State Up.
- Smith, G. (2014, 6 de diciembre). The Blitz Club - What Other People Say. *The Blitz Club*. <http://www.stevestranger.org/about.php>
- Soler-Campos, S. (2016). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers Feministes*, 21, 157-174. <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.10>
- Sorokin, P. A. (1937). *Social and Cultural Dynamics* (4 vols.). American Book Co.
- Souto-Kustrín, S. (2007). Juventud, teoría e historia: la formación de un sujeto social y de un objeto de análisis. *Revista Española de Historia*, 68(225), 11-20.
- Spotify. (2019). *Top canciones más escuchadas* 2019. <https://open.spotify.com/playlist/2GeBwYD8WkDYve5aGeitMM>
- Spotify. (2020). *2020 en resumen*. <https://open.spotify.com/genre/2020-page?locale=es>
- Stafford, P. E. (2018). The grunge effect. Music, Fashion and the Media during the rise of Grunge culture in the early 1990s. *M/C Jorunal*, 21(5). <https://doi.org/10.5204/mcj.1471>
- Stocking, G. W. (2002). Delimitando la antropología: reflexiones históricas acerca de las fronteras de una disciplina sin fronteras. *Revista de Antropología Social*, 11, 11-38.

- Stones, S. (1999). *Hippies from A to Z: their sex, drugs, music and impact on society from the sixties to the present*. Hip Inc.
- Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Editorial Octaedro.
- Stratton, J. (1985). Youth Subcultures and their Cultural Contexts. *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 21(2), 194-218.
<https://doi.org/10.1177/144078338502100203>
- Sun, S. W., y Lull, J. (1986). The adolescent audience for music videos and why they watch. *Journal of Communication*, 36(1), 115-125.
<https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1986.tb03043.x>
- Surbhi, S. (2017, 12 de octubre). Difference between culture and society. *Key Differences*.
<https://keydifferences.com/difference-between-culture-and-society.html>
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Ediciones Morata.
- Tablón, D. (2014). *Proyecto de intervención social a través de la música* [Trabajo fin de grado, Universidad de la Rioja]. Repositorio de la Universidad De La Rioja.
<https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/2774/tablon%20fernandez.pdf?sequence=1>
- Tagg, P. (1979). *Kojak: 50 seconds of television music*. Musikvetenskapliga inst.
- Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Cambridge University Press*, 2, 37-67. <https://doi.org/10.1017/S0261143000001227>
- Tagg, P. (2002). *Towards a definition of "Music"*. www.tagg.org/teaching/musdef.pdf
- Tamayo-Ángeles, W. (1997). *Folclore derecho a la cultura propia*. Instituto Interamericano Derechos Humanos.
- Tarrant, M., North, A. C., y Hargreaves, D. J. (2000). English and American adolescents' reasons for listening to music. *Psychology of Music*, 28(1), 166-173.
<https://doi.org/10.1177/0305735600282005>
- Théberge, P. (2006). Conectados: la tecnología y la música popular. En S. Frith, W. Straw y J. Street. (Eds.), *La otra historia del rock* (pp. 25-51). Robinbook.

- Thomas, W. I. (1937). *Primitive Behavior*. McGraw-Hill.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity.
- Thrasher, F. M. (1963). *The Gang. A Study of 1313 gangs in Chicago*. University of Chicago Press. (Trabajo original de 1926)
- Tra Trap (2018, 30 de noviembre). *¿Es el trap lo mismo que el reggaetón?* <https://tratrap.home.blog/2018/11/30/es-el-trap-lo-mismo-que-el-reggaeton/>
- Trier-Bieniek, A. (2013). *Sing us a song, piano woman: Female fans and the music of Tori Amos*. The Scarecrow Press.
- Trujano-Ruiz, P., y Raich I Escursell, M. (2000). Variables socioculturales en la atribución de culpa a las víctimas de violación. *Psicothema*, 12(2), 223-228.
- Tylor, W. B. (1871). *Primitive Culture*. Cambridge library collection.
- Urdaneta, M. (2007). *El reggaetón: Entre el amor y el sexo. Análisis semiolingüístico* [Tesis de grado, Universidad de Zulia]. Slideshare. <https://es.slideshare.net/MArianelaUr/el-reggae-7886587>
- Urdaneta, M. (2010). El reggaetón, invitación al sexo. Análisis lingüístico. *Revista de Comunicación*, 20,141-160.
- Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud.
- Van Dijk, T. (2000). *Estudios sobre el discurso. Una aproximación interdisciplinaria*. Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa.
- Van Dijk, T., y Athenea Digital. (2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital*, 1, 18-24.
- Van Leewen, T. (1999). *Speech, Music, Sound*. Macmillan.
- Vázquez, J. M. (1995). ¿El tiempo de las Tribus urbanas? *Cuadernos de realidades sociales*, 45, 3-16.

- Vega, A. L. (2002, 23 de mayo). El jaleo del perreo. *El nuevo Día*.
- Vega, C. (1979). Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. *Revista del Instituto de Investigación Carlos Vega* 3, 4-16.
- Velasco, D., Romo, I. González, R., y Úbeda, L. (2017, 15 de diciembre). Las mujeres en el trap. *Variación* 21. <https://variacionxxi.com/2017/12/15/mujeres-trap-empoderamiento-reportaje/>
- Velasco, H. M. (1992). Los significados de cultura y los significados de pueblo una historia inacabada. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 69, 7-25. <https://doi.org/10.2307/40183677>
- Velázquez, S. (2003). *Violencias cotidianas, violencia de género*. Paidós.
- Ventosa-Pérez, V. J. (2002). *Fuentes de la animación sociocultural en Europa: del desarrollo de la cultura a la cultura del desarrollo*. CCS.
- Viera-Alcazar, M. (2018). Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres cantan y perrean. *VITAM. Revista de investigación en humanidades*, 4(3), 36-57.
- Vila, P. (2002). *Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*. Ministerio de Cultura.
- Vilarós, T. M. (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI de España Editores.
- Viñuela-Suárez, E. (2018). Las músicas populares urbanas en la universidad: consolidación de un campo de estudio en docencia e investigación. *Revista Internacional de Educación Musical*, 6, 3-12. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2018-6-p003-012>
- Viñuela-Suárez, E., y Viñuela-Suárez, L. (2008). *Música popular y género*. UAB.
- Viñuela-Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, 7, 11-32.
- Weitzer, R., y Kubrin, C. E. (2009). Misogyny in Rap Music. *Men and Masculinities*, 12(1), 3-29. <https://10.1177/1097184X08327696>

- Whiteley, S. (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge.
- Widdicombe, S., y Wooffitt, R. (1990). “Being” Versus “Doing” Punk: On achieving authenticity as a member. *Journal of Language and Social Psychology*, 9(4), 257-77. <https://doi.org/10.1177/0261927X9094003>
- Wilkinson, S. (2004). Focus group research. En D. Silverman (Ed.), *Qualitative research: Theory, method, and practice* (pp. 177-199). Sage Publications.
- Willis, P. E. (1978). *Profane Culture*. Routledge.
- Wissler, C. (1916). Psychological and Historical Interpretations for Culture. *Science*, 43(1102), 193-201. <https://doi.org/10.1126/science.43.1102.193>
- Wodak, R. (2003). Multiple Identities: The Roles of Female Parliamentarians in the EU Parliament. En J. Holmes y M. Meeyerhoff (Eds.), *Handbook of Language and Gender* (pp. 571-598). Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470756942.ch29>
- Wolf, E. (1964). *Anthropology*. Prentice-Hall.
- Woodman, D. y Bennett, A. (2015). *Youth cultures, transitions and generations*. Palgrave Macmillan.
- Yañez, E., y Chambó, J. G. (2017, 4-6 de octubre). *La construcción de géneros musicales a partir de la interacción entre industria y cultura* [Simposio]. 3º Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales-JEIDAP, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/11/Yan%CC%83ez-Chambo%CC%81.pdf>
- Yáñez-Urbina, C., Calquín, C., y Guerra, R. (2017). Confesión mediática y pornificación cultural: Repertorios interpretativos de “El Chacotero Sentimental” (1996-2000) en la prensa escrita. *Psicoperspectivas* 16(2), 103-113. <http://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol16-issue2-fulltext-1035>
- Yarm, M. (2011). *Everyboy Loves our Town: an oral history of Grunge*. Theree Rivers Press.

- Yasss (2017). *Reggaetón... ¿feminista? Ms Nina y otras cinco mujeres que lo hacen posible*. https://www.yasss.es/in-cultura/feminista-reaggueton_0_2475375520.html
- Yinger, J. M. (1960). Contraculture and Subculture. *American Sociological Review*, 25(5), 625-635. <https://doi.org/10.2307/2090136>
- Yinger, J. M. (1982). *Countercultures*. The Free Press.
- Young, K. (1934). *Introductory Sociology*. General editor.
- Zapata, J. (2016). La cultura popular: una discusión inacabada. *Razón y Palabra*, 20(95), 788-802.
- Zarzuri, R. (2005). Culturas juveniles y ciencias sociales: itinerarios interpretativos transdisciplinares. En: R. Zarzuri, y R. Ganter (Comps.), *Jóvenes: la diferencia como consigna. Ensayos sobre la diversidad cultural juvenil* (pp. 1-5). CESC.
- Zillman, D., y Gan, S. (1997). Musical taste in adolescence. En D. J. Hargreaves, y A. C. North (Eds.), *The Social Psychology of Music* (pp. 161-187). Oxford University Press.

Bibliografía canciones

- AC/DC. (1979). Highway to Hell. En *Highway to Hell* [CD]. Estados Unidos: Atlanti Records y Warner Music Group.
- Alberto Gambino. (2009). Purpurina. En *Versión Española* [CD]. España: Coffy&Soul Studios.
- Alejandro Sanz. (1997). Corazón partío. En *Más* [CD]. Italia: Emanuele Ruffinengo.
- Álvaro Soler, y Morat. (2016). Yo contigo, tú conmigo (The gong gong song) [CD]. En *Sobre el amor y sus efectos secundarios*. Francia: Universal Music.
- Amy MacDonald. (2009). This is the life. En *This is the Life* [CD]. Reino Unido: Vertigo Records.
- Ana Guerra y Aitana. (2018). Lo malo. En *Sus Canciones* [CD]. España: Universal Music Spain S. L.
- Ana Tijaux. (2014). Antipatriarca. En *Vengo* [CD]. Estados Unidos: Nacional Records.
- Ana y Johnny. (1976). Y te amaré. En *Y te amaré* [CD]. Estados Unidos: CBS.
- Anastacia. (2004). Sick and tired. En *Anastacia* [CD]. Estados Unidos: Epic Records.
- Andy y Lucas. (2003). Y en tu ventana. En *Andy & Lucas* [CD]. Estados Unidos: Sony BMG.
- Ángela Carrasco. (1986). Si tú eres mi hombre y yo tu mujer. En *La candela* [CD]. Estados Unidos: Ariola.
- Anitta y J. Balvin. (2017). *Downtown* [Online].
- Anuel AA. (2020). Narcos trap. En *Emmanuel* [CD]. Estados Unidos: Sony Music Latin.
- Anuel AA., y Karol G. (2019). Culpables. En *Ocean* [CD]. México, Estados Unidos y Puerto Rico: Universal Latin.
- Anuel AA., Jhay Cortez, y J. Balvin. (2020). *Medusa* [Online].
- Anuel AA., Nio García, Myke Towers, Brray, Juanka Ft. Brray y Juanka. (2020). *La Jeepeta* [Online].

- Arena Caliente. (1972). *Mátame*. En *Mátame* [Vinilo]. Estados Unidos: CBS.
- Auryn. (2013). Heartbreaker. En *Anti-Héroes* [CD]. Estados Unidos: Warner Music Group.
- Aventura Ft. Don Omar. (2005). Ella y yo. En *God's Project* [CD]. Estados Unidos: Premium Latin Music y Sony Music Entertainment.
- Aventura. (2002). Obsesión. En *We Broke the Rules* [CD]. República Dominicana: Premium Latin Music.
- Azul y Negro. (1982). The night. En *La noche* [Vinilo]. Estados Unidos: Mercury.
- Bad Bunny, Ñengo 'Flow', y Jowell & Randy. (2020). Safaera. En *YHLQMDLG* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny, y B. F. Yaviah. (2020). Bichiyal. En *YHLQMDLG* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny, y Rosalía. (2020). La noche de anoche. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2018). Solo de mí. En *X 100pre* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). 120. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). Antes que se acabe. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). *El último tour del mundo* [Álbum]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). Haciendo que me amas. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). Hoy cobré. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). Maldita pobreza. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.

- Bad Bunny. (2020). Te deseo lo mejor. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). Te mudaste. En *El último tour del mundo* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Bad Bunny. (2020). Yo perreo sola. En *YHLQMDLG* [CD]. Puerto Rico: Rimas Entertainment.
- Barry White. (1974). You're the first, the last, my everything. En *Can't Get Enough*. Estados Unidos: 20th Century Records.
- Bebe. (2004). Ella. En *Pafuera telarañas* [CD]. Reino Unido: EMI Music.
- Bebe. (2004). Malo. En *Pafuera telarañas* [CD]. Reino Unido: EMI Music.
- Becky G. (2019). *Mala Santa* [Single]. Estados Unidos: Sony Music Latin.
- Becky G. y Anitta. (2019). Banana. En *Kisses* [CD]. Estados Unidos: Warner Music.
- Bizarrap, Trueno, y Nicki Nicole. (2020). Mamichula. En *Atrevido* [online].
- Black Point, Anuel AA., y Cardi B. Ft. Liro Shaq y Secreto el Biberon. (2020). *La bebe (Remix)* [Online].
- Britney Spears. (2011). Till the World ends. En *Femme Fatale* [CD]. Reino Unido: Jive Records.
- Bryan Adams. (1996). The only thing that looks good on me is you. En *18 'Til I Die* [CD]. Estados Unidos: A&M Records.
- C. Tangana, y Becky G. (2018). *Booty* [online].
- C. Tangana, Niño de Elche, y La Hungara. (2021). Tú me dejaste de querer. En *El Madrileño* [CD]. España: Sony Spain.
- Cali & El Dandee Ft. Kevin Roldan. (2010). *La muda* [Single].
- Cher. (2012). Woman's World. En *Closer to the Truth* [CD]. Estados Unidos: Warner Bros Records.
- Chocolate Remix. (2014). *Lo que las mujeres quieren* [Single Online].

- Daddy Yankee Ft. Glory. (2004). Gasolina. En *Barrio fino* [CD]. Puerto Rico: El Cartel Records.
- Daddy Yankee Ft. Nicky Jam. (2002). Donde están las gatas. En *Reggaeton Hit Makers* [CD]. España: Universal Music Spain.
- Daddy Yankee, y Katy Perry. (2020). Snow - Con Calma Remix. En *2k20, Pt. 3 (Live)* [Online].
- Daddy Yankee. (2012). Pasarela. En *Prestige* [CD]. Puerto Rico: El Cartel Records.
- Dalex, Lenny Tavárez, y Anitta Ft. J. Quiles, Natti Natasha y Farruko. (2020). Bellaquita. En *Modo Avión* [Online].
- Daniel Magal. (1978). Cara de gitana. En *20 Secretos De Amor – Daniel Magal* [CD]. Argentina: Columbia.
- Danny Ocean. (2017). Me rehuso. En *54+1* [CD]. Estados Unidos: Warner Music Latina.
- Demis Roussos. (1973). Forever and ever. En *Eternamente* [CD]. Colombia: Philips.
- Divino Ft. Daddy Yankee. (2004). Se activaron los anormales. En *Todo a su tiempo* [CD]. Estados Unidos: MVP Records.
- DJ Toomps (productor) y T.I. (cantante). (2003). *Trap Muzik* [LP]. Atlanta: Grand Hustle Records.
- Don Omar, Héctor el Father, y Zión. (2005). Ronca. En *Reggaetón latino* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Group.
- Don Omar. (2003). Dale Don Dale. En *The Last Don* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Group.
- Don Omar. (2003). Pobre diablo. En *The Last Don* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Group.
- Don Omar. (2004). Suelta como gabete. En *The Last Don: Live* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Group.
- Duncan Dhu. (1987). No puedo evitar (pensar en ti). En *Canciones* [Vinilo]. España: GASA.

- Dúo Dinámico. (1988). Resistiré. En *En Forma* [Vinilo]. España: CBS.
- Ed Sheeran. (2017). Perfect. En ÷ [CD]. Estados Unidos: Warner Music.
- El general. (1991). Muévelo. En *Muévelo con El General* [CD]. Australia: RCA.
- El general. (1991). Te ves buena. En *Muévelo con El General* [CD]. Australia: RCA.
- El general. (1998). Tu Pum Pum. En *Move It Up* [CD]. Reino Unido: Rodven.
- Eminem. (2010). Love the way you lie. En *Recovery* [CD]. Estados Unidos: Aftermath Entertainment.
- Enrique Iglesias, y Wisin. (2016). Duele el corazón. En *Duele el corazón* [Descarga digital]. Estados Unidos: Sony Music Latin.
- Eros Ramazzotti. (1989). Nada sin ti. En *Música es* [Vinilo]. México: EMI.
- Farruko Ft. Sech, Myke Toers, Jhay Theeler y Tempo. (2020). *La Tóxica* [Online].
- Farruko, Ankhal, y Guaynaa Ft. Kevvo. (2002). *Perreo intenso* [Online].
- Farruko, Guaynaa y Nicky Jam Ft. Becky G. y Seach. (2020). Rebota. En *BRB Be Right Back* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Latino.
- Farruko, Jay Wheeler y Dj Nelson. (2019). Otra noche más. En *Unplugged* [Online].
- Gata Cattana. (2015). Lisístrata. En *Anclas* [CD]. Madrid: La Cucaracha estudios.
- Gigliola Cinquetti. (1964). *Non ho l'età* [Vinilo Sencillo]. Francia: CGD.
- Héctor & Tito. (2004). Baila Morena. En *La historia Live* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Group.
- Hitimpulse. (2016). I'm in Love with the Coco. En *Berlin Tag & Nacht: Party & Feiern 2017* [CD]. Estados Unidos: Sony Music.
- Hombres G. (1989). Voy a pasármelo bien. En *Voy a pasármelo bien* [CD]. España: Torres Sonido y Eurosonic.
- Hombres G. (2003). No te escaparás. En *No te escaparás* [CD]. España: Gasa.
- Ivy Queen. (2003). Yo quiero bailar. En *Diva* [CD]. Suecia: Real Music Group.

- Ivy Queen. (2010). Amor Puro. En *Drama Queen* [CD]. Puerto Rico: Machete Music.
- J. Balvin, y Bad Bunny. (2019). *Oasis* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Latino.
- J. Balvin, Willy William Ft. Beyonce. (2018). Mi gente. En *Vibras* [CD]. Estados Unidos: Universal Music.
- Jason Derülo. (2014). Wiggle. En *Talk Dirty* [CD]. Estados Unidos: Beluga Heights, Warner Bros.
- Jay Wheeler Ft. Myke Towers, Jhay Cortez, Rauw Alejandro, Lunay y Kendo. (2020). La curiosidad. En *Platónicos* [CD]. Puerto Rico: Flow Music.
- Jennifer López y Maluma. (2020). *Pa ti* [Online].
- Joaquín Sabina. (1996). Contigo. En *Yo, mi, me, contigo* [CD]. Estados Unidos: BMG.
- Joe Montana. (2015). *Picky* [Online].
- Jowell & Randy Ft. Ñengo Flow. (2013). Bellaco con Bellaca. En *Doxis: The Mixtape* [CD]. Estados Unidos: Live Music.
- Karol G. (2021). Bichota. En *KG0516* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Latin Entertainment.
- Karol G. y Mariah Angeliq. (2021). El makinon. En *KG0516* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Latin Entertainment.
- Karol G. y Nicky Minaj. (2021). Tusa. En *KG0516* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Latin Entertainment.
- Karol G., y J. Balvin Ft. Nicky Jam. (2019). Mi cama. En *Ocean* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Latino.
- Katy Perry. (2008). I kissed a girl. En *One of the Boys* [CD]. Estados Unidos y Reino Unido: Capitol Records y EMI Music.
- Katy Perry. (2013). Roar. En *Prism* [CD]. Suecia: Capitol.
- Kelly Clarkson. (2011). Stronger (What doesn't kill you). En *Stronger* [CD]. Estados Unidos: RCA.

- Khea. (2018). Loca. En *Ave Maria* [CD]. Sello Independent.
- La factoria. (2006). Yo soy tu gatita. En *Nuevas metas* [CD]. Estados Unidos: Universal Music Latino.
- La Materialista. (2015). La chapa que vibran. En *Trayectoria* [CD]. España: Rompiendo Records Music.
- Las Vulpes. (1983). *Me gusta ser una zorra* [Vinilo Sencillo]. España: Dos Rombos.
- Laura Pausini. (1994). La soledad. En *La Soledad* [CD]. Italia: Logic Studio.
- Lola Índigo. (2019). Yo ya no quiero ná. En *Akelarre* [CD]. Estados Unidos: Universal Music.
- Lorde. (2013). Royals. En *Pure Heroine* [CD]. Estados Unidos: Lava y Republic.
- Loreen. (2012). Euphoria. En *Heal* [CD]. Estados Unidos: Warner Music Sweden.
- Los del Río. (1993). Macarena. En *A Mi Me Gusta* [CD]. Reino Unido: Ariola.
- Luis Eduardo Aute. (1984). Una de dos. En *Cuerpo a cuerpo* [Vinilo]. Estados Unidos: Ariola.
- Luis Fonsi Ft. Daddy Yankee. (2019). Despacito. En *Vida* [CD]. Estados Unidos: Universal Latin.
- Luís Miguel. (1983). Decídete. En *Decídete* [CD]. Estados Unidos: EMI Capitol.
- Malú. (2001). Toda. En *Esta vez* [CD]. España y Estados Unidos: Pep's Records y Sony BMG.
- Maluma Ft. Noriel, Bryant Myers, Trap Capos y Juhn. (2016). 4 Babys. En *4 Babys* [Online].
- Maluma, y Shakira. (2016). Chantaje. En *El Dorado* [Descarga digital]. Estados Unidos: Ace Entertainment.
- Maluma. (2019). HP. En *11:11* [CD]. Estados Unidos: Sony Music Latin.
- Mambo Kingz, DJ Luian Ft. Ozuna, Anuel AA., Arcángel, De La Ghetto, J. Balvin, Daddy Yankee, Nicky Jam y Zion. (2016). *La ocasión* (remix) [Online].

- Melendi. (2005). Con solo una sonrisa. En *Que el cielo espere sentao* [CD]. España: Carlito Records.
- Miley Cyrus. (2013). We can't stop. En *Bangerz* [CD]. Estados Unidos: RCA.
- Modestia Aparte. (1991). ¡Cómo te mueves! En *Historias Sin Importancia* [Vinilo]. Estados Unidos: Mercury Records.
- Mónica Naranjo. (1997). Desátame. En *Palabra de mujer* [CD]. Estados Unidos: Sony Music.
- Mucho Muchacho. (2003). *Chulería* [LP]. España: C.R.E.A.M.
- Nathy Peluso. (2020). Delito. En *Calambre* [CD]. Estados Unidos: Sony Music.
- Natti Natasha y Becky G. (2021). *Ram pam pam* [Online].
- Natti Natasha, Cazzu, Farina Ft. Zali La duraca. (2021). *Las nenas* [Online].
- Natti Natasha. (2019). *Iluminatti* [LP]. Estados Unidos: Pina Records y Sony Music Latin.
- Nicky Jam. (2003). Yo no soy tu marido. En *Kilates 2ndo impacto: El silencio que duele*. España: Diamond Music.
- Nino Bravo. (1972). Un beso y una flor. En *un beso y una flor* [Vinilo]. España: Fonogram.
- Ozuna, y Anuel AA. (2021). Los Dioses. En *Los Dioses* [online].
- Ozuna, y Daddy Yankee. (2020). No se da cuenta. En *Enoc* [CD]. Estados Unidos: Sony Music Latin.
- Ozuna. (2019). Baila, baila, baila. En *Nibiri* [CD]. Estados Unidos: Aura Music y Sony Latin.
- Ozuna. (2020). Caramelo. En *Enoc* [CD]. Estados Unidos: Sony Music Latin.
- Pedro Marín. (1980). Aire. En *Pedro Marín* [Vinilo]. Estados Unidos: West Side Latino Records.
- Radio Futura. (1990). Corazón de tiza. En *Veneno en la piel* [CD]. Estados Unidos: Ariola.

- Rocío Dúrcal. (1978). No lastimes más. En *Canta A Juan Gabriel Volumen 2* [CD]. Estados Unidos: Sony Music.
- Sech. (2021). Sal y Perrea. En 42 [Online].
- Sex Pistols. (1977). No future. En *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* [Vinilo]. Estados Unidos: Warner Bros. Records.
- Shabba Ranks Ft. Chevelle Franklyn. (1992). Mr Loverman. En *X-tra Naked* [CD]. Estados Unidos: Epic.
- Shabba Ranks. (1991). Dem Bow. En *Just Reality* [CD]. Estados Unidos: VP Records.
- Shabba Ranks. (1992). Slow and Sexy. En *X-tra Naked* [CD]. Estados Unidos: Epic.
- Sweet. (1973). Ballroom blitz. En *Ballroom Blitz* [Vinilo]. Estados Unidos: RCA.
- Thalía, y Natti Natasha. (2018). No me acuerdo. En *Valiente* [CD]. Estados Unidos: Sony Music Latin.
- The Art Company. (1984). Susanna. En *Susanna* [Vinilo]. Estados Unidos: Epic Records.
- The Beatles. (1967). Strawberry Fileds Forever. En *Magical Mystery Tour* [Vinilo]. Estados Unidos: EMI Catalogue.
- The Beatles. (1968). Hey Jude. En *Hey Jude* [Vinilo]. Estados Unidos: Apple Records.
- The Corrs. (2000). Breathless. En *In Blue* [CD]. Estados Unidos: Atlantic Records.
- The Weeknd, y Maluma. (2020). *Hawái Remix* [Online].
- U2. (1983). Sunday Bloody Sunday. En *War* [CD]. Reino Unido: Island Records.
- Wisin y Yandel. (2005). Mayor que yo. En *Pa'l mundo*. Estados Unidos: Universal Music Latino.
- X-Ray Spex. (1991). Oh Bondage, up yours! En *Live at the Roxy Club* [CD]. Estados Unidos: Receiver.