

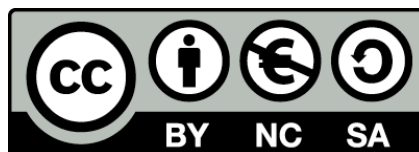


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Modelos Sonoros y Preferencias Musicales en la Adolescencia

Un estudio en el área urbana de Barcelona

Adrien Faure Carvallo



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



[un estudio en el área urbana de Barcelona]

MODELOS SONOROS Y PREFERENCIAS MUSICALES EN LA ADOLESCENCIA

Adrien Faure Carvallo

[Universitat de Barcelona]





UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Tesis doctoral

**Modelos Sonoros y Preferencias
Musicales en la Adolescencia**
Un estudio en el área urbana de Barcelona

Directores:

Dr. Josep Gustems Carnicer
Dr. Enric Gaus Termens

Tutor:

Dr. Xosé Aviñoa Perez

Programa de doctorado:

Sociedad y Cultura

Línea de investigación:

Historia del Arte Moderno y Contemporáneo

Facultad:

Geografía e Historia

Barcelona, 2019

Agradecimientos

Esta investigación no hubiese podido llevarse a cabo sin el apoyo y la ayuda de Josep Gustems, Enric Gaus, Diego Calderón, Salvador Oriola, Josep Maria Mayol, Francesc Llinars, Sergio Nieto, Eloi Garsal, Joana Bibiloni, Carlos Córdoba, Jaime Stinus, Roger Rodés, Marc Martín, Ramir Martínez, Annabel Ligeró, Anne Carvallo, Maria Romeu, Jules Bressan, Paco Sánchez, Ana Martínez, Pilar Fernández, Alba Montoya, Lisa Sanderson y Àngels Gironella.

Moltes gràcies!

Resumen

En las últimas décadas, se ha observado una relación directa entre las características compositivas de las músicas de consumo masivo y los elementos que definen nuestras identidades durante la adolescencia (tales como las emociones, la personalidad, los perfiles psicológicos, etc.), pero nos encontramos frente a un cierto vacío de conocimiento en cuanto a la influencia que la manipulación sonora, ejercida en toda producción discográfica, sobre nuestra percepción musical.

Este trabajo pretende echar un poco de luz al respecto apoyándose sobre la hipótesis según la cual podrían existir ciertos modelos sonoros, o procedimientos estandarizados de manipulación sonora, asociables a los distintos estilos musicales y, en consecuencia, a los diferentes perfiles identitarios entre los adolescentes de nuestra sociedad.

Para ello, planteamos una investigación no-experimental *ex post-facto*, a lo largo de cinco años, durante los cuales, tras recopilar y vaciar todos los estudios previos al respecto, seguimos los procedimientos de los estudios exploratorios en los sectores musical, discográfico, y de la Educación Secundaria. Se han aplicado cuestionarios a estudiantes adolescentes y entrevistas a productores musicales, al igual que participamos de su actividad, desde los ámbitos de la docencia y la producción e interpretación musical. Por otro lado, ejecutamos técnicas de análisis automático de audios, fundamentadas en la comunidad científica MIR (*Music Information Retrieval*).

De este modo pretendemos detectar, comprender y clasificar los procedimientos de manipulación sonora empleados por la industria discográfica, y averiguar sus efectos sobre la percepción, comprensión y asimilación de las músicas grabadas de consumo masivo, por parte de los adolescentes del área urbana de Barcelona.

Finalmente se han analizado todos los datos recogidos para averiguar si existen o no influencias entre determinados modelos sonoros (o procedimientos estandarizados de manipulación sonora) y la definición de las identidades de los adolescentes, con el objetivo de conocer las implicaciones simbólicas de la manipulación sonora y sus efectos sobre la percepción musical

Résumé

Au cours des dernières décennies, on a pu observer une relation directe entre les caractéristiques de composition des musiques de consommation massive et les éléments qui constituent notre identité durant l'adolescence, tels que les émotions, la personnalité, les profils psychologiques, etc. Cependant nous nous trouvons face à un certain manque de connaissances sur l'influence que la manipulation sonore, employée dans toutes les productions discographiques, exerce sur notre perception musicale.

Cette recherche tente d'apporter un éclaircissement sur ce point. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle, certains modèles sonores, ou procédés standardisés de manipulation sonore, pourraient être associables aux différents styles musicaux et, en conséquence, aux différents profils identitaires parmi les adolescents de notre société.

À cette fin, nous proposons une recherche non-expérimentale *ex post-facto*, s'étalant sur cinq ans, durant lesquels, après avoir classé et examiné tous les travaux précédents sur ce sujet, nous appliquons les procédés des études exploratoires aux secteurs musical, discographique et de l'enseignement secondaire. Nous soumettons des étudiants adolescents à nos questionnaires et nous interviewons des réalisateurs artistiques, tout en prenant part à leurs activités en tant qu'enseignants, réalisateurs artistiques et musiciens. Par ailleurs, nous procédons aux techniques d'analyse automatique de fichiers audio, à partir de la communauté scientifique MIR (*Music Information Retrieval*).

Nous considérons ainsi pouvoir détecter, comprendre et classifier les procédés de manipulation sonore employés par les labels discographiques, et vérifier leurs répercussions sur la perception, la compréhension et l'assimilation des musiques de consommation massive sur les adolescents de Barcelone.

Pour conclure, nous analysons toutes les données obtenues et vérifions s'il existe une influence entre certains modèles sonores (ou procédés standardisés de manipulation sonore) et la construction des différentes identités chez les adolescents. Tout cela ayant pour objectif, la connaissance des implications symboliques de la manipulation sonore et ses effets sur la perception musicale.

Abstract

Over the last few decades, a direct correlation has been observed between the compositional features of music for the mass consumer market and those elements that we identify with during our adolescence (such as our emotions, our personality, our psychological makeup, etc.) However, we find ourselves facing a certain lack of knowledge as far as the influence that sound manipulation, used in record production, has on our musical perception.

This thesis aims to shed some light on the issue supporting the hypothesis according to which certain sound models could exist, or standardised procedures for sound manipulation, associated with different musical styles and as a consequence, with various identities seen amongst teenagers in our society.

In order to do this, we present a non-experimental, ex post-facto investigation, carried out over five years. During this time, after having collated and looked over all previous studies, we are following the same procedures for exploratory studies in the music sector, record production sector and in secondary education. We have surveyed teenage students and have carried out interviews with music producers. Furthermore, we are involved in their day to day activities, as teaching professionals, record producers and professional musicians. Furthermore, we are carrying out automatic analytical techniques of audios, which are based on the MIR (Music Information Retrieval) field of research.

Due to this we intend to detect, understand and classify the procedures of sound manipulation, used in the record production industry. We want to find out the effects they have on the perception, understanding and appropriation of music recordings for the mass consumer market by teenagers from the urban area of Barcelona.

Finally, we have analysed all the data collected and found out whether there are any influences between certain sound models (or standardised procedures of sound manipulation) and the construction of teenage identities, with the objective of finding out the symbolic implications of sound manipulation and their effects on musical perception.

Índice

1	<u>INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>17</u>
1.1	JUSTIFICACIÓN Y MOTIVACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	17
1.2	PLANTEAMIENTO DE LOS PROBLEMAS Y DIFICULTADES DE LA INVESTIGACIÓN ...	20
1.3	OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	22
1.4	ORGANIZACIÓN FORMAL DEL TRABAJO.....	23
2	<u>MARCO TEÓRICO.....</u>	<u>25</u>
2.1	MÚSICA Y ADOLESCENCIA.....	25
2.1.1	EL CONCEPTO DE ADOLESCENCIA	25
2.1.1.1	Panorama histórico.....	26
2.1.1.2	Teorías sobre la adolescencia.....	27
2.1.1.3	A la búsqueda de una definición	31
2.1.2	CARACTERÍSTICAS DE LA ADOLESCENCIA.....	32
2.1.2.1	Desarrollo corporal.....	32
2.1.2.2	Desarrollo cognitivo.....	34
2.1.2.3	Desarrollo socioemocional	37
2.1.3	ADOLESCENCIA Y MÚSICA.....	45
2.1.3.1	Usos y funciones de la música en la adolescencia	45
2.1.3.2	Aprendizaje musical de los adolescentes.....	51
2.1.3.3	Música y configuración de la identidad en la adolescencia	59
1.1.1	EMOCIONES Y MÚSICA.....	65
2.1.3.4	Antecedentes teóricos de la música y las emociones	65
2.1.3.5	Música y emociones estéticas	71
2.1.3.6	Respuestas emocionales a estímulos sonoros	73
2.2	MÚSICA GRABADA	76
2.2.1	MÚSICAS DE CONSUMO MASIVO CONSTITUIDAS COMO GRABACIONES.....	77
2.2.1.1	Preferencias musicales en la adolescencia.....	77
2.2.1.2	Obras fonográficas	79
2.2.1.3	Multimodalidad y dimensión simbólica de las grabaciones musicales	80
2.2.2	PANORAMA HISTÓRICO DE LA GRABACIÓN MUSICAL.....	84
2.2.2.1	Grabación mecánica y eléctrica	84
2.2.2.2	Grabación magnética.....	87
2.2.2.3	Grabación digital.....	98

3	<u>METODOLOGÍA</u>	<u>111</u>
3.1	TIPO DE METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN	111
3.2	SELECCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA MUESTRA	117
3.2.1	ADOLESCENTES.....	117
3.2.2	PRODUCTORES MUSICALES	119
3.2.3	COLECCIÓN DE AUDIOS.....	120
3.2.4	CRITERIOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN.....	121
3.3	PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS PARA LA RECOGIDA DE DATOS.....	121
3.3.1	CUESTIONARIOS	123
3.3.2	ANÁLISIS AUTOMÁTICO DE AUDIOS	127
3.3.3	ENTREVISTAS	131
3.3.4	ANÁLISIS DOCUMENTAL.....	137
3.3.5	ANÁLISIS ESTADÍSTICO.....	137
3.4	CRITERIOS DE CALIDAD Y RIGOR	138
3.5	LÍMITES ÉTICOS Y DEONTOLÓGICOS	139
4	<u>RESULTADOS</u>	<u>141</u>
4.1	ENTREVISTAS.....	142
4.1.1	PERFIL INTERDISCIPLINAR DE LOS ENTREVISTADOS	142
4.1.2	PRODUCCIÓN MUSICAL COMO PROCESO CREATIVO	153
4.1.3	PROCESOS DE PRODUCCIÓN, EMOCIONES Y ACTITUD.....	170
4.1.4	PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y ESTILOS MUSICALES	184
4.1.5	PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y PERFIL DE LOS CONSUMIDORES.....	200
4.2	CUESTIONARIOS.....	220
4.2.1	SOCIODEMOGRÁFICO.....	220
4.2.1.1	Género	220
4.2.1.2	Edad.....	220
4.2.1.3	Nivel de escolarización de la madre y del padre.....	221
4.2.1.4	Ocupación del padre y de la madre	221
4.2.1.5	Centro de estudios	222
4.2.1.6	Curso de la ESO.....	223
4.2.1.7	Calificación media obtenida en el último trimestre.....	223
4.2.1.8	Estudios de música extraescolar y número de cursos realizados	224
4.2.1.9	Instrumento estudiado	225
4.2.1.10	Estudios de danza y número de cursos realizados.....	226
4.2.1.11	Estilo de danza estudiado	226

4.2.2	PERSONALIDAD	229
4.2.2.1	Perfiles de personalidad (Big Five)	230
4.2.2.2	Correlaciones edad y características de personalidad (Big Five).....	231
4.2.2.3	Big Five y nivel de estudios de los padres.....	232
4.2.2.4	Big Five y nivel de estudios de las madres	233
4.2.2.5	Diferencias estadísticas entre el nivel de estudios de la madre y el padre respecto al Big Five	234
4.2.2.6	Big Five y trabajo del padre.....	235
4.2.2.7	Big Five y el trabajo de la madre	235
4.2.2.8	Diferencias estadísticas entre el trabajo de la madre y el padre, respecto al Big Five.....	236
4.2.2.9	Big five en función del centro.....	237
4.2.2.10	Diferencias estadísticas entre centros	238
4.2.2.11	Big Five en función de si los encuestados estudian música en extraescolares	239
4.2.2.12	Big Five en función de si los encuestados estudian danza en extraescolares	240
4.2.3	PREFERENCIAS MUSICALES.....	242
4.2.3.1	Preferencias musicales por estilos.....	242
4.2.3.2	Diferencias estadísticas hombres vs mujeres en preferencias musicales	245
4.2.3.3	En función del nivel social del centro de escolarización	246
4.2.3.4	Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización.....	249
4.2.3.5	Preferencias en función de los estudios musicales extraescolares	250
4.2.3.6	Diferencias estadísticas en función de los estudios musicales	252
4.2.3.7	Preferencias en función de los estudios de danza extraescolar	252
4.2.3.8	Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza	254
4.2.3.9	Correlación entre las preferencias y la edad	255
4.2.3.10	Focos de influencia sobre el consumo musical	255
4.2.3.11	Diferencias por sexo en los focos de influencia.....	257
4.2.3.12	Diferencias estadísticas en función del sexo.....	257
4.2.3.13	Diferencias en función del centro de escolarización	258
4.2.3.14	Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización.....	260
4.2.3.15	Diferencias en función de los estudios de música extraescolares	260
4.2.3.16	Diferencias estadísticas en función de los estudios de música extraescolares	261
4.2.3.17	Diferencias en función de los estudios de danza.....	262
4.2.3.18	Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza	263
4.2.3.19	Correlaciones	263
4.2.3.20	Diferencias en función de los estudios del padre	264
4.2.3.21	Diferencias en función de los estudios de la madre	268

4.2.3.22	Diferencias estadísticas en función de los estudios del padre y la madre.....	272
4.2.3.23	Diferencias en función de la ocupación del padre.....	273
4.2.3.24	Diferencias en función de la ocupación de la madre.....	276
4.2.3.25	Diferencias estadísticas entre la ocupación del padre y la madre	279
4.3	ANÁLISIS AUTOMÁTICO DE AUDIOS.....	286
4.3.1	SPECTRAL CENTROID	287
4.3.2	INTER ONSET INTERVAL.....	290
4.3.3	LOUDNESS.....	293
<u>5</u>	<u>CONCLUSIONES.....</u>	<u>299</u>
5.1	CONCLUSIONES REFERIDAS A OBJETIVOS	299
5.2	LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN.....	314
5.3	FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	315
<u>6</u>	<u>BIBLIOGRAFÍA.....</u>	<u>317</u>
<u>7</u>	<u>ANEXOS</u>	<u>351</u>
7.1	ENTREVISTAS.....	351
7.1.1	ENTREVISTADO A.....	351
7.1.2	ENTREVISTADO B.....	362
7.1.3	ENTREVISTADO C.....	386
7.1.4	ENTREVISTADO D.....	445
7.1.5	ENTREVISTADO E.....	482
7.1.6	VALIDACIÓN DE LA ENTREVISTA	506
7.2	CUESTIONARIOS.....	514
7.2.1	CUESTIONARIO APLICADO	514
7.2.2	TABLAS DE RESULTADOS COMPLETAS	523

Índice de figuras

<i>Fig. 1.</i>	Modelos educativos actuales.	52
<i>Fig. 2.</i>	Principios didácticos de la educación musical formal y no formal.	58
<i>Fig. 3.</i>	Relaciones entre características sonoras y emociones. Fuente: Juslin y Laukka, 2004.	62
<i>Fig. 4.</i>	Elementos musicales vinculados a la emoción.....	63
<i>Fig. 5.</i>	Adaptación del esquema sobre la lista de adjetivos de Hevner.....	74
<i>Fig. 6.</i>	Forma de onda de <i>La Vie en Rose</i> en su versión original.	99

<i>Fig. 7.</i>	Forma de onda de <i>La Vie en Rose</i> tras haber sido procesada por un compresor	99
<i>Fig. 8.</i>	Forma de onda de un pico ultra-comprimido	102
<i>Fig. 9.</i>	Modelo de entrevista	136
<i>Fig. 10.</i>	Mapa conceptual del perfil interdisciplinar de los entrevistados	145
<i>Fig. 11.</i>	Mapa conceptual del concepto de producción en música	155
<i>Fig. 12.</i>	Mapa conceptual del concepto de producción y su relación con la expresión de emociones y actitudes	173
<i>Fig. 13.</i>	Mapa conceptual de la producción y su relación con los distintos estilos musicales, así como su capacidad evocadora de significados	187
<i>Fig. 14.</i>	Mapa conceptual de la producción y su relación con el perfil de los consumidores de música grabada	203
<i>Fig. 15.</i>	Representación gráfica de las medias obtenidas con el descriptor Spectral Centroid	287
<i>Fig. 16.</i>	Representación gráfica de las desviaciones estándar obtenidas con el descriptor Spectral Centroid	289
<i>Fig. 17.</i>	Representación gráfica de las medias obtenidas con el descriptor IOI	291
<i>Fig. 18.</i>	Representación gráfica de las desviaciones estándar obtenidas con el descriptor IOI	292
<i>Fig. 19.</i>	Representación gráfica de las medias obtenidas con el descriptor Loudness	294
<i>Fig. 20.</i>	Representación gráfica de las desviaciones estándar obtenidas con el descriptor Loudness	295

Índice de tablas

<i>Tab. 1.</i>	Edad	221
<i>Tab. 2.</i>	Nivel de escolarización de la madre y del padre	221
<i>Tab. 3.</i>	Ocupación del padre y de la madre	222
<i>Tab. 4.</i>	Centro de estudios	222
<i>Tab. 5.</i>	Curso de la ESO	223
<i>Tab. 6.</i>	Calificación media obtenida en el último trimestre	224
<i>Tab. 7.</i>	Estudios de música extraescolar y número de cursos realizados	224
<i>Tab. 8.</i>	Instrumento estudiado	225

Tab. 9.	Estudios de danza y número de cursos realizados	226
Tab. 10.	Estilo de danza estudiado.....	227
Tab. 11.	Perfiles de personalidad (<i>Big Five</i>)	230
Tab. 12.	Correlaciones edad y características de personalidad (<i>Big Five</i>).....	231
Tab. 13.	<i>Big Five</i> y nivel de estudios de los padres	232
Tab. 14.	<i>Big Five</i> y nivel de estudios de las madres	233
Tab. 15.	Diferencias estadísticas entre los estudios de la madre y el padre respecto al <i>Big Five</i>	234
Tab. 16.	<i>Big Five</i> y trabajo del padre	235
Tab. 17.	<i>Big Five</i> y el trabajo de la madre.....	236
Tab. 18.	Diferencias estadísticas entre el trabajo de la madre y el padre, respecto al <i>Big Five</i>	236
Tab. 19.	<i>Big five</i> en función del centro	238
Tab. 20.	Diferencias estadísticas entre centros.....	238
Tab. 21.	<i>Big Five</i> en función de si los encuestados estudian música en extraescolares	239
Tab. 22.	<i>Big Five</i> en función de si los encuestados estudian danza en extraescolares	240
Tab. 23.	Preferencias musicales por estilos	244
Tab. 24.	Diferencias estadísticas hombres vs mujeres en preferencias musicales	245
Tab. 25.	En función del nivel social del centro de escolarización.....	248
Tab. 26.	Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización.....	249
Tab. 27.	Preferencias en función de los estudios musicales extraescolares	251
Tab. 28.	Diferencias estadísticas en función de los estudios musicales.....	252
Tab. 29.	Preferencias en función de los estudios de danza extraescolar	253
Tab. 30.	Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza	254
Tab. 31.	Focos de influencia sobre el consumo musical	256
Tab. 32.	Diferencias por sexo en los focos de influencia sobre las preferencias musicales.....	257
Tab. 33.	Diferencias estadísticas en función del sexo.....	258
Tab. 34.	Diferencias en función del centro de escolarización	259
Tab. 35.	Diferencias estadísticas más relevantes en función del centro de escolarización.....	260
Tab. 36.	Diferencias en función de los estudios de música extraescolares	261

<i>Tab. 37.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estudios de música extraescolares	261
<i>Tab. 38.</i>	Diferencias en función de los estudios de danza	262
<i>Tab. 39.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza	263
<i>Tab. 40.</i>	Correlaciones	264
<i>Tab. 41.</i>	Diferencias en función de los estudios del padre	268
<i>Tab. 42.</i>	Diferencias en función de los estudios de la madre	272
<i>Tab. 43.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estudios del padre y la madre	273
<i>Tab. 44.</i>	Diferencias en función de la ocupación del padre.....	275
<i>Tab. 45.</i>	Diferencias en función de la ocupación de la madre.....	278
<i>Tab. 46.</i>	Diferencias estadísticas entre la ocupación del padre y la madre	279

Índice de tablas en anexos

<i>Tabla 47.</i>	<i>Big Five</i> y nivel de estudios de los padres.....	523
<i>Tabla 48.</i>	<i>Big Five</i> y nivel de estudio de las madres	526
<i>Tabla 49.</i>	Diferencias estadísticas entre el nivel de estudios de la madre y el padre respecto al <i>Big Five</i>	529
<i>Tabla 50.</i>	<i>Big Five</i> y trabajo del padre.....	530
<i>Tabla 51.</i>	<i>Big Five</i> y el trabajo de la madre	532
<i>Tabla 52.</i>	Diferencias estadísticas entre el trabajo de la madre y el padre respecto al <i>Big Five</i>	535
<i>Tabla 53.</i>	Diferencias estadísticas entre centros.....	536
<i>Tabla 54.</i>	<i>Big Five</i> en función de si los encuestados estudian música en extraescolares	537
<i>Tabla 55.</i>	<i>Big Five</i> en función de si los encuestados estudian danza en extraescolares	538
<i>Tabla 56.</i>	Diferencias estadísticas hombres vs mujeres.....	539
<i>Tabla 57.</i>	Diferencias estadísticas	540
<i>Tabla 58.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estudios musicales	542
<i>Tabla 59.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza	544
<i>Tabla 60.</i>	Diferencias estadísticas en función del sexo.....	545
<i>Tabla 61.</i>	Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización	546

<i>Tabla 62.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estilos de música extraescolares	547
<i>Tabla 63.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza	548
<i>Tabla 64.</i>	Diferencias estadísticas en función de los estudios del padre y la madre	549
<i>Tabla 65.</i>	Diferencias estadísticas entre la ocupación del padre y la madre	550

1 Introducción

1.1 Justificación y motivación de la investigación

Es un fenómeno ya reconocido, el impacto de la música sobre las emociones y la definición de las identidades entre los adolescentes. Numerosos estudios han desglosado las músicas en estímulos capaces de afectar de maneras concretas al ser humano, a nivel emocional y, en consecuencia, actitudinal y racional. Hemos aprendido a diseccionar el objeto musical y aislar sus distintos componentes hasta su nivel “molecular”; conocemos los efectos que provocan en nosotros, ya sea de manera cultural o universal, el *tempo*, la altura, la intensidad, la complejidad, la duración, la textura, la consonancia/disonancia, la organización melódica, la construcción armónica, etc.

Pero mientras las comunidades científica y musical se centran en la composición e interpretación de partituras en cuanto a artefactos artísticos (que contemplan, entre otros, los ítems anteriormente mencionados), el mercado musical se ha desarrollado a través de la distribución y venta de grabaciones, creando así un nuevo hábito de consumo musical, a la vez que cierto distanciamiento entre el conocimiento científico y la realidad musical de los individuos.

En este contexto, el peso de la escritura musical sobre la percepción de los oyentes, ha sido redefinido. Poco a poco, y a medida que han ido evolucionando la industria musical y las tecnologías del sonido, una serie de nuevos elementos han ido adquiriendo importancia y se les han ido sumando, a las partituras, en cuanto a la recepción de las músicas se refiere: el componente visual asociado al producto musical (investigado en terrenos ajenos a la psicobiología específica, como los estudios de género entre muchos otros) y la escurridiza y poco conocida manipulación sonora que se da durante una producción musical discográfica, principal elemento de estudio de esta investigación.

No hay más que ver cómo los adolescentes se transforman en “fans”, imitaciones de sus mediáticos referentes musicales, con la intención de ubicarse socialmente, para comprender el poder que tiene la industria discográfica sobre sus consumidores. Aún así, el objetivo de la producción musical es el de moldear las canciones y adaptarlas a su

sector de mercado específico; en nuestro caso, los adolescentes. Por lo tanto, existe una influencia de doble sentido, un “pez que se muerde la cola”, donde los consumidores marcan las directrices a las discográficas, que determinarán las tendencias sonoras y, estas, a su vez, influirán sobre la identidad y la personalidad de los adolescentes.

Desde este punto de vista nace la hipótesis de la posible existencia de ciertos modelos sonoros, ciertas maneras de procesar el sonido, contenedor del objeto musical de consumo masivo, asociables a distintas identidades sociales. Así mismo, todos los estudios realizados alrededor de la música y sus efectos sobre la personalidad, las emociones y las identidades grupales, podrían reabrirse y completarse con esta nueva dimensión, aparentemente oculta pero paradójicamente evidente: la manipulación sonora.

Efectivamente, hoy en día, la musicología sigue centrando el análisis y categorización de las músicas basándose exclusivamente en elementos propios del lenguaje musical. De este modo, aún no se contemplan como significativos los procesos de grabación y postproducción musical, mayoritariamente enfocados a la mencionada manipulación sonora. Incluso cuando resulta evidente observar cómo estos procedimientos se vinculan con los distintos estilos musicales, y que sabemos que los distintos estilos musicales se reflejan en las identidades de los adolescentes, seguimos sin afrontar el hecho de que el sonido resultante tras las manipulaciones sonoras de la producción musical, también tenga capacidades simbólicas.

Quizás, si nos planteáramos la concepción de la música -desde un punto de vista occidental- como un arte comunicativo, interdisciplinario y multimodal, que contiene diversos niveles de expresión (Gustems y Calderón, 2014), podríamos afirmar que todo cuanto constituye una canción es significativo, desde la letra hasta las cadencias armónicas, pero sin olvidarnos de los frutos de la producción musical y sus técnicas de manipulación sonora.

Es más, tras nuestras observaciones en las aulas de Educación Secundaria, nos atrevemos a afirmar que la diferencia sonora generada por los procesos de postproducción, es la variable auditiva que más claramente distinguen los adolescentes, aunque de forma intuitiva, para poder reconocer un estilo musical y, por consiguiente, la serie de

significados que relacionan con dicho estilo; sin duda los adolescentes hablarán antes de un sonido potente que de una cadencia plagal...

Cojamos como ejemplo los símbolos musicales vinculados a la actitud. Según unas conversaciones con el productor discográfico Charly Chicago, en una canción podríamos hablar de un nivel racional (ligado a la forma y la estructura de la canción), un nivel emocional (representado por la relación armónico-melódica), y un nivel actitudinal/impulsivo (expresado mediante la interpretación y el tratamiento sonoro: procesado de sonido, mezcla, etc.). Si damos por hecho que las habilidades racionales de los adolescentes están en una fase de desarrollo inferior a sus habilidades impulsivas y emocionales, sería lógico pensar que el tratamiento sonoro representaría uno de los principales elementos determinantes sobre la preferencia de los adolescentes hacia ciertas músicas, por encima de otras. Sobre todo, en cuanto a la búsqueda de referentes actitudinales. Comprenderíamos así, la posibilidad de unos modelos de manipulación sonora con una fuerte incidencia sobre las identidades de los adolescentes.

Pero, ¿hasta qué punto esta influencia es relevante respecto a las demás características del objeto musical? Sin ir más lejos, si bien podríamos decir que la interpretación también juega un papel importante en la transmisión de la actitud del artista, los estándares de distribución, sometidos a las leyes de la competencia comercial, obligan a aplicar a las obras fonográficas un proceso conocido como *masterización*, que limita considerablemente las sutilezas expresivas de la ejecución musical. Efectivamente, para poder ofrecer una intensidad sonora competitiva en el mercado, todas las canciones de distribución masiva deben someterse a fuertes niveles de compresión, es decir, a cierta reducción de su rango dinámico. Por lo tanto, los cambios de intensidad, mecanismo interpretativo elemental en la comunicación de emociones y actitudes, se deberán suplir por movimientos de densidad y de texturas, propios de las técnicas de postproducción.

O podríamos recurrir a la “especialización” sonora, pudiendo transmitir desde la intimidad más cercana, a la más fría lejanía; o a la saturación del sonido, que nos proporcionaría el equivalente del grito a través de las texturas; o al equilibrio de niveles en una mezcla, que recrean “ideales sonoros” sin tener que respetar una realidad en cuanto a presión sonora (es posible hacer sonar más fuerte una voz susurrada que una batería golpeada con ímpetu), etc.

Podríamos seguir así, ejemplo tras ejemplo, todo ello mostrando una dimensión simbólica de gran relevancia, ubicada en los frutos de las técnicas de la producción discográfica. Pero nos estaríamos basando exclusivamente en nuestra propia opinión. En mi caso, dicha opinión se sustenta sobre mi experiencia profesional en cuanto a músico y productor, y mi intercambio diario con adolescentes en cuanto a docente. Por este motivo, quienes estamos detrás de esta investigación, hemos considerado necesario demostrar empíricamente esta posible capacidad simbólica de la manipulación sonora, propia de la producción musical, a través de su vinculación con la percepción musical adolescente, mediante la realización de este estudio científico y riguroso.

1.2 Planteamiento de los problemas y dificultades de la investigación

La investigación de nuestra hipótesis se enfrenta a diversas dificultades. En primer lugar, se basa en la observación de un fenómeno reciente, que no cuenta con extensos estudios previos sobre la influencia sobre la percepción musical de los adolescentes, por parte de los procesos de manipulación sonora, que se dan a la hora de producir músicas de consumo masivo constituidas como grabaciones. Si bien existe mucha literatura referente a las relaciones que se establecen entre percepción, identidad y música, desde la influencia que puede ejercer todo aquello que encontramos en una partitura, la dimensión del tratamiento del sonido grabado ha quedado mayoritariamente relegada a manuales de uso o al terreno de la ingeniería acústica.

Por otro lado, nos encontramos frente a una disciplina técnico/artística que no cuenta con un lenguaje específico homogéneo. Efectivamente, se trata de un fenómeno interdisciplinar y transversal, que se desarrolla a lo largo de diferentes sectores de producción/creación y recepción/percepción. En la manipulación sonora ejercida por un productor musical intervienen agentes de diferentes disciplinas (músicos, ingenieros de sonido, empresarios discográficos, agencias de publicidad, etc.), con lenguajes específicos diferenciados y, lo que aún complica más un posible convenio, frecuentemente basados en metáforas; observemos como solemos referirnos a la música y al sonido con palabras propias de otros sectores (agudo/grave, alto/bajo, brillante/oscurito...). Además, si tenemos en cuenta la dimensión internacional de las músicas de consumo masivo, este lenguaje basado en metáforas deviene extremadamente difícil de conciliar en un entorno multicultural.

Otra dificultad a destacar es la lentitud de un proceso de investigación, y su voluntad de durabilidad, frente a la velocidad de cambio y caducidad de las tendencias sonoras de las músicas de consumo masivo destinadas a los adolescentes. Problemática que se agudiza si tenemos en cuenta la creciente dependencia de la producción musical de las tecnologías; estas últimas también en transformación constante y veloz. Podríamos preguntarnos entonces: ¿durante cuánto tiempo un adolescente puede identificarse con un modelo sonoro, antes de considerarlo “anticuado”? Por este motivo, quizás, la deriva de esta investigación debería orientarse hacia el hallazgo de un método de reconocimiento y comprensión de modelos sonoros, más que de una catalogación de modelos sonoros estables.

Siguiendo con las dificultades, del mismo modo que el tratamiento sonoro ha sido pasado por alto por las investigaciones sobre música e identidades, dicho omnipresente embalaje de composiciones musicales ha sido asimilado por los adolescentes, también de manera subliminal, exclusivamente a través de la educación informal; quizás debido a la dramática ausencia en el currículum de la asignatura de música en todas las etapas de la educación formal obligatoria. Este hecho hace que los adolescentes tengan muchas dificultades en hablar de ello específicamente, aunque, por otro lado, a la hora de referirse a la música suelen hacer alusión a características más propias de la producción musical que de la composición musical, eso sí, de manera totalmente inconsciente.

Finalmente, destacaremos la dificultad en la recogida de datos objetivos y fiables del entorno escolar. El problema no se encuentra únicamente en el hecho de que las preferencias musicales de los adolescentes son extremadamente efímeras y cambiantes; en grupos de adolescentes tan numerosos como los de las clases de la ESO, existe una fuerte influencia social, en algunos casos presión social, que dificulta a menudo la interpretación de los resultados en cuanto a sus preferencias musicales. Por consiguiente, hay que tener en cuenta la intervención de elementos distorsionadores como la influencia de los líderes, la vergüenza o timidez, etc.

Aún así, se ha procurado superar todos estos problemas y ofrecer un estudio válido, riguroso y de interés científico y general.

1.3 Objetivos de la investigación

El **objetivo principal** de esta investigación es analizar la relación entre los modelos de producción o manipulación sonora en las músicas de consumo masivo y las preferencias musicales de los adolescentes, atendiendo a un doble perfil de identidad psicológico y sociológico, para conocer cuáles son los procesos de manipulación sonora más relevantes en cuanto a su influencia sobre la percepción musical de los adolescentes y su posible incidencia sobre sus identidades.

Para poder responder a este objetivo principal, nos planteamos la consecución de los siguientes **objetivos secundarios**, que agruparemos en 2 categorías:

Adolescencia y música:

- Conocer y caracterizar el perfil -psicológico y sociocultural- de los adolescentes del área urbana de Barcelona, a través de cuestionarios aplicados a una muestra heterogénea de estudiantes de la E.S.O.
- Conocer las preferencias musicales de los adolescentes del área urbana de Barcelona, a través de cuestionarios aplicados a una muestra heterogénea de estudiantes de la E.S.O.
- Conocer y analizar los focos de influencia sobre las preferencias musicales de los adolescentes del área urbana de Barcelona, a través de cuestionarios aplicados a una muestra heterogénea de estudiantes de la E.S.O.
- Comparar las preferencias musicales de los adolescentes, del área urbana de Barcelona, con sus perfiles sociodemográficos y de personalidad, mediante análisis estadísticos.

Manipulación sonora:

- Describir y analizar los distintos procesos de producción musical desde el punto de vista técnico y sonoro, mediante entrevistas a profesionales del sector discográfico.

- Conocer el uso que se hace de la manipulación sonora, en el sector discográfico, y cuáles son sus objetivos artísticos y comerciales, mediante entrevistas a profesionales del sector discográfico.
- Identificar las principales características sonoras de las canciones preferidas por los adolescentes del área urbana de Barcelona, mediante el análisis automático de archivos de audio.
- Determinar y caracterizar la existencia de modelos sonoros estables, en las músicas de consumo masivo destinadas a los adolescentes, mediante entrevistas a profesionales del sector discográfico y el análisis automático de archivos de audio.
- Determinar si existe una relación entre dichos modelos sonoros y los distintos perfiles sociodemográficos y de personalidad, de los adolescentes del área urbana de Barcelona, mediante análisis estadísticos.

1.4 Organización formal del trabajo

En vistas a poder ofrecer un texto claro y conciso, que permita una lectura integral ágil, así como un acercamiento selectivo a sus diversos contenidos por separado, hemos dividido nuestra memoria doctoral en los 5 capítulos que describiremos a continuación:

- **Introducción.** En este capítulo describimos la motivación que nos ha llevado a emprender este proyecto, así como su justificación, los problemas y preguntas que plantea, y sus objetivos.
- **Marco teórico.** A través de la revisión y análisis de la literatura existente, relacionada con los principales ejes conceptuales que pretende cubrir esta investigación, hemos establecido un estado de la cuestión estructurado en dos bloques temáticos: la relación entre música y adolescencia, por un lado, y la música grabada, por otro. En el primer bloque, hemos tratado tanto la adolescencia en sí, como el papel que desarrolla la música en la vida de los adolescentes. En el segundo, hemos centrado nuestra atención en las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones, y sus efectos sobre la percepción, así como sobre la historia de la grabación del sonido.
- **Metodología.** Esta investigación aborda temáticas de amplio alcance que, en un futuro, podrían ser merecedoras de continuidad. Enumerar y explicar las metodologías y técnicas aplicadas en este estudio, no sólo sirve para dotar a nuestro trabajo de validez, sino que da pistas a futuros investigadores e

investigadoras sobre el camino que se ha iniciado y de las posibles vías técnicas y metodológicas para continuarlo.

- **Resultados.** Este capítulo se centra en la descripción de los datos recogidos mediante las técnicas y herramientas, presentadas en el apartado de metodología. Hemos organizado su exposición en tres apartados: los resultados derivados del trabajo de campo con adolescentes, mediante cuestionarios; los recopilados en las entrevistas a productores musicales, y aquellos extraídos de nuestra colección de canciones, mediante el análisis automático de archivos de audio. Todo ello ha sido analizado estadísticamente y descrito al detalle para posibilitar una interpretación rigurosa y relevante de los datos obtenidos.
- **Conclusiones.** Cerramos nuestra investigación con las respuestas a nuestros objetivos iniciales, así como con las limitaciones que nos hemos encontrado por el camino y las posibilidades prospectivas que se presentan, a partir de esta investigación.

Finalmente, hemos incluido las **referencias bibliográficas**, utilizadas a lo largo de todo el texto, cuyo formato sigue las normas indicadas por la *American Psychological Association, 6th edition* (APA, 2010), así como los **anexos**, que incluyen información adicional y complementaria citada en algunos de los capítulos.

2 Marco teórico

Con el fin de descubrir si existe una relación entre los procesos de manipulación sonora, propios la producción discográfica, y las preferencias musicales de los adolescentes, nuestra investigación partirá de un marco teórico dividido en dos grandes bloques:

- El primero reunirá un estado de la cuestión a propósito de la adolescencia y el papel que desarrolla la música sobre los individuos en esta etapa de la vida.
- En el segundo apartado recopilaremos información sobre el mundo de la grabación de sonido y su impacto sobre las músicas de consumo masivo, a lo largo del tiempo. Del mismo modo, estudiaremos la música grabada en cuanto a obra fonográfica independiente y reuniremos información sobre su dimensión simbólica.

2.1 Música y adolescencia

A continuación, estudiaremos detenidamente la época adolescente. ¿A qué llamamos “adolescencia”? ¿Cómo viven los jóvenes este momento de su vida? Nuestra investigación apuntará hacia los adolescentes de hoy en día, sus singularidades y las señas de identidad propias de su edad, así como sus cambios físicos, sus actitudes frente a la sociedad o sus estados psicológicos. Finalmente, abordaremos la dualidad inevitable que nace del encuentro música/adolescencia y la función esencial que conllevan los diferentes estilos musicales en este período de la vida.

2.1.1 El concepto de adolescencia

La adolescencia no se define de forma similar en todas las sociedades. Ha ido cambiando su interpretación según las épocas históricas, las culturas, los modos educativos, las corrientes de pensamiento, etc.

Como tratamos del uso y el consumo de la música por parte de los adolescentes actuales, enfocaremos nuestro estudio sobre las teorías que se propusieron y se desarrollaron en el siglo XX, con el fin de nombrar con la mayor claridad posible lo que hoy significa el término “adolescencia”.

2.1.1.1 Panorama histórico

Encontramos ya rastros sobre la idea de la adolescencia, como etapa significativa de la vida, en las sociedades primitivas del sur de Mesopotamia. La lengua sumeria ya mencionaba tal concepto y, desde entonces, fue evolucionando y definiéndose hasta finales del siglo XIX, cuando se estableció la consideración actual de la adolescencia.

Hall publicó el que se puede considerar como primer estudio y teoría del estado anímico del adolescente en: *“Adolescence”: its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education* (Hall, 1904). Dicho texto se articula según la visión del romanticismo alemán, conocida como el movimiento político/literario *Sturm und Drang*, literalmente “Tormenta y pasión” que los ingleses tradujeron por *Storm and Stress*. Para Hall, la época conflictiva de la adolescencia se sitúa entre la segunda década de la vida y mediados de la tercera.

Hall sigue la línea de pensamiento de Rousseau, que trata este momento de transición, conocido como pubertad, hasta llegar a lo que considera una “edad real”. Período que, bajo esta visión, suele ser violento y dramático, y una época de cambios identificativos, sexuales, de comportamiento y de cuestionamientos fundamentales; Hall considera la adolescencia como una manifestación del atavismo primitivo, un retorno a las sociedades aún no civilizadas.

Continuando la trayectoria de las teorías evolucionistas científicas de Lamarck (1809), Darwin (1859) y Haeckel (1886), Hall desarrolló la “Teoría de la recapitulación” y siguió su investigación basándose en la idea de que la ontogenia de un organismo pasa por distintas fases, representando especies ancestrales. Empieza por el estado salvaje hasta alcanzar un estado más civilizado que corresponde a la madurez. Dice Lutte que, según Hall, todo esto estaría determinado genéticamente y que en su teoría no se tendrían en cuenta las influencias exteriores (Lutte, 1991).

Es entonces cuando comenzó la época del adolescente, es decir el interés actual por esta etapa de la juventud. En realidad, el desvelo del estado de “adolescencia” como tal, fue menos relevante que la creación misma de este “estado adolescente”, del joven del cual el estatus social depende de su estado biológico de madurez (Kett, 1977).

“Tres cambios de carácter sociológico contribuyen en el nacimiento de este nuevo fenómeno: la implantación de la educación obligatoria hasta los 16 años, que además de prolongar el período de control de la autoridad externa sobre el o la joven, ofrece un entrenamiento en las habilidades y destrezas indispensables para trabajar y funcionar dentro de un complejo sistema económico e industrial; la promulgación de leyes que prohibían explícitamente el trabajo infantil, que a su vez alargaban el período de dependencia económica de los padres y alejaban a los jóvenes obreros no cualificados del mercado laboral; y la creación de procedimientos legales especiales para los jóvenes, diferentes de los adultos y los niños, que hicieron posible el reconocimiento legal de su responsabilidad, que estaba limitada por carecer del estatus de adulto” (Bakan, 1972; citado en Muñoz, 2000, pág. 107).

2.1.1.2 Teorías sobre la adolescencia

Durante el siglo XX, la adolescencia adquirió un estatus de grupo social al igual que la vejez o la infancia. La imagen representativa de la adolescencia se subrayó con el cine, la música, la moda, etc. de tal manera que fue estudiada desde diferentes perspectivas científicas y, a través de ellos, se adquirió un buen conocimiento de este período de la vida.

A continuación presentamos un recuento de los textos más notables y precursores sobre la interpretación de la adolescencia actual:

- **La antropología social** de Margaret Mead (1901-1978). Estudió a los adolescentes de las sociedades primitivas de Nueva Guinea y Samoa conjuntamente con una visión real, partiendo de una idea antropológica cultural. Esto le condujo a poder afirmar que el comportamiento de los jóvenes responde mayormente al aprendizaje cultural vinculado con la genética. Puso en cuestión la versión de Hall, quien definía la adolescencia como naturalmente conflictiva. Los niños de las sociedades ancestrales son vistos como los adultos; pueden tener vivencias que en nuestras civilizaciones estarían prohibidas. Su evolución es lineal, sin alteraciones bruscas. En cambio en el Occidente actual, cada etapa está definida por el medio social, la educación y la comunidad de que procede. Por esta misma razón, uno debe permanecer en muchos lugares y mirar desde muchos

puntos de vista para desarrollar la plena comprensión de los adolescentes (Mead, 1975).

- **La teoría de la maduración** presentada por Gesell (1880-1961). Desde el punto de vista biológico de Hall y Freud, Gesell concluyó que los factores biológicos, en contra de los factores ambientales, serían el desencadenante del desarrollo de los seres humanos. Dice que la adolescencia se situaría entre los 11 y los 24 años, y define a cada año de manera diferente, inamovible y similar para toda la juventud (Gesell, Ames e Ilg, 1977). Aguirre considera esta teoría como sumamente radical (Aguirre, 1994), y se ha demostrado a lo largo del tiempo que era muy primaria, acortada y deformada. Gesell, en oposición a Hall, no veía la adolescencia como un período tormentoso y la definía como una lenta maduración, con altos y bajos nacidos de los factores ambientales exteriores.
- **El psicoanálisis** de S. Freud (1856-1939) apunta la sexualidad como directiva de la personalidad, tanto en la infancia como en la adolescencia. Freud no se interesó realmente por el desarrollo adolescente pero sí su hija Anna Freud (1895-1982), quien hizo los estudios más interesantes sobre la interpretación del desarrollo adolescente desde el psicoanálisis. A. Freud consideró esta etapa como un tiempo de disturbios de la afectividad, la identidad, la educación, la moral etc., propios exclusivamente de la adolescencia. La personalidad adulta se forjaría desde estas contradicciones a través del tiempo (Freud, 1958). Muñoz, en su tesis sobre adolescencia expone que:

“A. Freud considera que la resolución de los problemas en esta etapa depende de la magnitud de los impulsos del ello (compulsiones instintivas), que varían genéticamente de una persona a otra; del desarrollo del yo (principio de realidad) y del superyó (conciencia moral), previos a la adolescencia, y del resultado de los mecanismos de defensa del yo previamente utilizados para controlar los impulsos del ello” (Muñoz, 2000, pág. 110).

Según Muss, los mecanismos de defensa que menciona A. Freud serían la intelectualización y la mutación de atenciones concretas por otras más abstractas, como la reacción defensiva ante la libido y el ascetismo, un sentimiento de general desconfianza hacia los deseos producidos por el instinto (Muss, 1986).

- **Teoría del desarrollo de la personalidad** de Erikson (1902-1994). Aún siendo discípulo de S. Freud, Erickson trató la sexualidad como un tema secundario y llevó sus postulados partiendo de teorías antropológicas, definiendo el desarrollo de la personalidad, de niño a adulto, en ocho etapas. Cada persona tendría que cumplir con éxito un trabajo psicosocial para pasar a la siguiente etapa. En la quinta etapa (la adolescencia), el mayor trabajo sería el alcance de la identidad, intrapersonal e interpersonal, es decir, ser miembro perteneciente a una sociedad. La influencia y la coherencia ideológica de la sociedad recobran entonces toda su importancia (Erikson, 2008). En efecto, según Erikson la elaboración de la identidad se hace a través de las diferentes identificaciones que un individuo suma desde la infancia, y utiliza el término “moratoria psicosocial” para nombrar el momento en que el adolescente prueba, retrocede, analiza y experimenta, desde varios roles, sin tener que decidirse por ninguno, para prepararse al desempeño de las responsabilidades implicadas por la vida adulta, como las que se viven con el trabajo, la familia y la sociedad en general (Erikson, 2004). Así, la duración de la adolescencia y el grado de conflicto emocional que experimenten los adolescentes, dependerá de esa moratoria, la cual es diferente en cada sociedad (Erikson, 1980).
- **Las teorías psicosociales** iniciadas por Davis (1902-1983) y Havighurst (1900-1991) a mediados del s. XX señalan la socialización como el pasaje del individuo en el cual, este, asimila todas las leyes y valores culturales específicos de su sociedad afín de integrarlos a su personalidad (Davis, 1944). Para alcanzar esta socialización, en el período adolescente, los individuos topan con castigos, chantajes, correcciones y amenazas hasta llegar a buenas conductas; el miedo a estas coacciones sociales les llamó “ansiedad socializada”. Havighurst amplió esta idea y habló de las motivaciones sociales en cuanto al elemento más significativo en el desarrollo adolescente (Havighurst, 1972). Havighurst desarrolló además una teoría evolutiva de los estadios vividos por las personas. La adolescencia estaría entre los 13 y 18 años, involucrando trabajos evolutivos, como conjunto de aptitudes, modos de actuar y la información que una persona recibe con sus vivencias; situadas entre la necesidad personal y la exigencia social. En la adolescencia, los trabajos evolutivos serán definidos por las motivaciones sociales en primer plano. Havighurst y Davis subrayan que, en la enseñanza, todo

proceso de aprendizaje durante este período vital, consiste en una síntesis entre la madurez física y las exigencias sociales (Muus, 1986).

- **La teoría del desarrollo cognitivo** de Piaget (1896-1980), intenta detallar el desarrollo de la cognición de manera sistemática, en todas las etapas de la vida de los individuos, partiendo de su desarrollo biológico. En los adolescentes los cambios intelectuales son intensos al integrarse dentro de la sociedad adulta; ya no existe diferencia ni inferioridad, se entiende el conocimiento como “pensamiento formal” (Piaget e Inhelder, 1997). Esta clase de pensamiento, en torno a los 11-12 años, implica el desligamiento del entendimiento lógico concreto de los objetos; el joven trata con ideas y no se limita a manipular objetos como antes, puede entonces crear y entender teorías y conceptos abstractos, y admitiría la hipótesis como base del razonamiento (Piaget, 1969).
- **La teoría del desarrollo moral** de Kohlberg (1927-1987). A partir de lo expuesto por Piaget en *El criterio moral en el niño* (1971) y en su teoría sobre el desarrollo cognitivo, Kohlberg (1981) definió tres niveles fundamentales de desarrollo moral (pre-convencional, convencional y post-convencional) divididos en seis estadios progresivos y acumulativos de orientación o juicio moral, que se consolidan a través del desarrollo cognitivo, la participación en una sociedad definida y asumir papeles en esta sociedad (Hersh, 1979). En el primer nivel (pre-convencional), el razonamiento moral parte de los intereses concretos de las personas implicadas. Se trata de evitar castigos o conseguir recompensas. Lo pre-convencional se refiere, sobre todo, a las conductas morales de los niños, aunque algunos adolescentes y adultos lo apliquen. En el segundo nivel, el convencional, la problemática moral parte de un modo menos egocéntrico, en tanto que persona perteneciente a una sociedad, con reglas impuestas por la tradición o las autoridades del grupo social al que se pertenece. Lo convencional aparece normalmente en la adolescencia y habita el razonamiento de los adultos en general. En el tercer nivel, el post-convencional, los juicios morales se basan en una ética universal, objetivo que sobrepasa la autoridad de las personas, grupos o de la sociedad en general. Son los principios que deben servir de fundamento a las reglas sociales. El post-convencional, de difícil logro, puede aparecer en la adolescencia o al principio de la edad adulta, aunque solo una minoría de adultos se encuentre en este nivel.

Todas las teorías que hemos presentado muestran cómo la adolescencia, entendida como un proceso socio-evolutivo diferenciado, ha sido presentada científicamente desde varios pensamientos, cada uno con diferentes aspectos y situando en su propio contexto el extenso fenómeno que representa la adolescencia hoy en día.

2.1.1.3 A la búsqueda de una definición

Partiendo de las teorías iniciales hasta alcanzar las más actuales, se intentará proponer una definición global a través de las principales ideas de los diferentes momentos sociales e históricos en que vive el adolescente, sin conceptualizar concretamente el término “adolescencia”. Se trata de un fenómeno heterogéneo y evolutivo ubicado en marcos biológicos, históricos y socioculturales determinados. De estos marcos se infieren algunos rasgos constantes y universales (cambios fisiológicos), junto a las influencias socio-culturales particulares y mediadas por la personalidad intrínseca a cada adolescente (capacidades cognitivas, genética, etc...).

Podemos así afirmar que la adolescencia actual, en la sociedad española de principios del s. XXI, es un período de vida situado entre la infancia y la adultez social, donde los jóvenes se forman en la Educación Secundaria Obligatoria, de los 12 a los 16 años, el bachillerato, los ciclos formativos o los estudios superiores, hasta llegar al mundo laboral. Los adolescentes dependen por ley y económicamente de sus tutores legales. Desarrollan una cultura propia y un estilo de vida con valores y productos de consumo específicos relacionados con determinadas modas, músicas, revistas, videojuegos, etc. (Pasqualini, 2010).

Paradójicamente, el adolescente vive de manera heterogénea a pesar de la consideración lineal aportada por la sociedad, lo que confirmaría la tesis de Castillo, “*no hay adolescencia, sino adolescencias y adolescentes*” (Castillo, 1999, pág. 51), ya que cada joven establecerá unas relaciones socio-emocionales específicas, vivirá una evolución personal y adquirirá unos valores determinados y únicos. La adolescencia actual constituye una etapa evolutiva más larga que en épocas pasadas debido al cambio de alimentación, al tiempo de formación, al aumento de la esperanza de vida, etc. (Tanner, 1986). Sin embargo, este período no tiene una delimitación exacta. La mayoría de los especialistas lo establecen al inicio de la pubertad, entre los 8 y los 14 años (Martín, Calleja y Navarro, 2009; Rodríguez-Tomé, 1994); y el final fluctúa entre los 19 años

(Organización Mundial de la Salud, 2015) hasta los 30 (Aguirre, 1994). La prolongación de esta etapa de la vida desencadena diferencias notables entre individuos en edades límite, como un adolescente de 12 años y otro de 19. El primero sale de la infancia, mientras que el segundo es, en gran parte, maduro. Por lo tanto, se puede afirmar que en el extenso grupo formado por los adolescentes, existen subgrupos que experimentan momentos de vidas distintas (Del Valle, 2001).

A menudo se oye hablar del adolescente como una persona problemática y conflictiva, dependiendo de sus intranquilidades emocionales y preocupaciones existenciales, que merece atención en cuanto a su imagen. Esta concepción ha estado vigente mucho tiempo, sin embargo, últimamente se ha cuestionado, demostrando cierta falta de rigor científico. Hoy en día se define más como un proceso de vida dinámico con cambios personales, externos e internos, que suelen dificultar los ajustes de uno mismo, tal como ocurre en otras etapas de la vida como la infancia o la vejez. Este ajuste no es igual en todos los individuos debido a diversidad de variables. El adolescente tiene que adaptarse a sus cambios físicos, intelectuales y socio-emocionales, y estos dependen de las influencias del medio en el que vive (Secadas y Serrano, 1981).

2.1.2 Características de la adolescencia

Desde la conceptualización del término adolescencia, analizaremos los principales cambios físicos, cognitivos y socio-emocionales vividos por el adolescente. Veremos cómo cambia su físico de la pubertad a la edad adulta, cómo evoluciona su pensamiento, cómo aplica la información adquirida, y cómo vive y desarrolla su personalidad (autoestima, identidad personal, relaciones con los demás, etc.).

2.1.2.1 Desarrollo corporal

La adolescencia se inicia en la pubertad, etapa en que el cuerpo del niño se transforma físicamente hasta llegar a ser un cuerpo adulto. El concepto de pubertad proviene del latín *pubescere* (cubrirse de pelo). Actualmente se refiere a todos los cambios de tipo biológico, desde el inicio de la adolescencia, hasta la adquisición de una total maduración sexual y una talla adulta.

Algunos autores se refieren a la pubertad como a una etapa anterior a la adolescencia (Secadas y Serrano, 1981). En cambio, la mayoría defiende, como Rodríguez-Tomé, que *“no conviene establecer ninguna distinción cronológica entre pubertad y adolescencia,*

ya que todos los cambios que se producen, independientemente de la tipología que sean, están interrelacionados” (Rodríguez-Tomé, 1994, págs. 87-88).

Dice Arnett, especialista en la adultez emergente, “*estos cambios, pese a ser similares en todas las culturas han ido modificándose a través del tiempo y por la interacción de influencias culturales*” (Arnett, 2008, pág. 34). A partir de estudios como el de Eveleth y Tanner (1990) hemos visto que, en 150 años, las características físicas de la población han cambiado, los niños crecen y maduran más rápidamente que las generaciones anteriores, debido a la sanidad, la influencia de las tecnologías, la alimentación, etc. Este hecho se conoce como “cambio secular en el crecimiento”. Por ejemplo, se ha demostrado un adelanto en la edad de la *menarquía* (primera menstruación) según los datos recopilados desde 1850, en unos 4-5 años, pasando de los 16 y 17 años, a la media actual de 12 años y 6 meses en el continente europeo (Aguirre, 1994). La menarquía, aunque no coincida con el inicio de la pubertad, es un indicador característico de este período, por ser el único aspecto del cual se tienen registros décadas atrás. En cambio, casi no existen estudios sobre la *semenarquía*, análogo masculino de la menarquía, por las connotaciones morales negativas atribuidas a la masturbación en la cultura occidental (Arnett, 2008).

Las modificaciones morfológicas, que habían sido graduales y constantes en la infancia se ven radicalmente alteradas en la pubertad. Hay una revolución biológica, una metamorfosis radical, provocadas por una nueva secreción de hormonas. Las niñas la sufren entre los 8-13 años y los niños aproximadamente un año más tarde. Las proporciones corporales que, entre varones y mujeres, eran muy similares hasta entonces, empiezan a alejarse dimensionalmente y morfológicamente. El “estirón” del crecimiento adolescente (Tanner, 1971) es un aumento acelerado de estatura y una serie de transformaciones que anuncian la maduración sexual, que se alcanzará a través del desarrollo de los caracteres sexuales primarios y secundarios. Los primarios son la producción de óvulos en las mujeres y la de espermatozoides en los varones. Los secundarios son los que ayudan a diferenciar los cuerpos de hombres y mujeres, independientemente de sus órganos sexuales (Rodríguez-Tomé, 1994).

A grosso modo, la maduración sexual de los varones aparece con el crecimiento del vello púbico, axilar y facial, el desarrollo de los genitales, la primera eyaculación, el cambio de voz, la extensión del diámetro óseo de la cintura escapular y el desarrollo muscular. En

las mujeres, aparece con el aumento de vello pubiano y de la axila, el desarrollo mamario, la primera menstruación, el aumento de la masa del tejido adiposo y el ensanche de la estructura ósea de la pelvis. Esta transformación morfológica es progresiva en ambos sexos.

Tal como lo describe De Llanos, esta metamorfosis corporal va paralela con un sentimiento de extrañeza por tener que asumir este Yo corporal desconocido y establecer una nueva identidad (De Llanos, 1994). Averiguaremos cómo la relación e interacción existentes entre cambios corporales, intelectuales y socio-emocionales, modifican la manera de pensar, actuar y de ser del adolescente.

2.1.2.2 Desarrollo cognitivo

Durante gran parte del siglo XX se ha relacionado el concepto de inteligencia y su desarrollo, con la adquisición de hechos lógico-formales y lingüísticos, a expensas del ámbito del pensamiento crítico y de la cognición social.

“Si comparamos los adolescentes actuales con los adolescentes de hace unas décadas encontraremos que, con las diferentes generaciones, el desarrollo cognitivo de las personas ha ido mejorando, lo cual demuestra que los cambios tecnológicos, sociales, culturales y educativos no se pueden obviar en el estudio del desarrollo intelectual” (Corral, 2003, pág. 206).

A partir de aquí, desde varios enfoques y teorías, intentaremos entender el desarrollo cognitivo del adolescente.

Piaget formuló junto con Inhelder (1997) una de las teorías del desarrollo cognitivo más relevantes. Elaboraron el concepto de “estadio” como las capacidades cognoscitivas y su organización en cada individuo, desde que nace hasta que es adulto. El estadio sensoriomotor es el del nacimiento, el del aprendizaje coordinando sentidos y actividades motrices. Entre los 2 y 7 años, sería el estadio preoperacional que, por medio de la función simbólica, posibilita la adquisición de un conocimiento del mundo: el niño es capaz de representar mentalmente los sentidos que transmite este mundo. Entre los 7 y 11 años, vendría el estadio de los hechos concretos, son las primeras operaciones mentales. Aunque exista todavía una fuerte relación con sus informaciones sensoriales, el niño entiende mejor el mundo en el que se vive con razonamientos empíricos inductivos.

Con la adolescencia, aparece el estadio de los hechos formales, que comienza sobre los 11 años y termina entre los 16 y los 20 años. Es cuando el joven empieza a liberarse de los datos sensoriales y la experiencia, como medios exhaustivos, e inicia un razonamiento individual sobre tareas y problemas complejos de soluciones diferentes. El adolescente, con el fin de penetrar en el ámbito de las hipótesis y las comprobaciones, desarrolla un pensamiento abstracto. Por ello su pensamiento se dirige hacia aspectos lógico-matemáticos. El joven se aleja del mundo tangible; de lo directamente percibido. El razonamiento hipotético-deductivo, propio de la ciencia, se pone en marcha así como el pensamiento proposicional y la deducción. De este modo, el adolescente buscará mentalmente las consecuencias lógicas posibles de sus hipótesis y les atribuirá una cierta validez antes de averiguarlas (Lara, 1996).

Aún así, es necesario atenuar algunas limitaciones en el estadio de las operaciones formales. Piaget elude diferencias entre los jóvenes y los ámbitos donde se forman, define al adolescente como un ser prototípico y universal que alcanza el pensamiento formal de manera regular. Hoy se sabe que no todos los adolescentes siguen esta manera de pensar, pues hay diferencias individuales notables inducidas por el ámbito social y cultural de cada individuo (Keating, 2004).

También convendría matizar todo aquello relacionado con la lógica narrativa en los adolescentes. Bruner (1988) habla de dos lógicas de pensamiento: la científica y la narrativa. La primera, en la línea de Piaget, intenta cumplir, como con la meta de un sistema matemático, demostrando la verdad empírica utilizando un lenguaje coherente y sin contradicciones, que se dirige por hipótesis de principio. No solo se define por entidades observables enunciadas desde su base, sino también por la serie de posibilidades que pueden aparecer lógicamente y verificarse frente a las entidades observables. En cambio, los hechos que derivan de la lógica narrativa son los que acompañan la creación y comprensión de relatos, obras literarias, crónicas históricas, etc. Según Pardo y Corral (2012), en el caso de los adolescentes, estas habilidades son de vital importancia. En efecto, los jóvenes necesitan contar sus experiencias y el cambio que están experimentando, para atribuir sentido y equilibrio a su vida; sensaciones imprescindibles para alcanzar su propia identidad.

El pensamiento abstracto es una habilidad relacionada con el análisis de textos. Los adolescentes pueden entender lo esencial de un texto, aunque este no conlleve nada explícito. A partir de proposiciones de primer orden, elaboran lo no-explícito, las proposiciones de segundo orden, lo implícito, la articulación de las ideas esenciales y su organización jerarquizada e interdependiente (Corral, 2003). Así pues, alcanzarán un sentido más crítico y entenderán procedimientos lingüísticos como metáforas sutiles y alusiones que no comprendían anteriormente (Eder, 1995; Gibbs, Leggitt y Turner, 2002).

Al margen de estos aspectos, el adolescente desarrollará otras habilidades y recursos asimilados al pensamiento dialéctico y al juicio reflexivo: el “pensamiento post-formal” que se consolidará en la adultez (Berger, 2006). Así como el pensamiento formal no admite la contradicción, salvo en ciertas abstracciones, mediante el pensamiento post-formal el adolescente se aferra a estrategias para enfrentarse a los problemas de solución incierta, y acepta diferentes opiniones (Basseches, 2005). El relativismo comenzará entonces, y facilitará la comprensión del mundo, entendiendo como válidas las interpretaciones contradictorias, al contrario que al inicio de la adolescencia, donde las situaciones y problemas carecen de matices (Perry, 1970).

Otras investigaciones muy cercanas al pensamiento post-formal han buscado conocer el procedimiento del desarrollo para utilizar la cognición práctica cuando uno se enfrenta a situaciones reales (Arnett, 2008). Aquí es donde encontramos el desarrollo del pensamiento crítico y la toma de decisiones. El pensamiento crítico va relacionado con el análisis de la información adquirida, por medio de lo que vive cada adolescente, sus juicios sobre su significado, poder compararla y oponerla a otras informaciones, aprobarla o rechazarla, e incorporarla a su saber. Las decisiones existirán, pues, en función de una elección entre varias propuestas desde las apreciaciones personales.

Para sintetizar, diremos que el desarrollo cognitivo del adolescente es un proceso dinámico donde influyen varios factores tales como la maduración, los cambios físicos, el entorno, la cultura, los medios tecnológicos, las relaciones familiares y extrafamiliares, etc. Así, pues, el joven no solo refuerza las habilidades lógico-formales y lógico-narrativas, sino que alcanza y mejora otras capacidades como el pensamiento crítico, las decisiones personales y el pensamiento post-formal, que asentarán su saber en su vida durante la madurez.

2.1.2.3 Desarrollo socioemocional

El desarrollo socio-emocional del adolescente resulta ser una complicada acumulación multifactorial de difícil definición, por su variedad e interacciones. El término “socio-emocional” nos remite al conocimiento de nuestro Yo profundo: la formación de la personalidad, las relaciones con los demás, la socialización, etc. En lo socio-emocional, la adolescencia mantiene un fuerte lazo con la formación de la identidad propia y con el poder persuasivo del grupo de iguales al que se pertenece, en perjuicio de la dependencia parental. En una sociedad cambiante como la nuestra, los hechos sociales y económicos influyen sumamente. Respecto a ello, veremos cómo las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) tienen un rol fundamental. A continuación, pasaremos a plantear las manifestaciones socio-emocionales más específicas, en los adolescentes de hoy en día, en cuanto a identidad propia, autoestima y autopercepción, relaciones con los demás, la familia, los amigos y el ámbito educativo, el pensamiento moral y la influencia de las TIC.

a) **La identidad propia**

Gracias al desarrollo cognitivo, los jóvenes alcanzan la facultad de pensar en tercera persona, hecho que tendrá importancia en la formación e investigación de aspectos en relación con la misma identidad, entendida como “*una estructura u organización interna construida por el sujeto que agrupa todas aquellas características que definen su forma de ser*” (Oliva, 1999, pág. 478). Esta actitud se construirá a través de la interrelación de cambios físicos y cognitivos, con influencia de factores externos como el ámbito, la sociedad, los afectos, etc.

Erikson afirmaba, como hemos visto anteriormente, que el trabajo psico-social propio de la adolescencia sería el de resolver una crisis de identidad, entendida como un proceso de construcción identitaria (Erikson, 1980). Este proceso se basa, en parte, en las identificaciones que el joven va estableciendo desde la infancia, o sea la obtención y la preferencia por modelos identitarios que el adolescente, dotado del pensamiento abstracto, acoge o rehúsa. Así pues, cada individuo elabora su propia identidad, más que mediante una sencilla reproducción de su entorno, adoptando y rechazando conductas y actitudes de este entorno. La prorroga (moratoria) social, que permite experimentar varios Yo posibles, sin implicar consecuencias, también tiene un rol básico en la formación de la identidad. Para ello, Marcia (1966, 1993), utiliza el término “exploración” y no “crisis”,

mencionando cuatro estatus de identidad, fundados en la cantidad de exploraciones y experiencias que el joven ha vivido o está viviendo:

- La **difusión de identidad**, que no comporta compromiso y exploración. A veces, se entiende como difusión una equivocada exploración pasada, que no llevó al adolescente a comprometerse.
- La **exclusión o identidad hipotecada** (*foreclosure*), cuando el joven, sin exploración previa, se ha comprometido. En general, son los padres quienes hacen que suceda.
- La **moratoria**, una exploración activa sin un compromiso real.
- El **logro de identidad**, que se alcanza cuando el adolescente ha terminado un momento de exploración y se ha comprometido con bastante seriedad.

El logro de identidad y la moratoria se entienden como estatus “activos” y “maduros”, a menudo asociados con características positivas (autoestima, autonomía y razonamiento moral elevados). En cambio, la exclusión y difusión se consideran “pasivos” e “inmaduros”, juntos a especificaciones más negativas (niveles de autonomía y razonamiento moral bajos, pero actitud conformista convencional elevada).

La formación de la identidad adolescente también se ve actualmente como un elemento multifactorial que no forma un Yo unificado y congruente (Arnett, 2008), es una concepción de identidad postmoderna que se adapta al contexto. Un individuo puede presentar identidades diferentes según trate con parientes, colegas de trabajo, amigos etc. Esta identidad cambiará durante la vida, de forma asincrónica, en función de la incorporación de nuevos elementos o de su rechazo. O sea, la elaboración de la identidad personal crece según ritmos específicos en dominios variados, generalmente pertenecientes a dos entornos: el interpersonal, relacionado con los afectos, y el ideológico, que concierne la actividad, la política y la religión. Así pues, un desarrollo de la identidad adelantada en un campo como las relaciones sociales, no implica obligatoriamente un desarrollo semejante en otros dominios, como los estudios o las relaciones entre familiares (Zacarés, Iborra, Tomás y Serra, 2009).

Los jóvenes obtienen una identidad cada vez más compleja en la era global actual, que responde a la mezcla de adquisiciones culturales y adquisiciones globales, lo que Arnett denomina *identidad bicultural* o *híbrida* (Arnett, 2002). De acuerdo con Massot, este tipo de identidad no solo ayuda a los adolescentes a sentir las diferencias vigentes entre varios

contextos, sino que les deja elegir entre múltiples grupos con quienes se quieran identificar (Massot, 2003). Esto resulta beneficioso para los adolescentes en el momento de cambiar de ámbito socio-cultural, ya que, utilizando su conocimiento, pueden procesar una integración efectiva.

b) Autopercepción y autoestima

La imagen personal y la identidad guardan una íntima relación con la autoestima y la autopercepción. Se refieren a cómo los individuos se juzgan a sí mismos, tanto físicamente, como en sus relaciones con los demás o consigo mismo. Adquirir un pensamiento abstracto y de mayor complejidad capacita a los adolescentes para separar su Yo verdadero de otros posibles, que comportan el deseo del joven en convertirse o no convertirse en tal o cual persona. Se denominan “Yo ideal” y “Yo temido”, y sólo son abstracciones mentales. El gran desacuerdo entre el Yo verdadero y el Yo ideal desencadena factores negativos como la depresión o el fracaso. Hacia la mitad de la adolescencia es cuando alcanza su peor momento, pero luego disminuye con la edad. En cambio, si el desacuerdo entre los Yo es bajo, llega a ser un fuerte factor motivacional para un buen funcionamiento personal (Sánchez-Bernardos, Quiroga, Bragado y Martín, 2004). Los jóvenes también saben que la adquisición de un Yo social, utilizado como modo de relación con los demás, no siempre refleja su verdadera manera de pensar ni de sentir (Harter, Bresnick, Bouchey y Whitesell, 1997). Mead, uno de los fundadores del conductismo social, llama Yo interior al Yo real, y Yo empírico al Yo social. Según Mead, todos los Yo sociales, unidos con el Yo interior, pertenecen a un todo (Mead, 1973).

El interés por la autoestima en la adolescencia nació, según Arnett, a mediados del siglo XX, en Estados Unidos, a consecuencia del individualismo específico (Arnett, 2008). Se trata de evaluar lo que cada persona hace de sí misma en comparación con otras de grupos similares. Esta valoración, a menudo define el bienestar psicológico del individuo. Rosenberg, creador de una famosa escala de autoestima, separa la autoestima estable de la autoestima fluctuante. La estable, sería la percepción constante y general de cada persona sobre su valor y bienestar. La fluctuante sería el sentido de autoestima inestable, asociado a un período concreto de tiempo. Rosenberg defiende que es al comenzar la adolescencia que las variaciones en la autoestima fluctuante son más profundas, pero que

irá estabilizándose a través del conocimiento y admisión del Yo real, así como del propio cuerpo (Rosenberg, 1986).

De acuerdo con Coleman y Hendry, la autopercepción y la autoestima están sujetas a varios factores interrelacionados entre sí y organizados jerárquicamente, que exceden la morfología e inciden en los individuos, en función de la posición jerárquica que se han atribuido (Coleman y Hendry, 2003). Los lazos sociales, así como la apariencia física existentes dentro de un grupo de semejantes, son los factores más relevantes en la autoestima estable, ya que los adolescentes valoran el físico como primordial. El precoz desarrollo físico de las chicas adolescentes, hace que su autoestima sea más baja que la de los chicos durante esta etapa. La relación con los padres y los profesores también influye en la elaboración de la autopercepción y la autoestima del joven (Duque, 2005).

Según Harter, existirían ocho elementos que intervendrían en la imagen personal de los jóvenes: las competencias académica, deportiva y laboral, la aceptación social, el físico, el atractivo romántico, el comportamiento y la amistad cercana (Harter, 2003). Cada joven dota de un valor específico a estos factores, así pues, alguien que valora el deporte, tendrá una baja autoestima si no es competente en esta actividad; pero si es secundario en su vida, no ser deportista no pesará tanto en su autoestima general.

c) **Relaciones interpersonales: la familia, los amigos y el ámbito formativo**

En la infancia, los individuos mantienen lazos muy íntimos con la identidad de su familia y dependen de la autoridad de los padres (elección del colegio, actividades extraescolares, etc.). Más tarde, al sufrir los cambios biológicos, socio-afectivos y cognitivos específicos de la adolescencia, esta dependencia y las relaciones entre los miembros de la familia se transformará. Estos cambios proyectan al adolescente hacia una visión del mundo social más extensa, a través del instituto, las actividades lúdicas y los amigos. De acuerdo con Lalueza y Crespo, la primacía de la familia, no por ello se verá rebajada, pero sí, atenuada (Lalueza y Crespo, 2003).

El ambiente familiar puede complicarse por conflictos con el adolescente que pide más autonomía. La convivencia entre familiares cambia. Estos cambios generan, en general, conflictos de adaptación por parte del adolescente que afrontará una nueva situación afectiva con sus padres, que deberán ser capaces de negociar una cesión de autonomía y

demandar responsabilidades (Collins y Laursen, 2004). Las relaciones entre padres e hijos son bidireccionales. La influencia existe por parte de los padres hacia los hijos y viceversa (Torío, Peña y Rodríguez, 2008). Por ello, la solución a los conflictos se apoyará en la sensibilidad y afecto de los padres hacia sus hijos, y la exigencia que les piden para que alcancen unas metas determinadas (Baumrind, 2005; Maccoby y Martin, 1983).

Desde el nacimiento, se inicia la formación emocional y social del individuo, donde su relación con los miembros de su familia será el epicentro. Al llegar a la adolescencia, este epicentro se comparte con otros, como el grupo de amigos que comparten una relación valorada, y el grupo de iguales, como los compañeros de clase, los miembros de una agrupación musical, un equipo deportivo etc., sin que tengan que ser amigos. Luego, tanto los amigos como los iguales, adquieren mayor importancia en la obtención de compañía e intimidad, se vuelven confidentes y consejeros sobre cuestionamientos compartidos como el sexo, las amistades, etc. (Arnett, 2008). Formar parte de un grupo de amigos o iguales es fundamental en el desarrollo socioemocional del adolescente, ya que, de acuerdo con Martínez, la pertenencia a este tipo de grupos aportará:

- **Soporte y comprensión.** Al compartir vivencias similares, los miembros del grupo pueden entender y aconsejar a sus compañeros y amigos.
- **Sentido de pertenencia y estatus.** El joven aprovecha unas actitudes y pautas determinadas, adquiridas en el ámbito de su grupo, para aplicarlas en otros contextos.
- **Oportunidad de representar un papel y de percibir la propia competencia.** Este punto está relacionado con la moratoria social tratada en el apartado sobre identidad (Martínez, 2003).

Los grupos jóvenes de amigos y pares se caracterizan generalmente por ser agrupaciones unisexuales. En el caso de los chicos, son amplios los grupos cuyas relaciones internas son más extensas que intensas. En las chicas, los grupos suelen tener cierto carácter exclusivo. Con el tiempo los dos grupos se relacionan y se unen en un grupo mixto. Se crea entonces, una organización y una jerarquía, donde cada miembro adquiere unas características determinadas. Será una organización muy activa, que evolucionará con la incorporación y la exclusión de sus miembros, con los conflictos entre ellos, con la aparición de las primeras parejas, etc.

Al margen de la familia y de los amigos, todos los ámbitos donde el adolescente suele recibir una información instructiva, sean conocimientos formales o no, influyen sobre su socialización. Sabemos que la adolescencia sirve de preparación y aprendizaje para la vida adulta; los jóvenes se forman a través de la instrucción escolar y extraescolar. En ambos sitios, el adolescente está inmerso en un acto social en el que, de acuerdo con Perinat, se establecen unas relaciones verticales entre el joven y sus profesores e instructores, y otras horizontales, con sus compañeros y amistades (Perinat, 2003). El éxito de las relaciones verticales dependerá de una buena combinación entre el nivel de exigencia y el nivel de afecto (González, 1994).

d) **Pensamiento moral**

El pensamiento moral permite reflexionar sobre los propios valores y organizarlos en una jerarquía lógica, pudiendo así enfrentarse a los conflictos morales que vayan apareciendo. Este tipo de pensamiento se refuerza en la adolescencia, pasando de un individualismo regido por la obediencia, junto con el castigo de los objetivos hedonistas, a un pensamiento moral apoyado en las reglas sociales de donde vive. De acuerdo con la teoría sobre el juicio moral de Kohlberg, expuesta en el apartado referente a las perspectivas y teorías sobre la adolescencia, distinguiremos 6 estadios morales estructurados en torno a 3 niveles:

- Nivel Preconvencional: contiene el estadio 1 (moral heterónoma: castigo/obediencia) y el estadio 2 (individualismo, finalidad instrumental y hedonista).
- Nivel Convencional: contiene el estadio 3 (conformidad de las expectativas y relaciones) y el estadio 4 (Sistema social y conciencia).
- Nivel Postconvencional: contiene el estadio 5 (Contrato social, utilidad y derechos individuales) y el estadio 6 (Principios éticos universales) (Kohlberg, 1981).

El paso de un nivel a otro dependerá de varios factores como: los estímulos sociales obtenidos con las relaciones interpersonales, el desarrollo cognitivo, el ámbito socio-cultural, etc. Así es como cada adolescente puede tener un desarrollo moral diferente. El nivel convencional es donde se encuentra gran parte de jóvenes y adultos de nuestra sociedad, que obedecen a las reglas y convenciones de la sociedad o de la autoridad, cuando los problemas morales se consideran en función de lo que el grupo o la sociedad

espera del individuo, como integrante que cumple un papel. El sujeto se identifica con la sociedad y sigue sus reglas (Barra, 1987). O sea, ha asimilado los estándares de los otros y se adapta a las convenciones sociales; sostiene el *statu quo* y hace lo correcto para ser coherente con la ley para ser aceptado por los demás.

El razonamiento moral está ligado a los valores y a las actitudes y normas que adoptan los adolescentes que van marcando sus ideales de actuación. Así pues, los valores que destacan entre los jóvenes y adolescentes de la sociedad postmoderna serían: el relativismo, el *carpe diem* y el esteticismo. Estos tres puntos encuentran su representación en el subjetivismo, el placer y el pasotismo (Cervilla, 1993).

Las categorías de identidad personal, cumplimiento del deber y estudios, son únicas y típicas de la adolescencia. Los conflictos sociomorales aparecerán en las relaciones entre amigos y familiares, y no incluirán entornos de una índole social más amplia, cuyo contenido se relaciona con un razonamiento moral más equilibrado que requiere de un mayor desarrollo cognitivo (Cortés, 2002).

e) **La influencia de las TIC**

El teléfono móvil, el ordenador, la *tablet*, etc., forman parte integrada de la vida del adolescente actual, por eso desde hace tiempo se les ha apodado con diferentes nombres, como “nativos digitales” (Prensky, 2001), *net-generation* (Tapscott, 1998) o la “generación interactiva” (Bringué y Sábada, 2011), entre otros. Paralelamente, en las últimas décadas, Internet ha cambiado. Antes, solo se consultaba información en páginas web, en cambio, ahora sirve de herramienta social con los recursos 2.0 (Facebook, twitter, Instagram, etc.) y los sitios para compartir fotos, vídeos e información en general, como YouTube, Wikipedia, etc. Los dispositivos móviles permiten todo esto y más, como acceder a otras aplicaciones como WhatsApp, Line, Facetime, etc., que sirven como medio comunicativo completo. En fin, crean una forma de comunicación inaudita hasta la fecha y un nuevo conocimiento social, muy presente entre los adolescentes (Fueyo, 2011). Prueba de esto son los datos obtenidos por el Instituto Nacional de Estadística (INE) en la Encuesta sobre Equipamiento y Uso de Tecnologías de Información y Comunicación, en los hogares españoles durante el 2013, según la cual el 91,49% de los jóvenes de entre 10 y 15 años habían utilizado Internet en los 3 meses anteriores a la encuesta, y el 63,1% disponía de móvil; porcentajes que aumentan cuantitativamente

entre los 16 y 24 años, ya que el 97,4% habían usado Internet en los 3 meses anteriores a la encuesta y el 98,1% afirmaba poseer móvil.

Como medio lúdico y de comunicación, la evolución de las TIC entre los jóvenes, ha favorecido un nuevo modo de relación social, incluyendo la conversación multimedia. Hoy, las relaciones *online* se añaden a las convencionales, suponiendo nuevos recursos de socialización que aumentan considerablemente sus relaciones. Así como exponen Sánchez y Fernández, la mayoría de los contactos, en las redes sociales, son amigos de relación habitual y solo un 6,8% de los contactos son individuos desconocidos (Sánchez y Fernández, 2010).

El poder acceder a información ilimitada y relacionarse desde cualquier parte del mundo a todas horas con un móvil, es decir alcanzar conocimientos además de divertirse, ha sido objeto de estudios promovidos por las industrias culturales que proporcionan servicios tecnológicos a los jóvenes. Este nuevo mercado, conocido como *teenage market* (Dorado, 2005), ha inducido en gran parte la aparición de un nuevo tipo de adolescente con gustos y preferencias globalizadas (música, moda, subculturas juveniles), con un conocimiento y dominio de las TIC superior al de los adultos, más igualdad entre sexos, un intercambio notable entre la vida pública y la privada, ventaja en cuanto a la imagen y lo audiovisual, etc. (Perinat, 2003; Rubio, 2010).

Es obvio que estamos preparándonos para una época de gran inmersión en las TIC. El continuo desarrollo de tecnologías innovadoras ha creado una nueva generación de público infantil, preadolescente, adolescente y postadolescente, de características muy delatadoras. Según Bringué y Sábada, aparece una generación definida por las TIC, cuyos aspectos más representativos son:

- Un extenso equipamiento de dispositivos tecnológicos, asequibles a todos los miembros (el 84% de adolescentes consiguieron su móvil de los 12 años).
- Los adolescentes pueden responder a la multitud de funciones que presentan las nuevas tecnologías, estando atentos al móvil o al ordenador, realizando otras tareas.
- Necesitan relacionarse con otras personas a través de las Webs 2.0. Son interactivos.

- Son autónomos. Estar en su habitación y acceder solos a las pantallas para su uso y aprendizaje es corriente.
- Consumen productos digitales que les divierten.
- La mayoría de usuarios utilizan las nuevas tecnologías de forma autodidacta, con vídeos tutoriales, chats, foros, información en Internet, etc. (Bringué y Sábada, 2011).

Estas características están consiguiendo modificar el uso del tiempo de ocio y las relaciones sociales, pues llegarán a implicar nuevas situaciones de riesgo como adicciones, exclusión social y trastornos conductuales aún no descubiertos.

2.1.3 Adolescencia y música

Desde el nacimiento de la cultura adolescente a mediados del siglo XX, adolescencia y música formaron una entidad que se consolidó, evolucionando poco a poco, a través de diversos cambios sociales y avances tecnológicos. Estas transformaciones han inferido notablemente en cuanto a la función que establece la música en la vida diaria de los jóvenes. Veremos cómo el rol y el uso de la música, por parte de la juventud de hoy en día, ha ido aumentando cuantitativamente y en diversidad. Vista la multiplicidad de funciones de la música, las clasificaremos según el nivel ocupado en la vida de los adolescentes, procurando nombrar todas las conocidas.

2.1.3.1 Usos y funciones de la música en la adolescencia

En todas las sociedades, la música ha estado vigente cumpliendo diferentes roles y prácticas, variando en función de las épocas y las culturas (Merriam, 1992; Nettl, 1956). La antropología, la sociología, la etnomusicología o la psicología de la música han investigado dichos cambios. Cook dice que, hasta la primera parte del siglo XX, solo se podía oír música en vivo, en conciertos públicos o privados, fiestas, en templos religiosos, etc. Al crecer y progresar la tecnología de manera expansiva, con la música grabada y la radiofonía, a lo largo de todo el siglo XX, dónde la accesibilidad a cualquier música, así como su creación, se han transformado radicalmente las maneras de hacer y consumir música (Cook, 1998).

Hoy en día, más que nunca en la historia, las posibilidades de acceso a todas las músicas han aumentado gracias a estos progresos y a las variedades socio-culturales. Los dispositivos móviles han hecho posible escuchar cualquier música, cuando y donde se

deseo, por esto las funciones y los usos que ejercen la música han crecido en cantidad y diversidad (Hargreaves, Miell, y MacDonald, 2002; Konečni, 1982; Williams, 2007). *The Anthropology of Music*, publicado en 1964 por el antropólogo Merriam uno fue de los primeros escritos sobre este tema. Dedicar un capítulo entero a clarificar la diferencia entre los términos “usos” y “funciones” que a menudo se confunden, en relación a la música. Según Merriam, los usos son cómo los miembros de una sociedad interpretan, escuchan y utilizan la música en la cotidianidad. En cambio, las funciones no son tan definidas. Antropólogos, etnomusicólogos, historiadores, etc., recogen y estudian todas las informaciones para explicar la razón de los usos y sus finalidades. “*Los usos se refieren a la situación en la que la música es utilizada por las personas y las funciones tratan de esclarecer las razones por las cuales se hacen estos usos, concretamente conocer para qué sirve*” (Merriam, 1992, pág. 210). Partiendo de esta diferencia, se exponen 10 funciones principales:

- **Expresión emocional:** la música es un vehículo que inculca y sugiere una multiplicidad de emociones en los que la escuchan, los que la crean y la componen, así como en los que la interpretan.
- **Placer estético:** la música considerada como arte, procura el goce de los compositores, intérpretes y oyentes por lo que representa y por su valor estético. Cabe destacar que esto es una realidad en las culturas occidentales pero, en culturas sin alfabetizar, no está tan claro.
- **Entretenimiento:** la música es diversión en todas las culturas. En las culturas occidentales es autosuficiente. En culturas no alfabetizadas, se une a otras actividades.
- **Comunicación:** aunque se desconoce cómo, la música es comunicativa. No posee un lenguaje universal, sino que responde a códigos culturales variados. Esta función comunicativa es la menos conocida.
- **Representación simbólica:** en algunas sociedades, la música tiene valor simbólico referente a ideas y comportamientos, como en los himnos, símbolos de países, equipos deportivos, clubs, corporaciones, comunidades, etc.
- **Respuesta física:** oír o interpretar música evidencia a menudo actitudes físicas, aunque las convenciones socio-culturales las repriman.
- **Reforzar el cumplimiento de normas sociales:** existen culturas y sociedades que transmiten reglas de comportamiento a través de canciones.

- **Validar las instituciones sociales y los rituales religiosos:** las canciones son utilizadas por religiones o instituciones sociales para pregonar sus mensajes en todas las culturas.
- **Contribuir a la estabilidad y a la continuidad de la cultura:** la música está presente en todas las sociedades conocidas, desempeñando, como estamos viendo, un amplio abanico de funciones. Por ello, forma parte de la cultura de cada sociedad y contribuye a su continuidad.
- **Contribuir a la integración social:** usar la música junto a una actividad colectiva facilita el orden y la coordinación en la ejecución de esta actividad y favorece la unión de sus participantes.

Este listado dictamina una generalización de todas las funciones musicales. Es el resultado de la recopilación de estudios etnomusicológicos y antropológicos en diferentes sociedades, un punto de referencia para investigaciones sobre el papel de la música en la cotidianidad de los individuos.

Las teorías y las investigaciones sobre psicología social acerca de la música, entre otras disciplinas, aumentaron en las últimas décadas del siglo XX, procurando ampliar las funciones atribuidas a la música, situándolas en contextos culturales concretos. Al penetrar la psicología social de la música, en el mundo academicista, todo análisis funcional referente a ella, considerará, además de los componentes cognitivos, los sociales y emocionales como imprescindibles en todo estudio sobre experiencias musicales cotidianas. Dicen Hargreaves, Marshall y North que, hasta los años 80, la psicología musical se regía por estudios psicométricos y acústicos, estandarizados por las exigencias del laboratorio, y que no tenían, pues, la validez ecológica que tienen las investigaciones contextualizadas (Hargreaves, Marshall y North, 2003).

El equipo de investigación de los profesores ingleses Hargreaves y North (1999) y North, Hargreaves y O'Neill (2000) llevó a cabo algunos de los estudios más relevantes en cuanto a psicología musical. En ellos, reinterpretan el listado de Merriam y otras publicaciones posteriores, como Frith (1987, 1996) y Gregory (1997), para dar cabida a todas las funciones conocidas, sin reducirlas. Proponen una clasificación dinámica, girando alrededor de competencias sociales, emocionales y cognitivas. De este modo se quiere incorporar, además de las funciones ya conocidas y consolidadas, todas aquellas

que se descubren y cambian continuamente, debido a los avances sociales y tecnológicos que intervienen en el alcance y utilización de la música. La validez funcional de esta clasificación se verá confirmada en investigaciones posteriores (Chamorro-Premuzic, Goma-i-Freixanet, Furnham y Muro, 2009; Laiho, 2004; Miranda, 2013), que se apoyarán en el planteamiento de Hargreaves y North.

A partir de aquí, hemos agrupado algunos trabajos y razonamientos teóricos, centrados en el interés que despiertan en el adolescente, la música y las funciones que esta desarrolla en su vida.

Desde nuestra llegada al mundo, percibimos una multitud de sonidos y músicas que cumplen varias funciones en la cotidianidad de cada uno de nosotros. Es en la adolescencia dónde atribuiremos, conscientemente, a estas funciones, su valor y aprenderemos a ver su elevada cantidad. El joven se da cuenta de que, a través de la música, consigue cambiar anímicamente, relacionarse con los demás, etc. Esto hace que la música sea, para el adolescente, un medio necesario para su evolución. He aquí varias funciones significativas de la música en la vida de los adolescentes:

- **Expresar y regular emociones.** De acuerdo con Juslin y Sloboda, las consecuencias emocionales que sugiere e induce la música son iguales que las recibidas a través de toda emoción funcional. Entre estas consecuencias aparecen reacciones neurofisiológicas, comportamentales y cognitivas, como temblores, paz, excitación o tranquilizarían, etc. En definitiva, puede ser un medio para verificar el valor y el grado de *arousal* existente en toda vivencia emocional. Además, participa en acentuar las emociones diarias y elevar los estados anímicos (Juslin y Sloboda, 2010). Según Miranda y Claes (2009) y Saarikallio y Erkkilä (2007) los adolescentes emplean la música esencialmente para lograr los estados emocionales anteriormente citados.
- En íntima relación con la función anterior, está la música como **medio articulador de la memoria emocional**. Los jóvenes asimilan canciones a vivencias, dotándolas de mensajes específicos. Así pues, reviven situaciones emocionales deseadas, re-escuchando las canciones que se las provocaron (Flores, 2008). Frith define esta misma función **como recurso para la configuración de**

la memoria colectiva. Para él, la música ordena la percepción del tiempo de un individuo y acentúa la experiencia de sus vivencias pasadas (Frith, 1987).

- **Fuente de placer estético y entretenimiento.** Ambos conceptos se relacionan mutuamente y pertenecen al ámbito cognitivo, aunque dependan de lo emocional, visto las reacciones que inducen en las personas. Apreciar y recrearse estéticamente con una música requiere una estimación mental. Ciertos autores consideran las emociones provocadas por la música como emociones estéticas (Bisquerra, 2009; Konečni, 2008; Oriola y Gustems, 2016). La música es el estímulo preferido por los adolescentes, en cuanto actividad recreativa y lúdica para combatir el aburrimiento y la pasividad. Escuchar música ocupa, en España, el tercer puesto en el ocio juvenil, después del uso del ordenador y encontrarse con amigos (Moreno y Rodríguez, 2012). En Estados Unidos e Inglaterra, los adolescentes escuchan música durante dos y tres horas cada día (Roberts, Henriksen y Foehr, 2004; Tarrant, North y Hargreaves, 2000).
- Los dispositivos móviles como medio para relacionarse, a través de redes sociales, y como reproductor multimedia, inducen al joven a acoplar su uso con el sonido de una música (Miranda, 2013). Así pues, la música también tiene **la función de acompañar otras tareas**, convirtiéndose entonces en un sonido ambiental de actividades deportivas, horas de estudio, uso del ordenador, etc. (Lonsdale y North, 2011).
- **Medio para establecer y consolidar relaciones interpersonales.** La importancia de la música para los jóvenes hace que sus conversaciones giren alrededor de conciertos, cantantes etc., formando parte de la competencia social, ya que la música ejerce de punto unificador entre los grupos de amigos e iguales. La teoría de la identidad social (Tajfel, 1978) propone la elaboración pública de nuestra identidad: los adolescentes simpatizarán más con aquellos que tienen gustos musicales similares a los suyos, intensificando su autoestima. Reconocer a un individuo a través de sus gustos musicales permite integrarlo, o no, en un grupo específico. La adolescencia es un claro ejemplo de la importancia de los gustos musicales a la hora de construir la identidad social. Como dice Frith, una de las primeras informaciones que da un joven, al presentarse a otro, es hablar de la música que prefiere (Frith, 1981). Hoy en día el perfil mostrado por los adolescentes en las redes sociales, como *Facebook* o *Instagram*, destaca sus gustos musicales para dar pistas sobre su personalidad. Compartir los mismos

gustos musicales no sólo enuncia una valoración estética, sino que implica una simpatía social, una orientación en valores y personalidad (Boer et al., 2011). Tener las mismas preferencias musicales se asimila a la integración de nuevos amigos (1.9 veces más) y si además coincide con un alto nivel educativo, esto es 3 veces más probable (Selfhout, Branje, ter Bogt y Meeus, 2009). Para estar al día en las tendencias de moda hay que compartir las preferencias musicales de la mayoría. Esto aleja a quienes tienen gustos diferentes y les da una imagen que los independiza de los otros (North, Hargreaves y O'Neill, 2000).

- **Formación y consolidación de la identidad.** Forma parte de la competencia social, estando fuertemente relacionada con la anterior. Los gustos musicales de cada individuo son un elemento más de su identidad personal. El joven se reconoce a sí mismo a través del tipo de música que aprecia, se identifica con su banda preferida, con un intérprete, etc. Y se puede observar este hecho viendo cómo viste, cómo se comporta, cómo piensa, qué ideas apoya, etc. Así establecen su personalidad y su identidad étnica, cultural, de género o colectiva (Rentfrow, 2012).
- **Recurso educativo.** Desde antiguas civilizaciones, como Grecia, se ha empleado la música como elemento educativo de doble vertiente. La vertiente del estudio de la música en sí, como materia académica, y la vertiente como método para llegar a otros conocimientos, como los de los textos religiosos que quería inculcar la iglesia a través de sus cantos a las sociedades incultas durante la Edad Media, o la enseñanza de usos y costumbres en los colegios, etc. Actualmente en España, la música se imparte como una asignatura ordinaria, dentro del ámbito de la Educación Secundaria Obligatoria, afín de reforzar unas competencias básicas dirigidas hacia la concretización de los conocimientos obtenidos en varias materias. A parte de su enseñanza en Institutos de Secundaria existen conservatorios, academias y escuelas de música privadas que difunden el aprendizaje de la música en sí misma y en lo que la rodea. Podemos constatar, hoy en día, que la enseñanza musical sigue siendo dual: una educación para la música en sí (tocar un instrumento, el lenguaje musical, la improvisación, etc.) y la utilización de la música para educar, como el uso de la música para desarrollar la inteligencia musical, la creatividad, la imaginación, la capacidad de percepción o, incluso, el lenguaje y las matemáticas (García, del Olmo y Gutiérrez-Rivas, 2014; Creech y Hallam, 2011).

Después de haber expuesto los distintos modos en que la música influye sobre la vida del adolescente, hemos indagado en cómo cada función logra fortalecer las tres competencias planteadas por Hargreaves y North. Así pues, comprendemos que las distintas funciones tienen un carácter global y a menudo se interrelacionan.

2.1.3.2 *Aprendizaje musical de los adolescentes*

Como hemos podido constatar, la vertiente educativa de la música, en la adolescencia, resulta obvia. Estudiaremos en este apartado las diferentes opciones educativas, a nivel musical, ofrecidas a los adolescentes y cómo influyen sobre sus gustos musicales.

La educación musical puede adquirirse por medio de distintas vías: la educación formal, la no formal y la informal. Empezaremos por definir y diferenciar estas tres modalidades. Según Combs, fundador del Instituto Internacional para la Planificación Educativa de la UNESCO, junto con sus colaboradores, que en los años 70 analizaron y crearon una teoría sobre las diferentes modalidades de educación en países en fase de desarrollo:

“Educación informal: es un proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente; esto es, en la casa, en el trabajo, divirtiéndose; con el ejemplo y las actitudes de sus familias y amigos; mediante los viajes, la lectura de periódicos y libros, o bien escuchando la radio o viendo la televisión y el cine. En general, la educación informal carece de organización y frecuentemente de sistema; sin embargo, representa la mayor parte del aprendizaje total de la vida de una persona.

Educación formal: es el «sistema educativo» altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde los primeros años de la escuela primaria hasta los últimos años de la Universidad.

Educación no formal: comprende toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizajes a subgrupos particulares de la población, tanto adultos como niños” (Coombs y Ahmed, 1975, pág. 27).

Aunque al principio estas definiciones se referían a modelos educativos situados en países subdesarrollados, se han ido divulgando y se han estabilizado en el seno educativo como criterio para entender las formas educativas existentes (Trilla, Gros, López y Martín, 1993). Este reconocimiento surgió gracias a otras participaciones como las de Colom (1997, 2003), Herrera (2006), Jeffs y Smith (2005), Sarramona (1989) y Trilla (1986). Estos autores se basaron en los tres modelos originales para poner al día y actualizar las diferencias que mostraban. En la *Figura 1* hemos esquematizado todas estas aportaciones y sus interrelaciones.

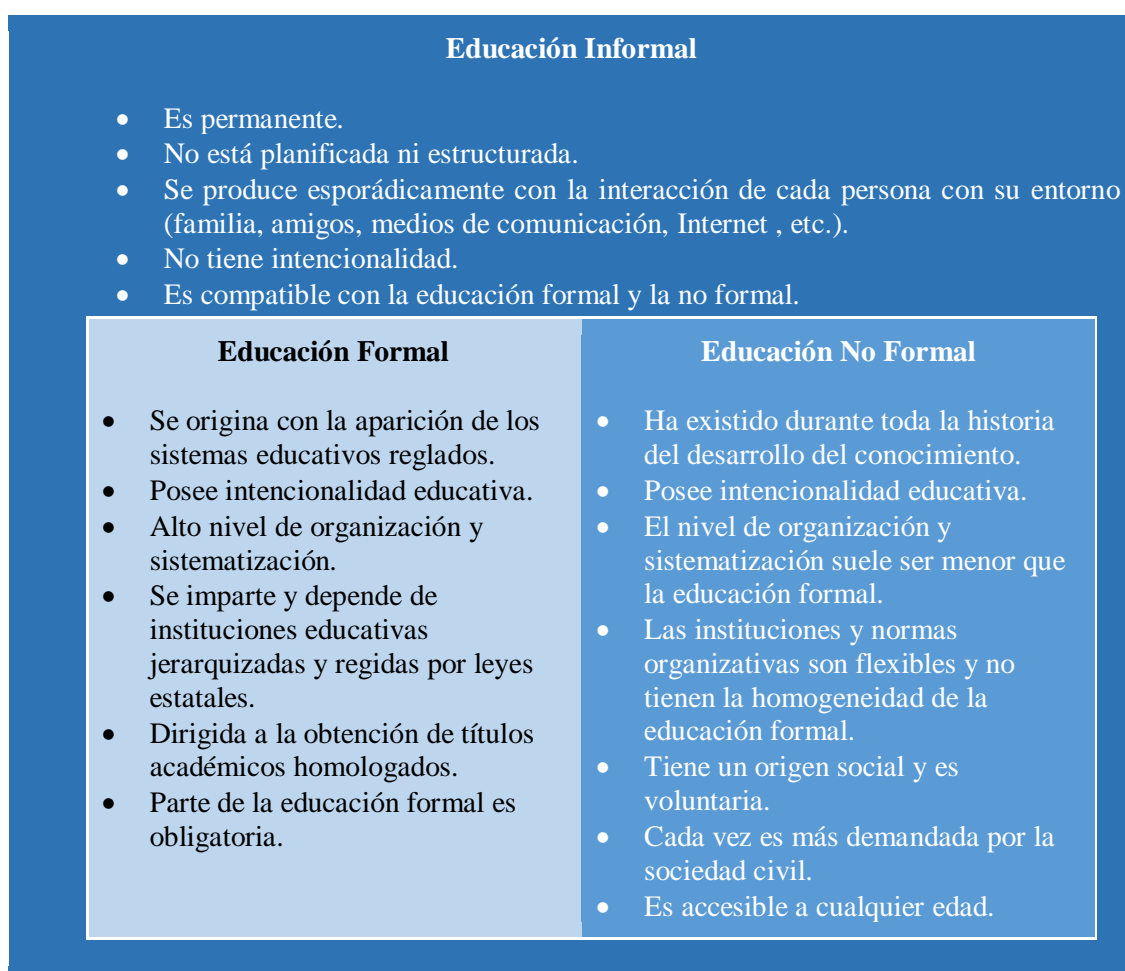


Fig. 1. Modelos educativos actuales.
Fuente: Adaptación de Colom (1997, 2003), Herrera, (2006),
Jeffs y Smith (2005), Sarramona (1989) y Trilla (1986).

La educación informal se recibe durante toda la vida y se imparte de manera involuntaria tal como lo vemos en la figura 1. No tiene una especial organización y se practica de manera desenvuelta. La relación con los demás, el modo de comunicación, las vivencias, etc., o sea, toda situación experimentada permite este aprendizaje. A veces, en función de su propósito, es posible insertar en ella unas situaciones del dominio de la educación

formal y/o la no formal. Así pues, las 3 interactúan y son conciliables entre sí. La unión de estos tres tipos de educación posibilitaría el currículum oculto, según algunos especialistas. Según Torres, este tipo de currículum concierne a:

“Todos aquellos conocimientos, destrezas, actitudes y valores que se adquieren mediante la participación en procesos de enseñanza y aprendizaje y en las interacciones que se suceden día a día en las aulas y centros de enseñanza. Estas adquisiciones, sin embargo, nunca llegan a explicitarse como metas educativas a lograr de manera intencional” (Torres, 2005, pág. 198).

La educación formal y la no formal son intencionadas y siguen unas metas, al contrario de la informal. Según Álvarez del Castillo y Colom, estos dos modos de aprendizaje (formal y no formal) difieren en su organización y su relación institucional y jurídica (Álvarez del Castillo, 2004; Colom, 2005). El formal depende de un sistema educativo regulado y jerarquizado, subvencionado por el estado y con una base legal e institucional notable. Su meta es la adquisición de títulos oficiales homologados. El no formal responde a las exigencias sociales y, pese a su propósito y gestión, es dispar y carente del rigor, gradación y ordenamiento legal de los modos formales.

La educación no formal fue disminuyendo al imponerse la educación formal, gracias a su relación con el estado y obligatoriedad. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, la no formal conoce un crecimiento, ajustándose e introduciéndose cada vez más en instituciones organizadas. Esta correlación mútua ha ido matizando las fronteras entre ambos tipos, y evolucionan de manera continua. De acuerdo con Sarramona:

“Los conceptos de educación formal y no formal están sujetos a los cambios históricos y políticos: lo que antes era no formal ahora puede ser formal, del mismo modo que algo puede ser formal en un país y no formal en otro” (Sarramona, 1989, pág. 121).

Generalmente, en España se ha enseñado la música de manera no formal. A pesar de la aparición de conservatorios reglamentados en el siglo XIX, se ha mantenido dominante el aprendizaje musical *amateur*, en escuelas de música, academias, profesores particulares, etc. Esta constatación social se refleja en los diferentes decretos y leyes que rigen el modo educativo español.

La legislación educativa, constituida por la Ley General de Instrucción Pública (1857), la Ley de Reorganización del Consejo Nacional de Educación (1952) y el Decreto 1637/1959 sobre la convalidación de títulos oficiales, no consideraron los centros artísticos de enseñanzas no formales como centros oficiales hasta mediados del siglo XX. Pero vista la amplia aparición y demanda de centros no reglamentarios, se hizo imprescindible en 1967, la aprobación del nuevo Decreto 1987/1964 de reglamentación de centros no oficiales de Enseñanzas Artísticas:

“El progresivo desarrollo económico del país y el notable incremento de su nivel cultural con la consiguiente elevación de la sensibilidad artística ha originado en estos últimos años una creciente demanda de especialistas en Bellas Artes y, sobre todo, en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. [...] -Esta fuerte demanda- ha estimulado la iniciativa privada hacia esta modalidad docente. [...] El adecuado desarrollo reglamentario ahora se hace preciso para encauzar y fomentar debidamente la iniciativa privada hacia este sector docente y para poder conceder con las adecuadas garantías la calificación de Centro no oficial autorizado o reconocido” (Decreto 1987/1964 sobre reglamentación de centros no oficiales de Enseñanzas Artísticas).

La Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE), en 1990, fue el inicio de todas las leyes y decretos educativos sobre enseñanzas musicales de régimen especial. Se admitió entonces el fuerte papel social de los centros de educación musical no formal. Estos, además de permitir a los aficionados alcanzar conocimientos significativos para practicar adecuadamente la música, han respondido a la importante demanda cultural y artística de la gente:

“Podrán cursarse en escuelas específicas, sin limitación de edad, estudios de música o de danza, que en ningún caso podrán conducir a la obtención de títulos con validez académica y profesional, y cuya organización y estructura serán diferentes a las establecidas en dichos apartados. Estas escuelas se regularán reglamentariamente por las Administraciones educativas (LOGSE, art. 39.5). El presente Real Decreto efectúa, en el caso de la música y la danza, una distinción entre el modelo de centros que imparte enseñanzas regladas conducentes a una formación específica de profesionales, y el modelo de escuelas de música o de danza en las que prima el carácter cultural sobre el

profesional” (Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros que impartan enseñanzas artísticas).

Cataluña es un buen ejemplo del impacto de los centros no reglamentarios. En efecto, este territorio alberga una gran cantidad de academias y escuelas de música, es necesario pues, elaborar una ley propia en acuerdo con sus realidades sociales como se expone en la siguiente cita:

“Cataluña cuenta con una larga tradición en las diversas manifestaciones de la música y la danza. No es extraño pues, que la enseñanza de estas artes haya sido una actividad presente en gran número de poblaciones catalanas. Cabe destacar la tarea realizada en este campo por las administraciones locales de Cataluña” (Decreto 179/1993, por el que se regulan las escuelas de música y de danza de Cataluña).

En definitiva, nuestro país ofrece a los jóvenes una multitud de medios formales y no formales para el aprendizaje de la música. Veremos cómo se determinan los diferentes modos de educación formal, no formal e informal unidos con sus metas y ámbitos donde se transmiten.

a) Educación musical formal

La educación musical formal se enseña en centros reglamentarios (escuelas primarias, institutos de secundaria, conservatorios y centros profesionales). Al adquirir los conocimientos básicos y las metas propuestas en estos centros, los alumnos serán dotados, por parte de la administración, de un título oficial, según la ley referente a la educación en vigor.

La Ley Orgánica 8/2013, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE) determina la música, en primaria y secundaria, como materia de carácter específico que, unida a las otras materias de estas dos etapas, permiten al alumno alcanzar una total formación de su personalidad. Al ser una materia obligatoria, la música tiene por meta transmitir a los jóvenes un entendimiento de lo artístico que favorezca su atención, su visión de las cosas, su memoria, desarrollo intelectual, imaginario y creatividad, a la vez de enseñarles a considerar y a gozar de su herencia cultural y artística. O sea, aprender el arte en sí, a través de la música, y aprender en general, por medio del arte.

Esta misma ley declara que la enseñanza musical, impartida en conservatorios y centros profesionales, pertenece al grupo de materias de régimen específico cuyo objetivo final es ofrecer una educación artística relevante, y asegurar la competencia de los futuros expertos de la música. O sea, la formación para el arte en sí. Estas formaciones especiales se imparten extraescolarmente, en paralelo a las materias generales.

También se puede compaginar simultáneamente en un solo centro, el estudio de las materias especiales y de las generales. Estas escuelas se denominan “centros integrados” y su objetivo es concordar la educación obligatoria con una buena enseñanza musical. Así, como recalca Andreu en su tesis sobre la obtención de competencias básicas en centros integrados:

“¿Qué ventajas tienen los centros integrados? Pues que propician que los alumnos no tengan franjas horarias y espacios diversos para cursar sus estudios, por lo que se evitan los inconvenientes que conlleva la simultaneidad de la primaria y la secundaria con el estudio artístico. Tienen una carga lectiva superior de la del resto de alumnos, pero con la gran ventaja que lo cursan todo en el mismo centro y que comparten espacios, profesorado e integran parte del currículo” (Andreu, 2012, pág. 25).

b) Educación musical no formal

Los alumnos, que a cualquier edad pretenden obtener instrucción musical con objetivo de practicar solos o en grupo, son los que siguen una educación no formal. Esta enseñanza no aspira a ofrecer títulos académicos ni profesionales, sino que trata con aficionados que, gracias a la base de los conocimientos obtenidos en centros no regulados, tendrán la posibilidad de acceder a una educación musical específica. Se organiza en ámbitos variados (academias de música, clases particulares, colonias musicales, actividades extraescolares dentro de centros regulados, etc.). La formación impartida en estos ámbitos es adaptable y accesible con programas de grado y género variados y dirigidos a todas las edades.

Las escuelas de música son las que generalmente acogen la educación no formal en Cataluña. De acuerdo con los decretos 179/1993 y 91/2013, por los que se regulan las escuelas de música en Cataluña, estos centros se definen como:

“Centros educativos no reglados para la formación musical práctica de los ciudadanos de cualquier edad. También podrán orientar y preparar para el acceso a las enseñanzas profesionales de música a quienes demuestren una especial vocación y aptitud, así como impartir formación para iniciar al alumnado en el mundo de la música” (Decreto 179/1993 por el que se regulan las escuelas de música en Cataluña).

Aunque autónomas en su organización, pedagogía y enseñanzas impartidas, las escuelas de música tienden a repetir las formas educativas y organizativas de los centros regularizados (Morant, 2012).

Hoy en día, los jóvenes pueden optar a una enseñanza formal o no formal, como deseen, al margen de los centros regularizados, a través de las tecnologías para el aprendizaje y el conocimiento (TAC) con ayuda de video-tutoriales, clases virtuales, etc. Esta enseñanza autodirigida es denominada “tercer entorno” y se califica, según Hargreaves, Marshall y North (2003), de aprendizaje musical externo a los padres o los profesores, cosa que crea fuertes impulsos y compromisos.

Basándose en estas dos formas de educación musical, Yebes y Morant (2014), utilizando un extenso corpus bibliográfico, han presentado un cuadro resumen (Figura 2) sobre los principios didácticos regidas por ellas.

Todos estos principios didácticos no se excluyen unos a otros, sino que se interrelacionan e intercambian, en función del contexto social y de los requisitos y aficiones de los alumnos a quienes se dirigen. Así pues, la concomitancia y la influencia de la educación informal en todo tipo de enseñanza es sumamente importante.

Principios didácticos	Educación musical formal	Educación musical no formal
Autonomía del alumno	Alumno sujeto a las decisiones previas del docente.	Mayor autonomía.
Decisiones sobre el contenido y material a trabajar	Son tomadas por el docente.	Las toma el propio alumno.
Organización	Rígida, previamente establecida. Siempre organizada y estructurada.	Flexible, no secuenciada, adaptada a las necesidades e intereses del alumno.
Rol del docente	Ejemplo a imitar. Experto.	Facilitador, comparte aprendizajes con el alumno. Miembro de una comunidad de práctica.
Actividades	Individuales, principalmente.	Con un gran componente cooperativo.
Objetivos	Desarrollo de conocimientos teóricos y técnicos. Entrenamiento continuo e individual. Enseñanza.	Desarrollo de la personalidad, de habilidades prácticas, sociales... Hacer música. Educación. Enculturación.
Desarrollo de la creatividad	Poco contemplada, dada la rigidez de su organización.	Más desarrollada. Importancia de la improvisación.
Innovación	Poco considerada.	Más contemplada.
Interdisciplinariedad	Currículo parcelado.	Currículo integrado.
Centrada en	Saber qué (teoría, historia de la música...)	Saber cómo (interpretación instrumental, vocal...)
El aprendizaje parte de	La teoría. Se parte de ésta, para lograr realizar la práctica.	El aprendizaje a partir de la práctica.
Adjetivos que se le asocian	Artificial, elitista, competitiva.	Ideal, liberadora, auténtica.
Orientada a	La formación de expertos.	La formación permanente de músicos <i>amateurs</i> o aficionados.

Fig. 2. Principios didácticos de la educación musical formal y no formal.

Fuente: Yebes y Morant, 2014, pág. 22.

c) Educación Musical Informal

Hemos visto que todo conocimiento aprendido y enseñado, donde sea y cuando sea, sin intención específica, forma parte de la educación informal. En una primera etapa, la familia detiene la primicia en las preferencias musicales de sus hijos, ya que la escuchan desde la pequeña infancia. De acuerdo con Herrera, Cremades y Lorenzo:

“Es a través de la familia como hijos e hijas adquieren o no sus primeras nociones y apoyo al desarrollo de sus aptitudes musicales, predisponiendo al

niño de forma temprana a unos u otros estilos musicales y conformando el repertorio básico de sus futuras experiencias de escucha de música” (Herrera, Cremades y Lorenzo, 2010, pág. 39).

Al crecer, los niños seguirán la influencia del ámbito que les rodea, los medios de comunicación, el colegio, las fiestas, el cine, etc. De acuerdo con la afirmación de Gardner *“los niños absorben los valores estéticos de su cultura y en general de la sociedad adulta”* (Gardner, 1994, pág. 48). Hargreaves recalca que los gustos musicales de los adolescentes estarán profundamente acentuados por la cultura personal de cada uno (Hargreaves, 1998).

Más tarde, el adolescente, con el desarrollo de las relaciones entre iguales y el contacto con los medios de comunicación, experimentará estas dos nuevas influencias conjuntamente. Así pues, la educación informal tendrá un fuerte impacto sobre la elaboración de la identidad personal, social y cultural de los adolescentes.

Cremades, en su trabajo sobre preferencias musicales en adolescentes, afirma que:

“Hay que apuntar hacia la destacada influencia que ejercen en la preferencia de escucha de los estilos musicales los agentes informales frente a la educación formal. Así, dicha influencia en el consumo cultural-musical se encuentra encabezada por el efecto que ejercen el grupo de iguales, la televisión, la radio e Internet. Tanto en el caso de los amigos como en el de los medios citados, se confirma el poder que ejercen en los gustos de los jóvenes” (Cremades, 2008, pág. 372).

Estas conclusiones vienen a constatar el hecho de que, en las escuelas e institutos de secundaria, la mayoría de los estudiantes, además de compartir educación y gustos musicales a nivel formal y no formal, también suelen establecer vínculos que van más allá de las relaciones entre iguales, ya que son grupos donde la vertiente social adquiere una función primordial.

2.1.3.3 Música y configuración de la identidad en la adolescencia

Como hemos visto en los apartados anteriores, la adolescencia supone una etapa crucial en la definición de la identidad; numerosas investigaciones han indagado al respecto hasta consolidar la idea en hecho. Del mismo modo, también se ha investigado ampliamente

respecto al papel desempeñado por la música en este proceso del desarrollo humano. Estudios en los que se relacionan perfiles de personalidad con preferencias musicales, como el de Rentfrow y Gosling (2003), demuestran cómo la música constituye un elemento relevante en la definición de las identidades individuales y colectivas en nuestra sociedad.

Incluso, indagando a más profundidad, los investigadores North y Hargreaves llegan a vincular las preferencias musicales con las relaciones interpersonales, las creencias políticas y morales, las conductas delictivas, las finanzas personales, la educación, el empleo o la salud (North y Hargreaves, 2007). En esta misma línea de investigación, Tomas Chamorro-Premuzicy y Adrian Furnham llegan a establecer una relación entre características psicológicas y de personalidad y el uso que hacen de las músicas que escuchan:

“Aquellos con las puntuaciones de CI más altas, tendían a usar la música de una manera racional/cognitiva, mientras que los individuos neuróticos, introvertidos y no-conscientes eran más propensos a usar la música para la regulación emocional” (Chamorro-Premuzicy y Furnham, 2007, pág. 175).

En el estudio de Paul DiMaggio, se establece una relación entre estructuras sociales, patrones de consumo y producción artística. De esta manera, la emergencia de nuevos estilos artísticos se traduciría en un “ritual de clasificación” (cuyos ítems serían, según este autor: la diferenciación, la jerarquía, la universalidad y la firmeza de sus límites) donde intervienen: las estructuras sociales, los sistemas educativos y los intercambios culturales, por una parte, y los elementos comerciales, profesionales y burocráticos, por otra parte (DiMaggio, 1987). Por lo tanto, podemos afirmar que los procesos sociales, y por ende la formación de la identidad, y la producción y clasificación artística están indiscutiblemente vinculados.

Pero no solo en el terreno de las artes se ha investigado respecto a esta relación; Gordon C. Bruner reconoce, en sus estudios, a la música como un estímulo sobre el ser humano en cuestiones de marketing (Bruner, 1990). Es decir, las músicas pueden usarse para incidir en determinados sectores de la población, buscando influir sobre sus decisiones respecto al consumo. Esto implica, de nuevo, una relación entre la clasificación de las

músicas y las identidades sociales. Herrera, Cremades y Lorenzo corroboran esta visión con las siguientes palabras:

“Los medios de comunicación responden musicalmente a condicionantes provenientes del deseo mercantilista de la industria musical” (Herrera, Cremades y Lorenzo, 2010, pág. 40).

En cuanto a las identidades individuales, la comunidad científica parece haber arrojado algo menos de luz al respecto. Aún así, estudios como el de Peter Sedlmeier, Oliver Weigelt y Eva Walther consiguen relacionar las preferencias musicales con las respuestas corporales de las personas, ya sea mediante el movimiento real o imaginado (Sedlmeier, Weigelt y Walther, 2011), dejando entrever una posible relación de estas con las preferencias musicales y las características sonoras de cada estilo musical.

Quizás los estudios que más evidentemente vinculan características musicales con respuestas individuales son las de la psicobiología específica, como los estudios de cambios de *arousal*, o grado de activación neuronal, debidos a la intensidad, tempo y altura de la música y del sonido (iniciados por Harrer y Harrer, 1977 y completados por Dowling y Harwood, 1986); o los de Costa, Fine y Ricci, que muestran como para caracterizar los estados emocionales a partir del sonido, se tienen en cuenta diversos aspectos, que porcentualmente influyen de forma distinta en la percepción global de la emoción (Costa, Fine y Ricci, 2004); incluso los de Peretz, Gagnon y Bouchard, según los cuales existen muchos elementos sonoros y musicales eficaces para expresar emociones de forma culturalmente homogénea (Peretz, Gagnon y Bouchard, 1998); o las relaciones entre cinco emociones básicas y los elementos sonoros que sirven para evocarlas o provocarlas, de Juslin y Laukka (2004) que podemos apreciar en la siguiente figura:

Características musicales	Felicidad	Tristeza	Rabia	Miedo	Ternura
<i>Tempo</i>	Rápido, poca variabilidad	Lento	Rápido, poca variabilidad	Rápido, gran variabilidad	Lento
Modo	Mayor	Menor	Menor	Menor	Mayor
Armonía	Simple y consonante	Disonante	Atonal, disonante	Disonante	Consonante
Intensidad	Media-alta, poca variabilidad	Baja, variabilidad moderada	Alta, poca variabilidad	Baja, gran variabilidad, cambios rápidos	Media-baja, poca variabilidad
Altura	Alta, mucha variabilidad, ámbito ancho, ascendente	Baja, ámbito estrecho, descendente	Alta, poca variabilidad, ascendente	Alta, ámbito ancho, ascendente, grandes contrastes	Baja, ámbito bastante estrecho
Entonación	Ascendente	Plana, descendente	Acentos en notas inestables tonalmente	-	-
Formantes	Elevado	Bajo	Elevado	-	Bajo
Intervalos	4ª y 5ª justas	Pequeños (2ª menor)	7ª mayor y 4ª aumentada	-	-
Articulación	<i>Staccato</i> , gran variabilidad	<i>Legato</i> , poca variabilidad	<i>Staccato</i> , variabilidad moderada	<i>Staccato</i> , gran variabilidad	<i>Legato</i> , poca variabilidad
Ritmo	Suave y fluido	<i>Ritardando</i>	Complejo, cambios repentinos, <i>accelerando</i>	Espasmódico	-
Timbre	Brillante	Aburrido	afilado	Suave	suave
Ataque	Rápido	Lento	Rápido	Suave	Lento
Variaciones de <i>tempo</i>	Pequeñas	Grande (<i>rubato</i>)	Pequeñas	Muy grande	Moderadas
<i>Vibrato</i>	Media velocidad	Pequeño y poco	Mucho y media velocidad	Alta velocidad, poco	Media velocidad, poco
Contraste entre duración de los sonidos	Elevado	Suave	Elevado	-	Suave
Micro-estructura	Regular	Irregular	Irregular	Irregular	Regular
Otros	-	Pausas	Ruido espectral	Pausas	Acentos en notas tonalmente estables

Fig. 3. Relaciones entre características sonoras y emociones.
Fuente: Juslin y Laukka, 2004.

Si nos fijamos en los anteriores, o los de Krumhansl (2002) que vinculan elementos musicales con la emoción (figura 4) nos percatamos de que se atiende muy poco a la manipulación sonora aplicada en la producción discográfica, como ítem a analizar en relación a su efecto sobre la percepción, ya sea emocional o cognitiva.

Silencio
Intensidad sonora elevada
Sonidos agudos vs. Sonidos graves
Staccato vs. Legato
Duración
Modo
Disonancia vs. Consonancia
Estilo musical
Contorno melódico
Tensión musical
Complejidad vs. Simplicidad

Fig. 4. Elementos musicales vinculados a la emoción.

Fuente: Krumhansl, 2002.

Desde nuestro punto de vista, esta es una gran carencia, por lo que el objeto principal de esta investigación se centrará precisamente en una hipotética vinculación entre modelos sonoros, creados por la industria discográfica a través de la producción musical, y sus efectos sobre los adolescentes, principalmente a nivel de la definición de sus preferencias musicales y, por ende, de sus identidades.

Pero como hemos dicho anteriormente, no se trata solo de identidades individuales; la música también influye con fuerza en las identidades grupales, puesto que se crean o refuerzan vínculos de amistad a través de preferencias musicales coincidentes (Selfhout, Branje, Bogt y Meeus, 2009), incluso entre adolescentes con perfiles de personalidad distintos ya que, en cierto modo, estarían unidos por valores similares, como apuntan Boer, Fischer, Strack, Bond, Lo y Lam:

“La música puede crear vínculos interpersonales entre los jóvenes porque las preferencias musicales pueden ser señal de valores similares o diferentes, semejanzas en valores que luego contribuyen a la atracción social” (Boer, et al., 2011, pág. 1159).

Así, podemos decir que los gustos musicales sirven de bandera para mostrar la propia identidad o la pertenencia a una identidad social concreta, llegando a crear favoritismos dentro de los mismos grupos sociales (Lonsdale y North, 2009). Pero, ¿cómo consigue la música un impacto tan marcado sobre la construcción de las identidades de los adolescentes? Como si de una receta de cocina se tratase, la suma de diversos ingredientes teóricos nos ayudará a responder a esta pregunta.

Por un lado tenemos al ser humano como a un *organismo organizado de forma sensible*; a la emoción como un *lugar de encuentro entre un elemento perceptivo, uno cognitivo y un elemento sociocultural*; y finalmente, a la adolescencia como una etapa del desarrollo humano en la que *“la experiencia emocional es extrema y desconcertante, y la música un elemento de integración social”* (Gustems y Calderón, 2016, pág. 270). Así mismo, los estudios de Juslin y Laukka vinculan de forma indiscutible el hecho musical con las emociones: *“La emoción está fuertemente relacionada con los motivos principales por los que la mayoría de las personas escuchan música.”* (Juslin y Laukka, 2004, pág. 217).

Por lo tanto, podemos reconocer el impacto de la música en la definición de las identidades de los adolescentes, puesto que esta incide directamente sobre una de sus capacidades perceptivas más desarrolladas o, en todo caso, sobre un espectro emocional aún poco moldeado por nuestro aparato cognitivo. Al fin y al cabo, como bien dice Vigotsky: el Arte socializa la emoción, lleva al ciclo de la vida social los aspectos de la vida más íntimos de la experiencia humana (Lima, 2004). Así pues, como afirman North, Hargreaves y O’Neil:

“La música es importante para los adolescentes, y esto se debe a que les permite (a) representar una “imagen” del mundo exterior y (b) satisfacer sus necesidades emocionales” (North, Hargreaves y O’Neil, 2000, pág. 255).

Muchos otros estudios refuerzan la existencia de una relación música/identidad. En el artículo de Sara Revilla escrito para “Cuadernos de Etnomusicología” (Revilla, 2011), podemos encontrar un completo estado de la cuestión al respecto. En él, la autora afirma que *“la música juega un papel esencial en los procesos de configuración y consolidación de la identidad”*, añadiendo que existen ciertos *“mecanismos que el individuo, en tanto a ser social, pone en práctica para construir su identidad mediante la escucha y las diversas prácticas vinculadas al fenómeno musical. Queda así claro el rol que desempeña la música como parte integrante de todo un gran conjunto de elementos culturales ligados a la experiencia y al bagaje del individuo y, por consiguiente, a su identidad”* (Revilla, 2011, pág. 5.).

En el siguiente apartado recogeremos información alrededor del vínculo que se establece entre música y emociones, con la finalidad de entender cómo nos afectan, desde el punto de vista de la recepción, las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones.

1.1.1 Emociones y música

La música siempre gozó de un sumo impacto emocional, ya que, a través de ella, se desarrollan reacciones y sentimientos diversos. Estudiaremos, pues, este desarrollo y la interacción entre los diferentes componentes sensibles que provocan en sus oyentes, sintetizando las teorías ya existentes al respecto.

Luego descubriremos cuál es la consecuencia o reacción emotiva transmitida por la música a las personas, en cuanto a sensibilidad estética. Para finalizar, plantearemos el modo de influencia de los elementos sonoros y musicales, referente al estado emocional de la gente (ritmo, *tempo*, intensidad, etc.).

2.1.3.4 Antecedentes teóricos de la música y las emociones

Desde siempre y en todas las materias, sea filosofía, medicina, psicología, musicología etc., se ha teorizado alrededor de la influencia y el impacto emocional proporcionados por la música. Repasaremos las teorías más significativas para conseguir una visión global del desarrollo desde los primeros debates al respecto, hasta los de la actualidad. Fijaremos nuestra atención en las disertaciones teóricas y los estudios empíricos de las últimas décadas, repletos de numerosos escritos y hallazgos, aparecidos en paralelo al comienzo del interés por los fenómenos cognitivos y la educación emocional, que se apreciaron al final del siglo XX y que, desde la psicología de la música, permitieron que se generalizara la fuerte influencia de la música sobre lo cognitivo y socioemocional en los individuos.

Platón (IV a. C.), en *La República*, atribuye a la gimnasia y la música un importante poder formativo para la juventud: la gimnasia para educar el cuerpo y la segunda para la armonía del alma. Platón explica cómo los diversos modos y escalas influyen sobre los estados anímicos de las personas, tal como los modos mixolidio, lidio sostenido y otros semejantes, en cuanto a tonalidades de duelo que no deberían estar en la educación ya que llevan a la embriaguez o la pereza; en cambio, el modo jónico o el lidio aportan un sentido de paz o de tranquilidad, así pues, serían negativos para los guerreros. También Aristóteles (IV a. C.) o Aristógenes de Tarento (IV a. C.), defienden la teoría del *ethos*,

donde cada modo o escala musical se asimilarían con específicos estados anímicos, capaces de cambiar la personalidad de la gente; la escala dórica empujaría a la virilidad, la lidia evocaría las quejas y los llantos, la frigia apaciguaría, mientras que la eólica llevaría a lo majestuoso y grandioso. Aristóteles también consideró la música como placentera, trayendo una interpretación más hedonista de esta materia comparada a la teoría del *ethos*, más racional (Polo, 2010). Cook y Dibben recuerdan que los griegos conocían el poder afectivo del impacto musical, ya que usaron la música como mimesis, para interpretar lo tangible y también como medio para llegar a purificar el espíritu (catarsis) con la sensibilidad afectiva (Cook y Dibben, 2010).

En cuanto al canto gregoriano, en la Edad Media, reforzaba y unía las melodías cristianas de todo el antiguo Imperio Romano. La estructura de cada tema giraba alrededor de una de las ocho modalidades clericales vigentes. Los intelectuales de entonces probablemente predominados por la teoría del *ethos*, impusieron un sentido moral a estos ocho modos por medio de Boecio. El monje Adam de Fulda (s. XV) versificó el resumen de esta correlación:

*En toda situación sirve el Primero,
es apto para tristes el Segundo,
airado es el Tercero
y blando el Cuarto,
da el Quinto a los alegres,
el Sexto a los piadosos,
el Séptimo es de jóvenes
y el Último de sabios*
(Rodríguez, 2011, pág.23).

En los siglos XV y XVI, la Iglesia sigue unida a la música culta. Su musicalidad difunde textos religiosos y la usa para influir sobre las actitudes de los individuos, a través de los impactos emocionales que sienten al oírlos. Palestrina (1525-1595), compositor italiano representante de la música religiosa católica, escribía en la introducción de su primer libro de cantos:

“Es grande el poder de la música, no solo para distraer, sino también para conducir y dirigir las almas de los hombres. Así lo han dicho los más eminentes

sabios de la antigüedad y la experiencia de cada día lo confirma. Merecen ser censurados los que abusan de tal don divino, utilizándolo no solo para entretenimientos frívolos y ligeros, sino, lo que es peor, para excitar a los hombres hacia la maldad, el placer y la pereza” (Pérez, 2002, pág. 207).

La música fue considerada en el Barroco como el lenguaje de los afectos, ya que estaba ligada al texto que representaba, dramatizándolo y sentimentalizándolo notablemente. Como decía Du Bos, *“la música debía ser agradable y conmover; más que imitar la Naturaleza o el sentimiento, debían imitarse los procesos mediante los cuales se pudiera conmover el ánimo del oyente”* (Polo, 2010, pág. 81).

Durante el Romanticismo, se consideró la música como “El Arte” y se usó para expresar implícitamente los afectos y las sensaciones que son difíciles de expresar con la palabra. Aparecieron entonces los primeros desacuerdos teóricos sobre si la música puede demostrar y desencadenar emociones, o no es más que un hecho que transmite estados emocionales específicos (Hanslick, 1947).

La teoría cognitiva de la música, considerada como autónoma e independiente y que solo se entiende por medio de sus componentes estructurales, es la tesis de Hanslick, crítico musical y musicólogo austríaco del s. XIX, precursor en este tema. Está en acuerdo con el concepto de belleza postulado por Kant: *“bello es lo que, sin concepto, place universalmente”* (Kant, 1999), y rehúsa que la música sea creativa y propulsora de informaciones sensitivas extramusicales. Con el éxito del Positivismo en Europa, a mediados del s. XIX, estas tesis dieron pie a la investigación y evolución de varios tipos de análisis musical, basados en la estructura de las obras musicales de manera exclusivamente académica, sin tener en cuenta el lado emocional (Cook y Dibben, 2010). Se reconsidera pues fuertemente, la discusión sobre si la música sugiere emociones y también las transmite. El filósofo Kivy (1980) marca una diferencia entre la música para expresar o sugerir emociones y la música para crear o inducir emociones, denominando estas proposiciones como cognitivismo o teoría cognitiva, y emotivismo o teoría emotiva. Según Gabrielsson, esta dualidad aprobada en varios escritos, es demasiado sencilla al oponer las dos teorías (Gabrielsson, 2002). Expondremos a continuación, estas y otras teorías, reconocidas como las más seguidas y características en referencia a la relación música y emociones:

- **La teoría semiótica** considera la música como una vía de comunicación, transmisora de contenido emocional. En esta línea de pensamiento encontramos *The language of music* (Cooke, 1989), donde se presentan varias correspondencias estructurales entre lenguaje musical y lenguaje verbal, aunque diferentes en contenido; el primero tiene una meta afectiva y el segundo, una conceptual. Basándose en el estudio de varias obras musicales vocales, Cooke concluye que: la tónica en una escala musical no comporta emoción; un intervalo de segunda menor descendente con resolución en la tónica procura inquietud, preocupación e impresión de fin, al contrario de un intervalo de tercera mayor que produce entusiasmo y armonía, etc. La obra de Tagg (1982) muestra una visión semejante. Utiliza la teoría de los signos para indagar a fondo las emociones inducidas por la música popular. También Raffman (1993) plantea la estructura gramatical de la música y afirma que conocemos vivencias musicales emocionales, a través de sonidos ordenados, que nos recuerdan sistemas gramaticales conocidos. Pero, como no es fácil reproducir, verbalmente, una emoción musical, ni estas tampoco gozan de una sintaxis evidente, se consideran conceptualizaciones conscientes no proposicionales (Díaz, 2010).
- **La teoría cognitivista.** Según Kivy (1980, 1989, 1999, 2006), la música no desencadena emociones en las personas; sus peculiaridades pueden desvelar emociones. Decir, de una música, que es alegre o triste, es únicamente porque las personas determinan estas emociones en los componentes que la constituyen, y no porque estas personas estén tristes o alegres. Las reacciones emocionales provocadas por la música dependen de la valoración de lo oído, ya que toda emoción exige la evaluación cognitiva de un objetivo, y el de la música no es más que la música en sí. Por esto mismo, la gente sólo recibe la música, positivamente o negativamente, según si la aprecia o no. Kivy coincide con filósofos como Mattheson, Reid, Langer y Schopenhauer, que, partiendo de proposiciones originadas en el barroco por la *Camerata Fiorentina*, proponen que “*reconocemos emociones como rasgos de la música, en vez de sentirlas como resultado de un estímulo*” (Kivy, 1980, pág. 46). Hay que saber que esta teoría ha sido básica para muchas investigaciones, y Kivy procura perfeccionar el estudio estructural de la música, línea preferente desde Hanslick hasta hoy, integrando un estudio de tipo más significativo. De esta forma, se dirige el análisis musical positivista hacia un estudio humanista.

- Siguiendo **la teoría emotivista**, la música recuerda e induce emociones en las personas. Varios autores contradicen la teoría cognitiva negando que una emoción aparece cuando se hace una evaluación sobre una música, y dicen que hay otros fenómenos musicales que inducen a una reacción emocional. Es posible provocar una reacción emotiva musical si se transmite un estar placentero (Orozco, 2015). En esta misma línea de pensamiento, Davies dice que las personas pueden reconocer sus sentimientos, sea cual sea la música (Davies, 2001). Por esto, algunos especialistas afirman que la reacción emocional musical corresponde a un desarrollo de la empatía. En este caso, la persona vive una emoción igual a la que identifica en la música o en los que están directamente implicados en esta música (el compositor o el intérprete) (Scherer y Zentner, 2001). Muy unido a la empatía, está la idea de contagio emocional, que existe en emociones del día a día, como cuando una persona se pone triste cuando ve llorar a otra. Una pieza musical puede recordar una emoción de otra persona y hacer que la que la escucha sienta una emoción semejante. Así lo exponen Kawakami, Furukawa y Okanoya, diciendo que a menudo la música triste provoca sensación agradable y deleite (Kawakami, Furukawa y Okanoya, 2013),
- **La teoría de la expectación.** Meyer, filósofo y músico, inició y divulgó esta teoría hacia mediados del siglo XX con *Emotion and meaning in music* (Meyer, 1992). En su texto, recogió algunos postulados teóricos a partir de ideas de Dewey y de la línea de la Gestalt, con el fin de entender la construcción y el efecto emocional de la música. Meyer concluyó que hay emoción musical cuando un estado deseado, o una perspectiva, alcanza su meta o, al contrario, es reprimida. La estructura de las piezas musicales provoca posibles estados en las personas que las escuchan y, según si aparecen o no, les harán sentir emociones diversas. Se alcanzará un grado placentero, pero, aunque no lo alcancen, no será siempre una sensación negativa porque se evaluará globalmente el proceso. Así pues, una perspectiva abortada, en el seno de un proceso positivamente evaluado, puede provocar carcajadas, sorpresas y temblores. En la línea de la expectación, están los conceptos de Berlyne, que expone que participan múltiples factores, al escuchar música, tales como la dificultad, lo conocido y lo nuevo; la comunicación vehiculada por estos factores permitirá evaluar si la música es o no placentera (Berlyne, 1971). Una pieza del todo desconocida despierta un placer

estético muy bajo, contrariamente, si es conocida, el placer aumenta, pudiendo volver a disminuir si no conlleva alguna novedad (Gaver y Mandler, 1987).

Todas las teorías expuestas han abierto nuevas posibilidades, distinguidas por su valor empírico, como la teoría de la expectación-tensión de Margulis (2005) o la teoría ITPRA (*Imagination-Tension-Prediction-Response-Appraisal*) de Huron (2006). Estas, se utilizaron como base imprescindible para la idea actual referente a la música emocional. El ámbito científico procura alejarse del reduccionismo y se inclina hacia un planteamiento global e integrador, que abogue por los perfeccionamientos de todas las teorías conocidas hoy en día, a través de un acuerdo general, para una aceptación de los efectos emocionales inducidos por la música, en cuanto a complicados procesos multifactoriales. Autores como Eerola, Friberg y Bresin (2013), Juslin (2013), Juslin, Liljeström, Västfjäll y Lundquist (2010) o Schubert (2010), utilizando como base los estudios existentes y las innovaciones y las aportaciones de la psicología de la música o de la neurociencia, plantean ampliar globalmente los procesos emocionales provocados por la música, partiendo de diversos sistemas que no se excluyan entre ellos, puesto que están notablemente unidos y, a menudo, operan juntos. Con estos sistemas vemos que todos los investigadores defienden que las reacciones emocionales provocadas por la música responden a:

- **Reflejos del tronco cerebral.** La señal acústica emitida por un tema musical es acogida por el tronco cerebral. Los componentes acústicos (disonancias, intensidad, *tempo*, etc.) impactan el *arousal* de las personas y les hacen sentir estados anímicos y emotivos diversos.
- **Condicionamiento evaluativo.** Este estado emotivo aparece al asimilar la música a otro estímulo no musical. Por ejemplo, se tendrá una sensación positiva cuando se escuche un tema anteriormente oído y percibido de manera placentera.
- **Contagio emocional.** Como hemos visto, la música puede proporcionar emociones si la persona que la escucha percibe su mensaje y lo integra en su mente. Una pieza transmisora de alegría, a través de componentes como el *tempo* o la tonalidad, hace que las personas reconozcan esta alegría y la vivan.
- **Imágenes visuales.** A veces la música recuerda situaciones vividas o imágenes que provocan emociones: un paisaje, un cuadro, etc. Estas imágenes mentales, recordadas por la música, se vuelven símbolos.

- **Memoria episódica.** La música sirve para memorizar y revivir situaciones anteriores que dotamos de cargas emotivas específicas (Frith, 1987).
- **Expectativas musicales.** Según Meyer (1992), el que aparezcan unas u otras emociones en las personas, depende de si la música ha alcanzado sus objetivos o no.
- **Arrastre rítmico.** Es la reacción emocional obtenida por la interacción entre la fuerza rítmica externa de un tema musical y el ritmo interno del que lo escucha.
- **Valoración estética.** La valoración estética que el individuo atribuye a la música puede despertar emociones.

Podemos concluir que la música tiene la capacidad de inducir reacciones emocionales que trascienden las preferencias musicales de cada uno. Siendo un complicado entramado multifactorial, puede ser utilizada para: recordar emociones, vivir emociones o la combinación de ambas opciones (Nagel, Kopiez, Grewe y Altenmüller, 2008; Sel y Calvo-Merino, 2013). Está claramente descrito, en varios estudios empíricos, que la música puede inducir diferentes estados anímicos en sus oyentes (Västfjäll, 2001-2002). Estas investigaciones ratifican que los estados anímicos de las personas responden a una influencia subjetiva por medio de la escucha musical. No obstante, la operatividad de estas emociones es a menudo diferente de las reacciones vitales obtenidas con las emociones cotidianas, razón por la que varios especialistas las determinan como “emociones estéticas” (Bisquerra, 2009; Oriola y Gustems, 2016; Perlovsky, 2014).

2.1.3.5 Música y emociones estéticas

La fusión de un componente sensible, como lo es un impulso acústico, con un componente cognitivo, que le da un significado al impulso, y con un componente sociocultural compartido, se denomina: emoción estético-musical. El primer componente, el sensible, es indicativo y general. En efecto, el pertenecer al género humano, como ente formada perceptivamente, permite fijar una cualidad “denotativa” a las reacciones emotivas. Los otros, el cognitivo y el sociocultural, llevan una connotación, un valor individual y social más exclusivo, que vincula la emoción al ámbito interpretativo del símbolo (Gustems y Calderón, 2016).

En los últimos 30 años, se ha observado, a través de serios estudios, que, escuchar música, hace que las personas tengan reacciones neurofisiológicas semejantes a las que a menudo

surgen con las emociones diarias (Juslin y Sloboda, 2010; Krumhansl, 1997; McDonald, Kreutz y Mitchell, 2012). Pero no existe un acuerdo general que sostenga que estas reacciones sean vitales. No hay duda sobre el elemento sentimental, pero las conductas y los elementos funcionales son a veces más o menos ambiguos y opuestos, a los de las emociones primarias (Hunter y Schellenberg, 2010).

Hemos visto que las emociones estético-musicales requieren una evaluación mental individual para entender y recibir las propiedades emocionales existentes en toda música. Estas propiedades conllevan un importante elemento sentimental que no se denota siempre en las actitudes ni en alteraciones neurofisiológicas, como pasa con las emociones comportamentales que influyen en la vida. Díaz anota, sobre la emoción musical en sí y referente a la neuroestética, que:

“La emoción musical difiere de las emociones básicas evocadas por estímulos ecológicos y sociales que involucran predominantemente zonas límbicas y paleocorticales del cerebro. Los efectos afectivos, sorprendentemente miméticos de la música, requieren mecanismos simbólicos de alta jerarquía funcionando al unísono con cosmovisiones culturales y resultan en experiencias emocionales particulares” (Díaz, 2010, pág. 550).

Aunque no sean vitales, estas emociones aumentan aquellas que son primarias, como ocurre en el arte en general que pretende liberar emociones en las personas (Bisquerra, 2015). Dice Konečni (2008) que las emociones estéticas desencadenan, en la gente, impulsos iguales en potencia a las que propulsan las emociones primarias. Respondemos a menudo de la misma manera que para cualquier emoción (movimiento facial o corporal, estado anímico cambiante, etc.) al oír música. Aún así, no son estas emociones suficientemente características como para calificarlas de funcionales. En realidad, no hay siempre reacción emocional con la música y, si la hay, puede presentarse de maneras diferentes, puesto que muchos elementos interactúan o bien aparecen individualmente.

De acuerdo con esto, a menudo el contacto con la música no impone una reacción individual, pero si esta se da por medio de una evaluación mental consciente, hace que despierten los escalofríos y las emociones, de manera individual o conjunta. Los escalofríos son más bien el resultado de una evaluación positiva y placentera de lo que escucha la persona. Se ha investigado mucho sobre estas reacciones emotivas provocadas

por la música; suelen ir junto a reacciones neurofisiológicas (taquicardia, dificultad para tragar, respiración difícil, etc.) y reacciones actitudinales (carcajadas, lágrimas, suspiros, etc.) (Harrison y Loui, 2014; Nagel, Kopiez, Grewe y Altenmüller, 2008; Salimpoor, Benovoy, Larcher, Dagher y Zatorre, 2011).

Escuchar música participando de ella liberará emociones estético-musicales y, aunque esta música sea aparentemente global, está compuesta de diversos componentes acústicos influyentes de alguna forma en las reacciones emotivas de la gente, como veremos seguidamente.

2.1.3.6 Respuestas emocionales a estímulos sonoros

Hevner (1936), fue el iniciador de los estudios científicos sobre emociones musicales. Sus estudios se hicieron a través de la escucha de piezas variadas y el uso de una lista de adjetivos (figura 5), de modo que los asistentes asociaban cada pieza con los adjetivos que les transmitían. Remarquemos que esta circunferencia se admite como un precursor del modelo circumplejo de las emociones de Russell (1980).

Con este estudio, se llegó a la conclusión de que el *tempo* y el modo (mayor y menor), son los que más repercutieron en las emociones vividas. Sin embargo, la autora recalcó que el resultado de esta investigación tenía que ser analizado atentamente, ya que algunas otras variables habrían podido influir (tipo de música utilizado, estado de ánimo del que escucha, complicada mezcla de los parámetros variados que componen una obra musical, etc.). Todo esto se deberá considerar al investigar en este campo (Hevner, 1936).



Fig. 5. Adaptación del esquema sobre la lista de adjetivos de Hevner.
Fuente: Hevner, 1936, pág. 249.

No obstante, solo fue en 1990 que se estudió realmente la relación entre los factores acústicos y las reacciones emotivas que inducen. Partiendo de un meta-análisis de los estudios aplicados para afirmar esta relación (Juslin y Laukka, 2004), estos autores mostraron los factores musicales más tratados y las deducciones más consensuadas:

- El **tempo** de una música afecta directamente al *arousal* del que escucha: la estimulación del oyente depende de la rapidez de la música. En cuanto a la importancia dada a las emociones, se considera que los *tempos* rápidos producen excitación, placer, deleite o cólera, y que los *tempos* lentos producen melancolía, paz, dulzura o fastidio (Zwaag, Westerink y Broek, 2011).
- Cuanta más **intensidad**, más *arousal*. Las obras musicales de intensidad *forte* exaltan más que las que son de intensidad *piano*. Cambiar de intensidad durante una pieza interfiere también en ciertas emociones (por ejemplo: susto ante un paso violento de *piano* a *forte*) (Salimpoor, Benovoy, Longo, Ioooperstock y Zatorre, 2009).

- Los **modos** mayor y menor, es decir, la organización tonal de cada obra, induce sentimientos de felicidad y melancolía, respectivamente (Hunter, Schellenberg y Schimmack, 2010), fenómeno que ya aparece a partir de los 8 años (Gerardi y Gerken, 1995).
- El uso del **sistema tonal** induce confianza, constancia y equilibrio; en cambio, el sistema atonal proporciona inseguridad e ira (Juslin y Laukka, 2004).
- Los **intervalos melódicos** de unísonos, octavas, cuartas o quintas justas procuran placer; pero las segundas menores o los tritonos aumentan el *arousal*. Parece ser que este factor fue menos estudiado, probablemente porque la emoción recibida va en función del ámbito que ocupa y de su papel al seno de una melodía específica (Costa, Fine y Ricci, 2004).
- La **armonía** consonante y simple se acopla con la dulzura, la majestuosidad, la felicidad y la paz, al contrario de la armonía disonante y rebuscada, en un contexto consonante, que produce excitación, rigidez o temor, su valor es negativo y su *arousal* muy activo. (Flores-Gutiérrez *et al.*, 2007)
- Los **ritmos** constantes y fluidos inducen felicidad, gozo, tranquilidad, etc. En ritmos irregulares y complicados, el *arousal* se altera (Scherer, 2004).

Todo lo expuesto se utilizó como base perfeccionar la investigación sobre las emociones musicales, sin embargo, algunas de estas exposiciones se llevaron a cabo independientemente, eludiendo la cualidad principal de la música que es estar formada por la interacción ininterrumpida de todos sus componentes y que las reacciones emocionales que suscitan responden a muchas circunstancias. En definitiva, el desarrollo músico-emocional entero es sistémico. Como dicen Campayo y Cabedo:

“El hecho de concretar la naturaleza del estímulo musical que provoca respuestas emocionales es complejo; también lo es el mecanismo para medir la emoción inducida en la persona. Esta depende de factores como el genético, el sociocultural, el histórico, el educacional, el personal y el situacional. Dichos factores provocan que el comportamiento o respuesta psicológica ante un mismo estímulo musical sea distinto” (Campayo y Cabedo, 2016, pág. 129).

Como consecuencia de esto, las investigaciones de hoy en día desarrolladas desde, por ejemplo, la psicología de la música o la neurociencia, procuran basarse en los últimos avances científicos, como la utilización de neuroimágenes (Koelsch, 2014; Soria-Urios,

Duque y García-Moreno, 2011) o de instrumentos tecnológicos como el ESM (*Experience-Sampling Methodology*) o el CRDI (*Continuous Response Digital Interface*) (Schubert, 2010), que dan resultados fiables, considerando el carácter global de la música y los ámbitos naturales y ecológicos donde se aplica.

La musicoterapia, el *marketing* o los audiovisuales han utilizado los estudios sobre reacciones emotivas suscitadas por la música con diversas metas. La musicoterapia, por medio de componentes musicales variados, intenta regular las emociones de los oyentes para su bienestar, ya sea manteniéndoles en el mismo estado anímico (hecho denominado “ISO presente”), o bien intentándolo cambiar mediante el “ISO complementario” (Gustems y Calderón, 2016). El *marketing* usa la música para cambiar la actitud del consumidor e inducirlo a consumir, a poseer productos específicos o a comportarse de tal o cual manera (North y Hargreaves, 2010). En los audiovisuales, el sonido transmite una multiplicidad de informaciones, emociones y significados mientras las imágenes captan la mirada del espectador. Esto altera y cambia la imagen mental personal de cada visor. De acuerdo con Gustems (2012) y Radigales (2007), la música asociada a una representación visual, tiene un poder y una habilidad insospechados para influir y cambiar la interpretación emocional, resaltándola y acentuándola.

Pero el principal objeto de esta investigación, es decir la manipulación sonora que se da en las producciones discográficas, sigue aún sin aparecer explícitamente relacionada con las identidades en la adolescencia. ¿Sabemos si existe algún vínculo entre modelos sonoros e identidades? Un primer paso hacia la búsqueda de dicha relación podría encontrarse en las preferencias musicales de los adolescentes de nuestra sociedad. En el siguiente capítulo indagaremos en las músicas más consumidas por los adolescentes españoles y los procesos de producción mediante las cuales la industria discográfica logra distribuir las y hacerlas accesibles para su consumo masivo.

2.2 Música grabada

Entre la información obtenida por los investigadores que conforman la primera parte de nuestro marco teórico, vemos cómo en las últimas décadas, se ha observado una relación directa entre las características compositivas musicales y los elementos que definen las identidades durante la adolescencia (tales como las emociones, la personalidad, los perfiles psicológicos, etc.). Pero aún nos encontramos frente a un cierto vacío de

conocimiento en cuanto a la influencia de la manipulación tímbrica, ejercida en toda producción discográfica, sobre la percepción musical y la configuración de nuestras identidades.

Intentaremos establecer dicho vínculo a través del análisis del artefacto “grabación musical” y las técnicas que lo han posibilitado a lo largo su historia, así como sus diferentes niveles de significación en cuanto a obra interdisciplinar.

2.2.1 Músicas de consumo masivo constituidas como grabaciones

En el capítulo anterior, hemos visto como las preferencias musicales de los adolescentes se vinculan a muchos aspectos más allá del propio objeto sonoro. Podemos entender, entonces, la música como una actividad cultural que funciona a modo de símbolo para representar aspectos de la identidad y la personalidad de sus consumidores. Pero, ¿cuáles son las músicas con las que los adolescentes forjan sus identidades? ¿Cuáles son sus preferencias musicales?

2.2.1.1 Preferencias musicales en la adolescencia

Investigaciones recientes llevadas a cabo en institutos de secundaria españoles confirman a las “músicas populares” como el conjunto de estilos musicales más influyentes en los adolescentes, indistintamente de su origen cultural. Según Herrera, Cremades y Lorenzo: *“los jóvenes escuchan de forma mayoritaria aquellos estilos musicales más presentes en los medios, principalmente los de tipo popular (Pop, Hip-Hop, Reggaeton...)”* (Herrera, Cremades y Lorenzo, 2010, p. 40), afirmación vigente aún hoy en día, como ellos mismos demostraron al comparar los resultados de diferentes investigaciones durante el siglo XXI y estableciendo dicha observación como una constante en la sociedad española actual. Pero ¿qué significa la discutida etiqueta de “músicas populares”? ¿Qué músicas son? ¿Qué elementos en común comparten?

Los estudios citados en el apartado anterior muestran una constante transformación en los gustos de los adolescentes. Como ya hemos visto, dichos cambios están fuertemente vinculados a las modas y al uso de las tecnologías de la información para el consumo musical, ambos en continua renovación.

Del mismo modo, las etiquetas para catalogar las diferentes músicas también varían a gran velocidad; aquello que hoy se llama A y representa B, mañana podría llamarse X,

representar Y o incluso dejar de existir en el imaginario colectivo de los adolescentes. Por ejemplo, si en los años 90, el *grunge* era una música *mainstream* icono de la rebeldía y el anticonformismo entre los adolescentes, hoy en día es considerado por éstos como una música “conservadora y aburrida” y probablemente ya ni reconozcan el nombre original del estilo y lo etiqueten como *rock* o *heavy*. Es pues, difícil conseguir una representatividad duradera estableciendo un listado de preferencias adolescentes basado en estilos musicales.

Pero sí que tenemos indicadores que se repiten entre los sucesivos resultados: sean cuales sean los estilos musicales preferidos por los adolescentes en las distintas investigaciones, se mantienen como elementos comunes su formato de consumo, sus sistemas de difusión y su alcance cuantitativo. Se trata siempre de bienes destinados a la distribución para el consumo masivo. Por lo tanto, podemos considerar a las “músicas populares” como un macro-género musical, en el que conviven diversidad de estilos en constante transformación, pero donde las músicas comparten los ítems fijos citados anteriormente.

Ahora, atinemos un poco más. Según Roger Pouivet, para ser caracterizado como “popular”, un arte debe cumplir dos condiciones de accesibilidad: debe ser accesible económicamente, refiriéndose a su accesibilidad en cuanto a propiedad privada para el consumo individual; y accesible cognitivamente, es decir, que su asimilación y/o comprensión no exija un bagaje cultural ni extenso ni demasiado concreto, por parte del oyente (Pouivet, 2010). Desde este punto de vista, cualquier grabación con un gran número de ventas -hoy en día, de reproducciones- podría estar incluida en las preferencias destacadas de los adolescentes. Por ejemplo, la grabación de un concierto de Bob Dylan. Pero éste no es el caso.

Existe un condicionante más, la gran mayoría de artefactos sonoros que despuntan en las preferencias musicales de los adolescentes han sido creados por *tecnologías de masas*. Es decir, medios de producción artística que implican la grabación, la duplicación y la difusión masiva, no como captura de una interpretación de una canción, sino como la construcción, en un estudio de grabación, de un artefacto sonoro original; lo cual presenta a la grabación como un proceso complejo de creación, del que deriva una obra única que será duplicada, de manera idéntica, independiente de cualquier ejecución. En el siguiente apartado trataremos este aspecto con más detalle.

En todo caso, a partir de este punto, distinguiremos las “músicas populares” de las “músicas de masas”. Estas últimas, en cuanto a categoría más consumida por los adolescentes, serán aquellas que cumplan, de acuerdo con Pouivet, los siguientes requisitos: “*estar constituidas por grabaciones -en tanto a proceso creativo- y entrar en el sistema de producción de las artes de masas*” (Pouivet, 2010, p. 13).

2.2.1.2 Obras fonográficas

Como acabamos de ver, Roger Pouivet, en su publicación *Philosophie du rock; Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, nos habla del concepto de “música de masas” y la idea de grabación, no como captura de una obra, sino como elemento constitutivo de un tipo de obra musical concreta e independiente de cualquier interpretación o ejecución posterior a su fijación: la “obra fonográfica”. ¿Qué implicaciones suponen ambos conceptos?

El primero, “músicas de masas”, nos permite desvincularnos de un sistema de clasificación basado en conceptos de composición musical, y plantear un acercamiento a los gustos musicales adolescentes, centrado en la constitución sonora de las “obras fonográficas” (segundo concepto) y el consumo de éstas.

Desde este punto de vista, cada archivo de audio consumido por un adolescente está compuesto por un cúmulo de elementos. Entre estos se encuentra la canción, con todas sus propiedades compositivas. Pero junto a ella, tendremos que tener en cuenta, del mismo modo, todos los procesos tecnológicos de manipulación del sonido que ocurren durante la grabación; pues una obra fonográfica, y su percepción, no se puede analizar centrándose solo en una de sus partes constitutivas.

Previamente, hemos establecido las preferencias musicales de los adolescentes en la categoría de “músicas de masas”. Pero esta generalización, aparentemente tosca, no está exenta de sutilezas. Como hemos comentado, uno de los requisitos para poder considerar una canción como “música de masas”, es que haya sido concebida y fabricada como tal, mediante unos procedimientos concretos y con el uso de tecnologías determinadas. Como diría Albin J. Zak III, “*hacer una grabación es una práctica de composición, un lenguaje poético*” (Zak III, 2001, p. 196).

Las obras resultantes de una grabación destinadas a la difusión masiva, no son la fijación en un soporte físico (o virtual) de una interpretación musical pasajera. Son productos sonoros posibilitados por las tecnologías de grabación y compuestos por la aplicación de técnicas de producción exclusivas. Como dice Evan Eisenberg:

“El término “grabación” es engañoso. Sólo las grabaciones “live” graban un evento; las grabaciones de estudio, que conforman la gran mayoría, no graban nada (ni siquiera una ejecución). Ensambladas a partir de elementos de eventos reales, componen un evento ideal” (Eisenberg, 2005, p. 89).

Por lo tanto, las obras musicales de masas son “*artefactos-grabación*” (Pouivet, 2010), completos en sí mismos, que no necesitan de una interpretación o ejecución posterior a su creación, que serán consumidas tecnológicamente y siempre en su forma original - podríamos decir, desde este punto de vista, que se asemejan más a las obras pictóricas que a las partituras de un compositor- y que están constituidas de muchos elementos más allá de la “canción” propiamente dicha.

2.2.1.3 Multimodalidad y dimensión simbólica de las grabaciones musicales

Debido al carácter de objeto interdisciplinario de la obra fonográfica, las diferentes disciplinas que lo conforman interactúan según jerarquías perceptivas del lenguaje musical (composición o escritura de la canción), la interpretación (ejecución del músico), la grabación (producción de la canción) y el texto (letra de la canción). Las combinaciones y jerarquizaciones ¿obedecen en cierto modo al bagaje musical de cada oyente? ¿Cuál sería el lugar para cada uno de nosotros que ocupa el procesado de sonido y el lenguaje musical en una grabación? ¿Cuál es la importancia que le atribuimos?

Utilizaremos la palabra “multimodalidad” para comprender el impacto y la interdependencia ejercida por los modos perceptivos sobre la recepción de un producto interdisciplinario. La multimodalidad es un tipo de análisis sistémico-funcional diseñado por Halliday, que defiende la tesis de que la comunicación aparece, simultáneamente, por medio de varios canales o modos de significación (sonido, música, letra, expresión, etc.) (Halliday, 1978). Académicamente, el análisis multimodal pertenece al modelo interpretativo, según las notas de reconocidos lingüistas como G. Kress (U. Londres), C. Thurtow (U. Washington) o N. Fairclough (U. Lancaster). Además, se ha aplicado al

simbolismo matemático (O'Halloran, 2004), a las artes visuales (O'Toole, 1994), música y sonido (Van Leeuwen, 1999), arquitectura (Baldry y Thibault, 2006), gestualidad (Martinec, 2004), y psicoterapia (multimodalidad biológica, afectiva, sensorial, imaginativa, cognitiva, conductual y relacional).

Kress y van Leeuwen plantearon una gramática multimodal, dando significados en cada modo, desde la Teoría Semántica Social, partiendo de tres Metafunciones, según su terminología, que propondrían tres niveles de análisis: el *discursivo* (el tema, representación y comunicación de ideas y hechos), el *social* (la relación interpersonal entre el tipo de mensaje del emisor y la respuesta del receptor: contexto, emociones, pluralidad, posición, área de audiencia, etc.), y el puramente *textual* (la estructura lingüística de cada tipo de expresión: sonido, música, léxico, gramática, fonología, motivos, forma, figura, etc.) (Kress y van Leeuwen, 2001).

Seleccionaremos los componentes, para elaborar un Análisis Multimodal de Discurso, a través del análisis de las metafunciones, escogiendo los *memes* (unidades de información significativas) estilísticamente o cognitivamente, que posibilitarían copiar ideas y culturas partiendo de actitudes cruciales (Blackmore, 2000). El mensaje sería el punto de encuentro, la intersección de códigos variados interdependientes en un sistema interrelacionado de lenguajes que le dan sentido (la llamada *orquestración semiótica*). Una comprensión más precisa de los mensajes y propósitos comunicativos será así obtenida, a través del mensaje multimodal (Gustems y Calderón, 2014).

Según Manghi (2009) un modo no conlleva más que un significado parcial, la enunciación combinada de diferentes modos amplía los indicativos sensitivos de los receptores (López-Cozar, Callejas y Gea, 2005). Se obtiene un mejor rendimiento de aprendizaje y estímulo cuando se usan dos canales conjuntamente (por ejemplo, el visual y el auditivo) (Yu et al. 2010), fenómeno que se conoce como *teoría del doble canal perceptivo*. Al ser diferentes las posibilidades de cada modo, se escogen o se utilizan en función del propósito comunicativo o de la reacción deseada. Todos los sistemas semióticos tienen capacidades o habilidades comunicativas diferentes, las denominadas *affordances*.

La unión de los diversos modos pertenecientes a un discurso, su *intersemiosis*, demuestra reiteraciones, complementariedades, insistencias o disconformidades expresivas, en

función de sus objetos. Generalmente se contemplan cuatro posibilidades intersemióticas: la similitud, el contraste, la regulación y la sustitución.

Considerando la *similitud*, tomando por ejemplo los audiovisuales, distinguimos dos tipologías: la *convergencia* (enfatisa, subraya), la *complementación* (informa, contextualiza, ambienta), o la *acentuación* (el sonido aumenta la imagen, dirigiendo la visión hacia un objeto determinado). Por el contrario, el *contraste* difiere, compensa la imagen, apunta defectos, hace cambios independientes, etc.

El trabajo de Thompson, Graham y Russo, cuestiona el poder de la imagen y de la música en el efecto emocional de un audiovisual. A través de mezclas entre los dos modos, concluyen que la similitud (imagen feliz + música feliz) procuran una mayor reacción positiva (8 sobre 10) o negativa (imagen triste + música triste = 4), mientras que las combinaciones en contraste (imagen feliz + música triste = 6; imagen triste + música feliz = 5.7) demuestran una emoción moderada, con cierta preponderancia de la imagen (Thompson, Graham y Russo, 2005).

En referencia a la *regulación*, la combinación imagen y sonido posibilita adelantos, retrasos, sincronías y asincronías, cuyo rol principal de la música es servir de paso entre escena y escena, y determinar el ritmo del espectáculo audiovisual. La *sustitución*, menos usada, autoriza cambiar la palabra por sonidos e imágenes, como el *leitmotiv*, que desvela, a través de organizaciones entre sonido *off* y *over*, la presencia física o su ausencia.

Las aplicaciones del análisis multimodal son múltiples y variadas y afectan a diversos campos. Por ello, en esta investigación proponemos su utilización en el análisis de las músicas grabadas. Efectivamente, del mismo modo en el que un acercamiento multimodal nos permite analizar una producción audiovisual, teniendo en cuenta sus diferentes canales de significación, podemos aplicar esta misma visión por niveles a la música grabada en sí.

Si bien hemos visto que la música es una actividad cultural con una alta capacidad simbólica, sus posibilidades comunicativas o evocadoras no se definen exclusivamente en las partituras. Retomando la idea de grabación de Roger Pouivet, no como la captura de una interpretación de una obra, sino como un tipo de obra musical concreta e

independiente de cualquier interpretación o ejecución posterior a su fijación a la que llamaré “obra fonográfica”, proponemos desvincularnos de un sistema de análisis musical basado exclusivamente en conceptos de composición, y plantear un acercamiento a la capacidad simbólica de las músicas, centrado en la constitución sonora de las “obras fonográficas”.

Desde este punto de vista, cada archivo de audio consumido por el oyente está compuesto por un cúmulo de elementos. Entre estos destaca la canción, con todas sus propiedades compositivas. Pero junto a ella, tendremos que tener en cuenta, del mismo modo, todos los procesos tecnológicos de manipulación del sonido que ocurren durante la grabación; pues como hemos dicho anteriormente, una obra fonográfica, y su percepción, no se puede analizar centrándonos solo en una de sus partes constitutivas. Es decir, los procesos de transformación sonora, propios de la producción de audio, tienen una capacidad simbólica que incide en la percepción de las músicas.

No hace falta más que conversar sobre música, con algún aficionado lego, para ver cómo el lenguaje que empleará hará, ante todo, referencia a las características texturales de aquello que suena, explicable casi exclusivamente a través del tratamiento empleado por el productor musical, a la hora de diseñar el sonido del objeto artístico; sin duda nos hablará antes de un sonido potente que de unos saltos de tercera o una modulación para marcar un cambio de situación en una escena.

Efectivamente, la industria discográfica ha construido un hábito de consumo de la actividad cultural a la que nombramos música; y recordemos que, como defiende Geertz: *los sistemas simbólicos (como la música) se construyen históricamente, se mantienen socialmente y se aplican individualmente* (Geertz, 1983). Un hábito traducible, no solo en escucha, si no en actitud, ideología, identidad, cognición, etc. Esta industria, que ya lleva modelando nuestros hábitos de consumo musical desde principios del siglo pasado, nos ha acercado su producto en envoltorios que, a menudo, han escapado a la disección de la comunidad científica (mayormente centrada en la escritura musical). Todos los fragmentos del hecho musical que hemos aprendido a interpretar aisladamente, llevan incidiendo en nosotros, desde generaciones, manipulados tímbricamente por una industria generadora de significados, referentes y necesidades.

Por lo tanto, es necesario un acercamiento a las músicas que tenga en cuenta las técnicas de producción musical (preproducción, grabación, mezcla y mástering), y contemple la apreciación tímbrica como un elemento de comprensión y valoración musical preferente en la asimilación de un grabado. Una influencia secreta, intangible, pero de alto valor simbólico.

2.2.2 Panorama histórico de la grabación musical

Para comprender las implicaciones que suponen las distintas técnicas que se dan en el transcurso de una grabación, a continuación, realizaremos un recorrido a lo largo de la historia de la grabación de sonido.

2.2.2.1 Grabación mecánica y eléctrica

Ya desde la invención del fonógrafo (primera máquina capaz de grabar y reproducir sonido), su creador, Thomas Edison, lo consideró nada menos que un instrumento musical.

“El departamento de márquetin de la TAE¹ hizo correr la voz de que el Diamond Disc² no se limitaba a hacer algo tan burdo como reproducir música. Lo que el Diamond Disc hacía era re-crear la música. El Diamond Disc franquearía la entrada a una nueva era de producción artística” (Milner, 2016, pág. 42).

Durante las primeras décadas del siglo XX, el objetivo principal de la grabación sonora era el de alcanzar una perfección acústica que permitiese a los oyentes creer que estaban escuchando la fuente original. Incluso, mediante unas exhibiciones públicas llamadas “pruebas de tono”, los asistentes eran invitados a comparar la voz cantada de un cantante en directo con una grabación de éste. Pero en la práctica, estas demostraciones desembocaron en que los intérpretes terminasen por imitar las particularidades sonoras del disco donde habían sido grabados. Se manifestaba así una nueva concepción del sonido, una nueva realidad tras él.

“El fonógrafo había comenzado siendo un medio para documentar una interpretación musical, una representación de lo real, pero Edison le estaba diciendo al mundo que esa ecuación ya no era aplicable. De ahora en adelante,

¹ La Thomas Alva Edison, Inc. Es una agrupación de todas las compañías de Thomas Edison, con el fin de incrementar sus negocios.

² El Edison Diamond Disc Phonograph salió a la luz en 1912, en sustitución del fonógrafo que funcionaba con cilindros de cera

las grabaciones no sonarían como el mundo; el mundo sonaría como las grabaciones” (Milner, 2016, pág. 5).

De hecho, hoy en día imitar la realidad no parece ser el objetivo de las grabaciones de las músicas de consumo masivo. Sería complicado imaginar experiencias en el mundo real parecidas a las voces procesadas con Auto-Tune, un software de edición musical que corrige el tono del cantante y que puede llegar a un efecto de robotización totalmente inhumano, o a las colosales reverberaciones de las guitarras en las baladas de pop. Tampoco tendría sentido entender el directo como eje vertebrador de la música en géneros como el hip-hop o el techno (entre muchos otros), totalmente basados sobre la creación musical en estudio.

Según el escritor y periodista Greg Milner: *“Tenemos una conciencia arraigada de la música grabada [...]. En una sociedad que haya alcanzado, como mínimo, un estado de semi-industrialización, son las grabaciones las que definen el sonido del mundo musical [...]. Las grabaciones son lo mas cercano que tenemos a una condición musical universal” (Milner, 2016, pág. 11).* Ideas que comparte Glenn Gould cuando predijo en *The prospects of recording* que los niños del día de mañana ridiculizarían la idea de que el concierto fuese el eje alrededor del que gira el mundo de la música (Gould, 1966).

H. Stith Bennett nombró este fenómeno como “conciencia de grabación”, definiéndolo como el sentido que nos indica cómo sintonizar nuestros oídos en una sociedad que está literalmente orientada hacia el sonido (Bennett, 1980). Richard Middleton añadió, una década más tarde, que esta conciencia define la realidad social de la música popular y que las interpretaciones en directo deben intentar aproximarse al sonido que habita en esta conciencia (Middleton, 1990).

Hace tiempo que el objetivo principal de la grabación, en las músicas de consumo masivo, ha dejado de ser la captación de la realidad. De hecho, *“Los usos más innovadores de sonido digital en el proceso de hacer música han estado dirigidos a la creación de sonidos que no suenan naturales en absoluto” (Milner, 2016, pág. 14).* Todo ello contribuye a que nos planteemos la grabación no sólo como un procedimiento técnico, si no como una herramienta creativa. Según Greg Milner, *“En la música grabada hay tanto de ciencia como de arte” (Milner, 2016, pág. 14).* A lo que añade *“Una grabación no es*

nada hasta que no se descodifica, y lo que se descodifica es siempre una ilusión. Es su capacidad para mantener viva esta ilusión la que hace de las grabaciones objetos únicos entre los artefactos culturales” (Milner, 2016, pág. 23). En este aspecto, reivindica las grabaciones como actividades culturales, y no como objetos en sí, en las que tanto la creación como la recepción de estas conforman su identidad.

Pero la conciencia de grabación de la cual hablábamos anteriormente no se implementó sólo a través de las tecnologías de grabación. Los medios de comunicación, responsables de difundir la música grabada, también influenciaron en la sonoridad de aquello que podía escuchar el oyente y, en consecuencia, en la manera posterior de crear sonido grabado.

“La creciente popularidad de la radio se estaba convirtiendo en una amenaza para la industria fonográfica en su conjunto. La radio no sólo le disputaba oyentes, también afectaba a cómo esperaba el público que sonase la música. Debido a que la radio hacía necesario el uso de micrófonos, su sonido acentuaba el rol de la amplificación eléctrica y los oyentes de fonógrafos empezaron a reclamar un sonido más lleno y potente en los discos” (Milner 2016, pág. 49).

Cabe destacar de esta observación, el impacto del tratamiento del sonido sobre las preferencias musicales de los oyentes. Los consumidores de música grabada asimilan un tipo de sonoridad con el tiempo y posteriormente pasan a necesitarla.

Lo que ocurrió con la aparición del primer sistema de grabación eléctrica en 1924, de la mano de la Western Electric, fue que se pasó de capturar el sonido, acústicamente y directamente sobre el medio de grabación (véase cilindro o disco), a convertir previamente esa energía mecánica en impulsos eléctricos, cosa que no solo implicaba una sonoridad diferente, si no mucho más... Refiriéndose a las posibilidades creativas que ofrecía la grabación eléctrica, Leopold Stokowski establecía, en su libro *Música para todos nosotros*, una evolución de la grabación musical según la cual el primer paso fue lograr una música idéntica a la original, el siguiente paso consistió en superar la original y, gracias a las futuras posibilidades de la grabación, este sería hacer realidad el sueño de todos los músicos: una música aún más bella y elocuente, una música que han oído en su interior, pero que había sido inalcanzable hasta este momento (Stokowski, 1946).

En el mundo de la tecnología eléctrica, grabar ya no se limitaba a captar una interpretación de manera neutral. Podíamos modificar la intensidad de cada elemento sonoro por separado, mediante la manipulación de la intensidad de los diferentes micrófonos del estudio. Sonar bien pasaría a significar algo totalmente distinto y regido por las necesidades de la comunicación de masas. Se estaba dibujando el antecedente de las remezclas.

Esta revolución tecnológica fue la que dio paso a la aparición de la figura del *productor* en el mundo de la música; en palabras de Greg Milner: “*la persona que intercede entre el músico y el mundo que escucha, administrando el acceso a la tecnología y sirviendo como filtro musical*” (Milner 2016, pág. 83). El músico producido era “*modelado y empaquetado para el consumo de masas*” (Milner 2016, pág. 85).

Encontramos otra definición de *producción* en las palabras del ejecutivo discográfico e ingeniera de sonido Moses Ash: “El productor reconstruye lo que quiera que ocurriese en el estudio y lo hace encajar con el concepto de alguien de cómo debería sonar”. Por ejemplo, “*Podía hacer que el interior de una cárcel sonase como un bosque, si así lo consideraba necesario para comunicar la realidad de las canciones folclóricas afroamericanas*” (Ash; citado por Milner, 2016, pág. 104).

Hasta aquel momento, la grabación ya había pasado por diferentes fases que transformaron la manera de hacer música. Primero, con la grabación analógica, se buscó imitar la realidad de una interpretación única e irrepetible, más adelante la grabación eléctrica permitió la manipulación de la intensidad sonora de aquello que se grababa, de para poder representar unos ideales sonoros que se iban instaurando entre los oyentes, mediante los medios de comunicación. El siguiente paso vendría de la mano de la grabación magnética. De ahora en adelante, podríamos manipular el tiempo a voluntad. Se flexibilizaría el proceso de grabación.

2.2.2.2 Grabación magnética

Con la grabación sobre cinta magnética, hacia 1935, aparecería la posibilidad de editar el sonido grabado. El tiempo real quedaría definitivamente abolido y, a la larga, con la grabación multipista, también se expandiría el espacio de grabación. Es decir, no sólo podríamos encadenar sonidos que no lo estaban durante su interpretación original,

también podríamos superponer, de manera simultánea, sonidos producidos en momentos diversos. La grabación ya no documentaba un hecho *real*, si no un ideal sonoro.

El encargado de desarrollar esta nueva posibilidad creativa fue Les Paul, que tras varias tentativas para materializar la regrabación entre 1935 y 1947, acuñó el concepto *sonido sobre sonido* (*sound on sound*); un nuevo método de hacer música en el que se apilaban capas sonoras, una tras otra, hasta lograr la pieza acabada. La metodología que empleaba era sencilla: haciendo uso de un Ampex Model 300 de dos pistas, podía grabar una parte en la primera pista y pasarla a la segunda mientras grababa simultáneamente otra parte sobre ella, y así sucesivamente.

El primer resultado del proceso multipista en cinta comercializado se publicó en 1951. Se trató de la canción *How high the moon*, interpretada por Les Paul y su mujer Mary Ford, y compuesta por 24 partes. Paralelamente, Les Paul había estado experimentando con otras posibilidades creativas que le brindaba la grabación del sonido. Por ejemplo, la manipulación de la reverberación y el eco, o los distintos efectos que conseguía mediante la reubicación de los micrófonos durante la captación.

La grabación magnética y la técnica *sound on sound*, pasaron a ser un estándar en cuanto a grabación musical se refiere. El volcado de pistas ya no sólo permitía liberar espacio en las grabadoras; su uso creativo inspiró a generaciones de músicos, como The Beatles, aficionados al trabajo en estudio. Poco a poco, las nuevas posibilidades que brindaba la grabación, junto a la creciente industria discográfica, condujo la deriva musical hacia el abandono de la idea de que los músicos de masas habían de grabar discos basados en interpretaciones a tiempo real. En lugar de aspirar al concepto de *fidelidad*, en cuanto a representación de una “realidad musical”, el sonido de un disco debería estar hecho a medida del mercado (Milner, 2016). Para ello, las posibilidades que brindaban las mesas de mezclas de 24 pistas a los músicos, les permitía acumular reservas ingentes de sonidos que luego usarían para construir sus artefactos sonoros con precisión quirúrgica.

Pero en los años 80's, en los discos no se buscaba sólo la precisión que posibilitaban la edición o la regrabación. Las músicas de consumo masivo o “Rock Corporativo”, como se les denominaba en la jerga de la época, no pretendían capturar una esencia musical pura, como en décadas anteriores, separando el hecho musical de su contexto mediante la

sonorización anti-reverberante de los estudios de grabación y técnicas de microfónica que permitiesen grabar sólo la música, aislada de los sonidos del espacio en el que esta se capturaba. En lugar de ese sonido seco que estuvo de moda hasta entonces, la industria discográfica apostó por sonoridades más cercanas a los estadios deportivos y los grandes espacios, mediante el uso de procesadores y efectos como la reverberación o las puertas de ruido. Se trataba del concepto de “presencia”, una característica que le daba amplitud a las grabaciones situándolas en grandes espacios sonoros imaginarios. En otras palabras, la “presencia” captaba la música en un lugar determinado, pero no forzosamente, debía corresponder a una situación real capturada. En este momento, la alta fidelidad era aquello que sonaba idéntico a nuestra idea del sonido auténtico del mundo. La caja estaba abierta, una vez que teníamos un disco mainstream sonando enorme, gracias a su “presencia”, el mercado discográfico derivaría hacia una carrera por el sonido más grande. Efectivamente, los oyentes se acostumbraron a ese sonido y acabaron por necesitarlo; si un álbum no sonaba con “presencia”, no se vendía.

Lo mismo ocurrió con la distribución del sonido en el espacio. Ya desde los experimentos del violinista e ingeniero de sonido Enoch Light, con el sonido estereofónico en sus grabaciones, el objetivo de los discos que se comercializaban no era el de reproducir fielmente la distribución de los músicos en el estudio, en el momento de su interpretación, si no que se usaron las posibilidades técnicas de la estereofonía para crear grabaciones que pudieran sorprender y captar la atención del público. La separación entre elementos sonoros se acentuaba y ya formaba parte de la continuidad musical.

La grabación del disco *Hysteria*, en 1988, de la banda Def Leppard, es un claro ejemplo de la trayectoria de la música grabada de los años consecutivos a la aparición de la cinta magnética. Según el productor Andy Wallace:

“No hay ni un pelo fuera de lugar en ese álbum. Suena sensacional; sónicamente es una maravilla [...] pero no es un disco que me descubra escuchando una y otra vez. Podría tratarse prácticamente de cualquier grupo. Lo que definía a la banda era casi más el estilo de grabación y producción que su propio carácter”
(Wallace; citado por Milner, 2016, pág. 142).

La labor de los productores musicales y las técnicas de grabación formaban parte ya del discurso artístico de los músicos. De nuevo, grabar iba más allá del mero hecho de

capturar una interpretación; grabar era un acto creativo. Tanto la “presencia”, como los juegos estereofónicos, se desarrollaron con todo su potencial en los grandes estudios de grabación, que pertenecían a compañías discográficas que a su vez formaban parte de corporaciones aun mayores, como por ejemplo CBS/Columbia.

Quien no tuviese los medios para contratar un estudio de esas características, debía ideárselas para conseguir esa misma sensación de amplitud en sus discos, por sus propios métodos. De lo contrario, sus grabaciones no tendrían salida en el mercado. Buen ejemplo de ello lo encontramos en las declaraciones del ingeniero de sonido Joe Tarsia:

“Me encanta la reverberación y me encanta el sonido grande, pero nunca tuve una sala espaciosa en la que trabajar, así que me pasaba el día intentando simular lo que hacían en Columbia” (Tarsia; citado por Milner, 2016, pág. 162).

La práctica de recrear el sonido de los álbumes de éxito, sin disponer de los medios con los cuales estos habían sido realizados, fue extendiéndose paulatinamente entre los distintos productores de discos. El oído del público fue acostumbrándose y, poco a poco, fue arraigando una nueva estética sonora. Paralelamente al auge del sonido de alta fidelidad, entendido en este momento como aquel que reproduce el ideal sonoro de la música y el lugar dónde esta se ejecuta (aunque ese lugar sea una ficción idealizada), una nueva música se desarrollaba según una estética que otorgaba valor a la baja fidelidad. A modo de alegoría, podemos recordar uno de los mitos acerca de los orígenes del Rock and Roll: según la leyenda, en 1951, Jackie Brenston se dirigía con su banda a los estudios Sun Records de Sam Phillips, en Memphis, cuando el amplificador del guitarrista, Ike Turner, cayó del coche. Este quedó dañado por el golpe, y empezó a generar un tipo de distorsión en su sonido. Al productor le gustó y decidió grabar a la banda con ese sonido sucio y defectuoso. El resultado fue “Rocket ‘88”, considerada por muchos, la primera canción de rock and roll. Más allá de considerar si la historia es cierta o no, nos sirve de ejemplo para entender el fenómeno “lo-fi” (baja fidelidad) y cómo fue cuajando en paralelo a las grabaciones “hi-fi” (alta fidelidad).

También en cuanto al sonido del estudio Sun Records, y volviendo a la reverberación, la manera en que Phillips conseguía este funcional efecto, que aparentemente sólo podía lograrse grabando en salas de gran tamaño, era duplicando la señal de los micros (mayoritariamente las voces) y haciendo que la primera señal se grabe directamente en la

cinta, y la segunda, después de recorrer un circuito más largo, se imprima con un ligero retraso respecto a la primera señal. Este efecto, conocido como *slap-back*, era la antítesis de la alta fidelidad. No sólo porque distorsionaba ligeramente la señal, si no también porque no tenía nada que ver con registrar una interpretación real. No es de extrañar que Jack Clement, un ingeniero que trabajaba en Sun Records, dijese en cuanto al pequeño mezclador que facilitaba la aplicación selectiva del efecto de eco anteriormente citado: “Para mí, aquel panel de control era un instrumento musical. No intentaba trabajar con la realidad, intentaba mejorarla” (Milner, 2016).

Paralelamente, en el mundo de la radio, los ingenieros buscaban la manera de hacer sonar sus emisiones con mayor presencia que las de sus competidores. Por ejemplo, a comienzos de los 60's, la WABC, la emisora de 40 principales más importante de Estados Unidos, estableció el nuevo estándar sobre cómo debía sonar el rock and roll, gracias a su estilo de emisión. Este, recibió el nombre de “radio en color” e implicaba un sonido cargado de reverberación, que aplicaban los ingenieros de la radio a las grabaciones que emitían. Las siguientes generaciones de ingenieros de radio heredaron esa idea de que una señal no tenía porque ser “pura”, y que el sonido de una radio podía ser tan importante como la música que pinchaban (Milner, 2016).

Volviendo a los grandes estudios, y a la demanda creciente de discos que sonasen arrolladores, podemos destacar dos nombres propios entre los productores e ingenieros musicales: el estadounidense Phil Spector y el británico Joe Meek. El primero fue el responsable de consolidar el concepto de *muro de sonido*. Una técnica de grabación mediante la cual los instrumentos constituían un muro sonoro que dotaba a las grabaciones de una potencia aparente, nunca alcanzada hasta entonces. En este muro, capas y capas de instrumentos se perdían intencionadamente en mares de eco y reverberación, haciéndolos irreconocibles individualmente (excepto la batería). Se daba así vida a un sonido sin equivalente en el mundo real (Ribowsky, 2000). La acogida por parte, tanto de los músicos, como de los consumidores de discos fue todo un éxito. Se avanzó así hasta un nuevo nivel en el sonido de las grabaciones y, a su vez, un nuevo requisito para la venta de discos.

La técnica de Joe Meek para engrandecer los discos era distinta, aunque perseguía el mismo objetivo: hacer que las grabaciones llegaran a “arrollar” a los oyentes, dándoles la

sensación de que el sonido pudiera saltar de los altavoces. Para ello, se servía de procesadores de dinámica que aplicaban cantidades considerables de compresión (normalmente usada para controlar picos de volumen) a los diferentes elementos de las grabaciones. Al reducir el rango dinámico de todo aquello que grababa, los sonidos fuertes y los sonidos suaves quedaban más cerca en intensidad, los unos de los otros. Esto permitía incrementar el volumen general de la mezcla, consiguiendo así álbumes más potentes de principio a fin (Cleveland, 2001). Evidentemente, esta práctica tampoco tenía su equivalente en la vida real, pero recreaba el ideal que los consumidores reclamaban.

Ambas sonoridades respondían, más que a la voluntad de ser fieles a la realidad, auditivamente hablando, a la búsqueda de un mayor atractivo comercial en la nueva cultura de consumo de la generación de postguerra, que caía rendida ante ellas. No en vano, el escritor Tom Wolfe apodó a Spector como el “Magnate de los adolescentes” (Wolfe, 1965), mientras que Meek presumía de que su música tenía una “mentalidad completamente pop” (Milner, 2016).

Esta nueva cultura de consumo juvenil vino de la mano de la aparición de las radios portátiles, los transistores. La búsqueda constante de éxitos musicales por parte de Spector y Meek, y por extensión a la mayor parte de música pop de la época, los llevó a producir sus discos de manera que sonasen de manera óptima a través de las emisoras de radio AM y los diminutos altavoces de sus dispositivos móviles. Sonar bien en la radio significaba vender discos, por lo que la importancia de la definición del sonido, se vio desplazada por la capacidad de proporcionar un sonido que “salte” de los altavoces.

Otra firma que institucionalizó una estética sonora a medida para la radio, a partir de los años 60's, fue el sello Motown. Algunos de sus rasgos eran fácilmente reconocibles: las voces en primer plano, las baterías en el fondo de la mezcla o su característico uso de la reverberación (Landau, 1971), técnicas de producción desarrolladas entre la grabación y la mezcla.

Pero nada de esto habría sido posible sin la tecnología de la grabación magnética. Podemos decir que la historia de la música en la época predigital de la posguerra es sobretudo la historia de la grabación multipista en cinta; con el ascenso del rock y otras formas de pop, ya no se podía imaginar el arte de grabar sin ella. Incluso el papel de los

músicos y los técnicos de sonido, anteriormente bien delimitados y diferenciados, empezó a entrelazarse.

El trabajo de los Beatles nos sirve de ejemplo para entender mejor esta redefinición del papel de los músicos en las grabaciones. En 1966, el grupo ya asistía habitualmente a las sesiones de mezcla de su álbum *Revolver*, y su creatividad con el cuatro pistas no dejaba de crecer. Estas pistas, con el tiempo, pasaron a ser 24, y las posibilidades creativas aumentaron exponencialmente. A la gente no le importó demasiado que este aumento de pistas supusiese un ligero deterioro de la calidad sonora en la captación de las tomas (cuantas más pistas en una cinta magnética, menor espacio para registrar el sonido en cada una de ellas sin que haya solapamientos). El nuevo sonido competitivo las necesitaba para recrear el ideal de impacto que pedían los consumidores. En lugar de prescindir de las nuevas posibilidades creativas y de edición que suponían las 24 pistas, a favor de una mayor definición sonora, los ingenieros de sonido apostaron por implementar nuevas técnicas de microfonía y de procesado de señal que compensaran las filtraciones entre pistas. Todo ello condujo a una redefinición de la sonoridad de la música comercial dónde la reverberación natural de las salas de grabación tuvo poca cabida ya que, al prolongar los sonidos y entremezclarlos entre sí, complicaba el nuevo objetivo de los técnicos: aislar cada elemento sonoro para minimizar las filtraciones entre pistas de una misma mezcla (Milner, 2016).

Por lo tanto, la década de los 70's se caracterizó por el regreso a un sonido seco (es decir, poco reverberante) de sus producciones. Ya fuesen de rock, funk, disco, o el género que sea, los productores discográficos de esta década optaron por evitar el uso de la reverberación en sus trabajos.

En los 80's, por lo contrario, se quiso recuperar esa "presencia" perdida durante la década anterior. La innovación técnica que permitió la reinsertión de la reverberación fue la "puerta de ruido"; un procesador que corta instantáneamente la señal sonora al caer por debajo de cierto umbral de intensidad. Así, los ingenieros podían inundar de reverberación sus grabaciones ya que, a partir de determinado nivel de intensidad, la señal se silenciaba instantáneamente. El resultado se hace reconocible sobretodo en el sonido de las baterías "puerteadas" de la época, donde la reverberación las engrandecía deliberadamente fuera de toda proporción. El estudio de grabación Power Station, donde

trabajaron los ingenieros Bob Clearmountain, Neil Dorfsman y Jason Corsaro, así como los productores Nile Rodgers o Tony Bongiovi, y donde se gestaron los álbumes *Born in the USA* de Bruce Springsteen, *Let's Dance* de David Bowie, *C'est Chic* de Chic o *Tattoo You* de The Rolling Stones, son un buen ejemplo de esta nueva sonoridad en busca de la magnitud sin límites.

En Europa, más concretamente en Londres, encontramos un sonido equivalente o incluso aún más descomunal en las baterías de Phil Collins a partir de “In the Air Tonight”. En este caso, los ingenieros del estudio de grabación *The Townhouse* se valieron de una revolucionaria mesa de mezclas, la consola SSL, cuya flexibilidad permitía puertear generosamente los micrófonos de las baterías a antojo del productor, ya que disponía de un potente compresor, que aplastaría los sonidos más fuertes y potenciaría los más flojos, y una puerta de ruido en cada uno de sus canales. Otra gran ventaja de la consola SSL era la posibilidad de conectar en ella equipo externo que permitía el uso de aún más efectos (Rotondi, 2011). Esta mesa de mezclas supuso la culminación de tres décadas de avances en la grabación analógica multipistas y la última puerta hacia el anteriormente citado *Hysteria* de Def Leppard y el sonido “sobreproducido”.

A medida que la flexibilidad aumentaba en las grabaciones, disminuía su fidelidad, pero los productores discográficos seguían prefiriendo las nuevas posibilidades creativas por encima de ese ligero sacrificio. Ese realismo sonoro del que se iban distanciando las nuevas grabaciones, no solo hacia referencia a la fidelidad respecto a la fuente sonora y el entorno en el que esta se capturaba. También se transformaban o rectificaban las interpretaciones, a veces hasta el punto de dotar a los músicos de cualidades que no forzosamente poseían en directo. De aquí saldría la tendencia de las bandas de perseguir el sonido de sus discos en sus directos, más que el caso contrario. Dicho de otro modo, los músicos deberían reaprender a tocar para sonar como en sus propios discos.

A mediados de los 80's, estos hechos contribuyeron a consolidar aún más el sonido de las macro-producciones entre los consumidores, y las discográficas dejaron de apostar por bandas de géneros menores, como el punk, que no pudiesen rentabilizar grabaciones hechas en grandes estudios. En reacción a esta exclusión, se fue desarrollando una infraestructura de rock independiente (sellos independientes, clubs, radios universitarias, *fanzines*, etc.), un nuevo modelo de negocio que generaría una concepción alternativa de

cómo debían sonar los discos. En este circuito alternativo, los músicos empezarían a experimentar con la grabación en sus propias casas haciendo uso de dispositivos portátiles de cuatro pistas, ya al alcance de muchos y que convertirían sus hogares en “home studios” (Harper, 2014).

Poco a poco, esta sonoridad fue cuajando entre un sector de oyentes y surgieron productores abanderados de esta tendencia, como Steve Albini. Podríamos hablar de un regreso a la fidelidad en cuanto a la captación de una interpretación real, en un espacio real.

Aún así, la industria *mainstream* seguía propiciando grabaciones de alto presupuesto, y fichando para sus filas a los artistas independientes que despuntasen en cuanto a popularidad. Ese fue el caso de Nirvana, con el lanzamiento de su disco *Nevermind* en 1991, de la mano del productor Butch Vig (Bryan Vigorson) y el ingeniero de mezclas Andy Wallace. Fue en esta fusión entre estética sonora mainstream y actitud independiente, donde la música popular encontró su nuevo filón para las radios. Wallace se convirtió en el principal arquitecto de una nueva sonoridad para el consumo masivo que recuperaba ligeramente el espíritu de sonido seco de las grabaciones independientes. Por sus mezclas pasaron artistas como Sonic Youth, Rage Against The Machine, Faith No More, Sheryl Crow, Limp Bizkit o Linkin Park, entre muchos otros. Era el sonido de los 90's, y es probable que esa preferencia por el sonido seco cuajase entre la *generación X* debido al hecho de que sus recuerdos musicales infantiles estuviesen compuestos por discos de los 70's de sonido seco (Kallen, 2012). Otra característica sonora de los 90's fue la convivencia del rock alternativo con el hip-hop, destacable sobretodo en el uso de los *breakbeats*, que encontraron su origen en el *sampling* (del cual hablaremos más adelante).

Como hemos podido apreciar, los cambios tecnológicos han acarreado cambios en la manera de escuchar y hacer música. Este hecho ha ido provocando, a lo largo del tiempo, diferentes reacciones. Destacaremos el simposio *El fonógrafo y nuestra vida musical*, realizado en el Broklyn College en Diciembre de 1977, en conmemoración del centésimo aniversario de la primera grabación de audio por parte de Edison, en el cual, durante los comentarios iniciales, John Cage alertó sobre la ficción que representan los discos y el riesgo de que los conciertos acaben por resultar decepcionantes para los oyentes,

acostumbrados a la perfección construida en las grabaciones. En esta misma línea de pensamiento, el compositor Roger Reynolds expresó su preocupación por el distanciamiento que se estaba estableciendo entre la experiencia privada de las grabaciones y la experiencia pública de los directos.

También, el historiador de la música William Ivey, centró su preocupación en el fenómeno de homogeneización que estaba causando el mercado de las grabaciones, ya que se estaban estableciendo estándares de cómo debían sonar los discos y, en consecuencia, cómo debían confeccionarse las músicas. Llegó incluso a afirmar que los oyentes estaban centrando su interés más en las grabaciones, en sí mismas, que en la música que contenían (Milner, 2016).

Dichas polémicas no eran casos aislados; dos libros publicados ese mismo año indagaban también en los mismos dilemas: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, de R. Murray Schafer, y *Ruidos*, de Jacques Attali. Para Attali, por ejemplo, hemos dejado atrás la *Edad de la Representación*, entendida como una época en la que la experiencia musical se organizaba alrededor de la interpretación, y hemos entrado en la *Edad de la Repetición*, donde son las grabaciones y los procesos industriales que las crean, quienes definen la música (Attali, 1977). Schafer llega incluso más lejos hablándonos de una especie de patología global, que bautiza como “esquizofonía”, y que es consecuencia de la escisión entre el sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica (Murray Schafer, 2013).

Resumiendo, la revolución tecnológica, que supusieron la cinta magnética y la grabación multipistas, redefinió por completo la industria musical occidental en el siglo XX, desde la posguerra hasta bien entrados los 90's. Las nuevas posibilidades de edición y procesado de audio, que se fueron brindando a músicos, ingenieros de sonido y productores, convirtieron la grabación musical en un proceso de creación artística, más allá de la simple captura de sonido. De este modo, la voluntad original de plasmación de una realidad sonora se fue sustituyendo, progresivamente, por una búsqueda de sonoridades novedosas, impactantes y, ante todo, comerciales. Esta tendencia desembocó en una dinámica de competición, entre estudios de grabación, sellos discográficos y radios, por la consecución del sonido más grandioso y potente. A consecuencia de ello, la audiencia fue adquiriendo un gusto creciente por el artificio y se instaló una nueva estética sonora

entre los consumidores de música *mainstream*, para quienes la sonoridad pasaría ser el elemento clave en la definición de sus preferencias musicales.

Paralelamente, la escena *underground* desarrolló una estética opuesta, que daría nacimiento a la corriente *lo-fi* y la sonoridad “*home studio*”. Finalmente, en los años 90’s, las grandes discográficas ficharían en sus filas a artistas *underground*, consiguiendo aunar la sonoridad *mainstream* con la actitud *underground*; fenómeno asociado a un proceso de homogeneización musical, ya que, de ahora en adelante, la industria discográfica establecería los estándares de cómo debían sonar los discos.

Otro condicionante en la estética sonora de la época fue el cambio de hábitos de escucha musicales. Con la llegada de la cultura de consumo juvenil y la aparición de los dispositivos móviles para la reproducción musical, los productores fonográficos debieron adaptar el sonido de sus grabaciones para su reproducción en entornos ruidosos y altavoces de tamaño reducido. Este hecho también se tradujo en una carrera por el sonido más eficiente y sorprendente, que derivó en el gusto por las sonoridades sobre-comprimidas.

Del mismo modo que la producción y el consumo, la manera de hacer música también se vio afectada por los cambios tecnológicos. Los nuevos sistemas de grabación permitían rectificar y corregir las interpretaciones hasta puntos de perfección inimaginables. También posibilitaban la construcción de edificios sonoros, mediante la superposición de “capas” musicales, que no se podían dar en el mundo real. Cualquier estilo musical nacido en este contexto, no podría ser concebido sin tener en cuenta las técnicas de producción, y, de aquí en adelante, los artistas pasarían a intentar reproducir en directo el sonido de sus discos, en lugar de a la inversa.

Sea como sea, todo ello da constancia de cómo los avances en tecnologías de grabación implican cambios en la manera de producir música que, a su vez, afectan directamente a la recepción de las músicas y a las preferencias musicales de los oyentes. Más allá de detectar cual es el método de grabación más fiel a la realidad, ya sea respecto a la interpretación o la calidad del sonido, el gusto de los consumidores por la música grabada se estaba construyendo sobre aquello que las radios y la industria discográfica emitían o distribuían respectivamente.

2.2.2.3 Grabación digital

Con la llegada de la grabación digital y el lanzamiento en 1984, de *Born in the U.S.A.* de Bruce Springsteen, primer Compact Disc musical distribuido comercialmente, se ampliaron de nuevo los horizontes de la grabación de sonido. No sólo la capacidad de edición se flexibilizaba cada vez más, sino que a la vez aumentaban el rango dinámico (distancia en decibelios entre los sonidos de menor y mayor intensidad) y el espectro de frecuencias (distancia en hercios entre las frecuencias más graves y más agudas) disponibles. Esto hubiese podido significar un incremento en cuanto a la fidelidad en las grabaciones, si entendemos fidelidad como la capacidad de imitar la realidad sonora de las interpretaciones. Pero en ese momento las radios, que eran las principales vías de difusión musical, se encontraban en plena “guerra del volumen”. Su objetivo era claro: si sus emisiones sonaban más potentes que las de sus competidoras, tendrían más audiencia. Como existía una regulación en cuanto a la cantidad máxima de decibelios emisibles a través de las ondas de radio, deberían recurrir a técnicas de compresión para poder transmitir proporcionando una mayor sensación de presión sonora (Devine, 2013).

En definitiva, se trataba de eliminar las diferencias entre los pasajes más suaves y los pasajes más fuertes de las canciones, para mantener la señal alta todo el tiempo. Este proceso, como las anteriormente comentadas sonoridades que conseguía Joe Meek, se inició con toscos limitadores, que trataban la señal como un todo unitario, produciendo el indeseado efecto de bombeo o *pumping*³, evolucionando hacia el control automático de ganancia o AGC (*automatic gain control*), y perfeccionándose hasta la introducción de los procesadores multibanda, que aplicaban el mismo principio, pero distinguiendo entre grupos de frecuencias (subgraves, graves, medios, agudos, etc.) y procesando cada uno por separado (Deruty y Tardieu, 2014).

Para entender mejor cómo funciona el proceso de compresión, mostraremos algunos gráficos, correspondientes a la visualización de la forma de onda de *La Vie en Rose* de Edith Piaf (1953). En ellos que se representa la amplitud de la señal en cada momento de

³ El limitador atenúa todas las frecuencias conjuntamente, provocando que elementos que generan picos de intensidad, como el sonido grave de un bombo, afecte al sonido de otros elementos, como por ejemplo el de las voces. Curiosamente, décadas más tarde, este efecto será utilizado deliberadamente, con intenciones artísticas, en los *drops* de la música EDR.

dicha canción; cuanto más se alejan las áreas oscuras del 0,0, en el centro del canal, mayor es la potencia de la señal.

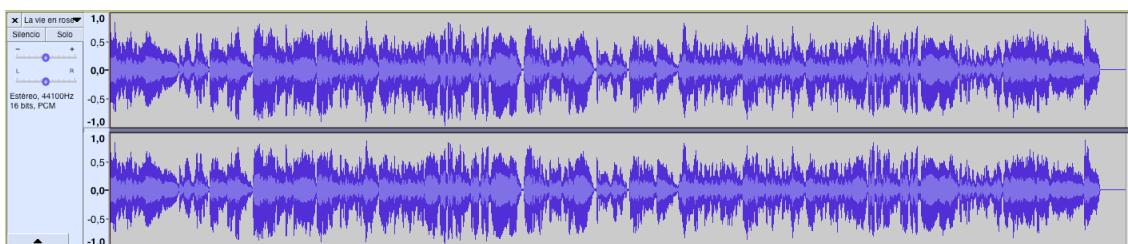


Fig. 6. Forma de onda de *La Vie en Rose* en su versión original.

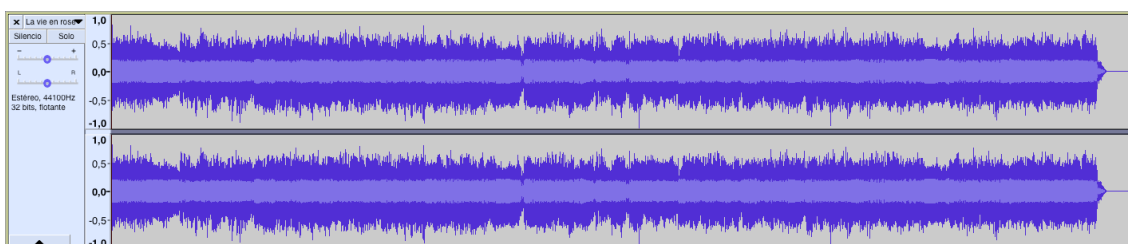


Fig. 7. Forma de onda de *La Vie en Rose* tras haber sido procesada por un compresor

Como podemos apreciar en el primer gráfico (figura 6), la amplitud de la onda varía a lo largo de la canción, dejando espacio para pasajes más flojos y otros más fuertes en cuanto a intensidad sonora. Contrariamente, en el segundo gráfico (figura 7), las fluctuaciones de intensidad han sido notablemente reducidas hasta mostrar una forma de onda homogénea, en la cual se mantiene una cantidad de intensidad constante. Esto permite generar una sensación de mayor potencia en la recepción, creando la ilusión de que aquello que se está escuchando, suena más fuerte.

Lo que ha sucedido es que se han reducido los picos de intensidad, llamados transitorios, acercándolos a los niveles medios de la grabación y, posteriormente, se ha subido la intensidad de toda la pista consiguiendo que esta se acerque constantemente al límite de intensidad disponible (más allá del cual la señal sufriría un fenómeno conocido como *clipping*, que implicaría la distorsión del sonido) (Deruty y Tardieu, 2014).

Esta práctica, usada en las distintas radios para conseguir el mayor número de oyentes posibles frente a las emisoras de la competencia, generó una expectativa entre los consumidores de música grabada. Estos últimos se acostumbraron a la nueva sonoridad de la música comprimida y la adoptaron como un referente en calidad y profesionalidad.

Las radios, conocedoras de esta consecuencia sobre las preferencias musicales de sus oyentes, ajustaban el procesamiento de la señal en función del tipo de índices de audiencia que buscaban. Por ejemplo, si pinchaban pop o hip-hop, se guiaban por porcentajes de audiencia acumulada, es decir: cantidad de oyentes individuales durante un período determinado. Eso significaba procesar intensamente la señal para que la emisora pudiese destacar cuando la gente iba buscando por el dial. Por otro lado, si la radio pinchaba jazz, se daba por supuesto que su audiencia tenía encendida la radio durante periodos de tiempo más largos. En este caso, las emisoras medían su audiencia por el tiempo total de escucha y, por tanto, usaban mucha menos compresión para no fatigar el oído de sus oyentes (Foti y Orban, 2001).

El siguiente paso vino rodado: llegados los 90's (incluso a finales de los 80's), las discográficas pidieron a los estudios de grabación y a los ingenieros de mastering que hiciesen "sonar sus discos a radio". Así pues, la *guerra del volumen* se desplazó a las grabaciones mismas. Pero las radios no fueron la única razón por la cual la búsqueda de una potencia cada vez mayor, incluso a costa de la reducción que implicaba sobre las posibilidades expresivas de la dinámica en música, se desplazase al mundo de la grabación. Como hemos comentado anteriormente, nos situamos en el momento en el cual el Compact Disc entra en el mercado musical discográfico. Otra de las posibilidades que brindó este nuevo formato de distribución, y que ya se venía aprovechando desde la incursión de la tecnología de grabación magnética y las cintas de casete, fue la descentralización y ampliación de los espacios disponibles para la reproducción de música grabada (Deruty y Tardieu, 2014).

A nivel de usuario particular, ya podíamos escuchar las grabaciones que comprábamos en lugares diversos, más allá de en nuestras casas. Podíamos escuchar música, grabada y comprada, en vehículos, en lugares públicos mediante dispositivos portátiles, etc. Todo ello hacía que el espacio sonoro en el que se consumían las músicas ya no reuniese las condiciones "ideales" de una sala de estar, y pasasen ser espacios más ruidosos. En dichos entornos, cualquier bajada de intensidad, propia de las variaciones dinámicas en la interpretación de una canción, podía suponer directamente dejar de oír la grabación durante esos instantes. Por lo tanto, la compresión se convertía en una herramienta necesaria si queríamos optimizar la escucha de la música grabada en sus nuevos espacios

de reproducción, a menudo demasiado ruidosos para permitir que hubiera pasajes tranquilos (Katz, 2002).

Encontramos un testimonio al respecto en el artículo “Imperfect sound forever” de Nick Southall, editor de la revista musical online *Stylus magazine*, donde nos habla de la influencia de la manipulación sonora sobre las preferencias musicales, aduciendo que *(What’s the Story) Morning Glory?*, el álbum de Oasis de 1997, había tenido tanto éxito “precisamente porque sonaba alto; su volumen excesivo y la falta de dinámica funcionaban estupendamente bien en ambientes ruidosos y pubs abarrotados, lo que quiere decir que se convirtió sin dificultad en un disco ubicuo y llamativo en términos culturales” (Southall, 2006).

Por otra parte, el ingeniero de mastering Bob Katz justificaba la compresión de los discos desde un punto de vista sociológico, alegando que cada vez menos gente se sentaba a escuchar música de manera atenta y crítica, y que era cada vez más habitual que los oyentes pusieran las grabaciones a modo de telón de fondo mientras podían estar realizando otras actividades ruidosas. Por lo tanto, la música debía mantener un volumen constante para competir con todo aquello que la rodeaba (Katz, 2002).

Así pues, la tendencia fue que, cada año, la señal de los discos compactos parecía sonar más alto. Y cada vez que se alcanzaba un máximo, alguien encontraba un modo de obtener más volumen. Incluso se estableció un término para las grabaciones con un nivel de señal muy alto: discos *calientes*. Se trataba de discos que sonaban altos, aun con el volumen del reproductor bajo. Esta falta generalizada de rango dinámico no tenía precedentes en la historia de la música grabada.

Llegado un momento, los límites en el rango dinámico, que ofrecía la grabación digital, se quedaron cortos para la audiencia y la industria discográfica. Fue entonces cuando el *clipping*, anteriormente citado, se convirtió en un recurso creativo más. Buen ejemplo de ello se encuentra en gran parte del Hip-hop, del R&B contemporáneo y de la música *Dance*, que se valen del *clipping* en la percusión como una elección estética deliberada. Rebasar la barrera del *clipping* estaba explícitamente prohibido en las indicaciones del *libro rojo* (manual de especificaciones técnicas del sistema CD de Phillips y Sony). Pero a principios de los 90’s, ya se extendía la práctica de enviar un documento legal a las

fábricas indicando que tanto productor, como ingeniero y artista estaban de acuerdo con el hecho de que hubiese picos por encima de ese nivel. El fenómeno se fue acentuando hasta 1999, año que se denominó popularmente entre los profesionales del sector como *el año de la onda cuadrada* (haciendo referencia a la forma que adoptaban las representaciones gráficas de las ondas, en las partes que superaban el límite de *clipping*) (Milner, 2016). En el siguiente gráfico (ver figura 8) podemos apreciar visualmente la forma de onda de un pico ultra-comprimido en el límite del clipping, de la canción “Get On Top” de Red Hot Chili Peppers, perteneciente a su álbum *Californication* (1999), considerado por gran parte de los profesionales del sector discográfico como uno de los discos en los que se ha abusado más de la compresión. Curiosamente, a pesar de las críticas respecto al exceso de compresión, este disco obtuvo un rotundo éxito comercial.



Fig. 8. Forma de onda de un pico ultra-comprimido en el límite del clipping, de la canción “Get On Top” de Red Hot Chili Peppers.

Aquello que hasta entonces se consideraba una distorsión del sonido y resultaba desagradable al oído de los consumidores, pasó a ser para ellos un elemento más para la identificación de estilos musicales comerciales y se instaló entre sus criterios de selección a la hora de determinar sus preferencias musicales. En palabras de Frank Foti, presidente de Omnia, uno de los principales fabricantes de equipo de procesamiento de sonido para radio: “*Los seres humanos están acostumbrados a oír cosas que no son puras, que no son perfectas*” (Foti; citado por Milner, 2016, pág. 305). La gente ya no sólo toleraba la corrupción del sonido, sino que la disfrutaba. Incluso, las generaciones más jóvenes ya no conocían sonoridades sin comprimir.

Al principio, solo los estudios de masterización de alto presupuesto podían permitirse las herramientas de compresión, pero poco a poco, los precios de los procesadores fueron bajando y pudieron ser utilizados por técnicos aficionados, permitiendo así que el sonido compacto abarcara nuevos sectores del mercado. Paralelamente, ese sonido ultracomprimido que tanto estaba funcionando en las músicas hip-hop y dance, se fue extendiendo al resto de géneros, incluidos otros menos populares como el jazz. Todo el mundo quería “sonar a radio”.

Pero las innovaciones en cuanto a grabación musical, no se limitaban al procesado de sonido que permitía brindar a los oyentes las canciones cada vez más y más potentes. Paralelamente a la *guerra del volumen*, la tecnología digital estaba desarrollando un nuevo modo de grabación. Las estaciones de trabajo de audio digital, o DAW (*digital audio station*), pronto harían su incursión en la industria para acabar estableciéndose como la gran herramienta de grabación e, incluso, creación musical (Danielsen, 2017). Se trataba de una combinación de hardware y software que permitía a los músicos grabar, editar y mezclar sonido en el dominio de lo digital.

Desde los años 70's, el proceso de mezcla requería gran cantidad de procesadores, a cada cual más costoso, y consolas de mezcla de gran tamaño (como las SSL) para conseguir resultados competitivos en el mercado discográfico. Con la llegada de las DAW (de la mano de Digidesign con su pionera: Pro Tools) y a medida que crecía el número de *plugins* disponibles (procesadores digitales compatibles con las DAW), se volvió posible realizar todas estas tareas con un solo ordenador. En un principio, ya sea por escepticismo o porque las tecnologías digitales aún no habían conseguido superar a las analógicas, en cuanto a calidad de sonido, el territorio de las DAW se concentraba en el sector *amateur* del mercado discográfico.

Pero a finales de los 90's, la generación de ingenieros de sonido que había alcanzado la madurez en la era del muestreo digital empezó a cuestionar esta ortodoxia. En una medida mucho mayor que sus predecesores, estos ingenieros consideraban la postproducción y la mezcla como un paso crucial en sí mismo y no como una especie de anexo al proceso de grabación. De ahora en adelante, sería muy complicado discernir el acto creativo de la grabación/edición/mezcla en música. Escribir y grabar una canción formaban parte ya de

un único proceso creativo transversal. Resulta significativo el siguiente testimonio de Charles Dye, ingeniero en el estudio de Miami *The Gentlemen's Club*:

“Eso es lo que descubrió que podía hacer ahora con Pro Tools. Le era posible incluso tomar sílabas sueltas y desplazarlas. Si una sílaba le daba sensación de necesitar estar un poco más retrasada, la cortaba y la movía sólo lo imprescindible, pues la emoción está en el fraseo. Creas las expectativas con el groove y luego dejas que una frase vaya ligeramente por detrás o te adelantas un poco en otra. Cambia sutilmente la emoción del oyente, ya que las cosas no suceden exactamente en el punto en que las esperaba” (Dye; citado por Milner, 2016, pág. 322).

Fue precisamente en este estudio dónde se grabó *Livin' la Vida Loca* de Ricky Martin, uno de los mayores éxitos de 1999 y primer álbum realizado íntegramente con el sistema de grabación en disco duro de 24 bits y 64 pistas llamado Pro Tools; desde la grabación hasta la mezcla final, todo fue realizado completamente “dentro de un ordenador”.

¿Y qué posibilidades de edición ofrecía este nuevo sistema? Prácticamente todas las que se pudiesen imaginar. En el disco anteriormente citado, por ejemplo, Pro Tools permitió transformar el sonido de un *crash* en el de un *gong*, mediante el procesado de sonido, o añadir sensación de profundidad a las voces separando en dos canales la señal y retrasando unos milisegundos, uno respecto al otro (Milner, 2016).

Este tipo de ediciones eran impensables o resultaban de una tremenda complicación antes de la incursión de las DAW en el mundo de la grabación de sonido, y terminaron por convertirse en una parte esencial en los procesos creativos musicales. Con la flexibilidad y la posibilidad de generar arreglos y editar interpretaciones que brindaban las nuevas tecnologías, la grabación se alejaba cada vez más de la plasmación de una realidad, y se consolidaba como proceso de creación. Mezclar y editar, más que grabar y “dejarlo estar”, se estaba volviendo la forma cada vez más habitual de hacer música, y la consola de grabación, ya fuese analógica, digital o virtual, se había convertido ya en un instrumento de creación musical.

Como hemos comentado anteriormente, esta idea de grabación como proceso creativo, no es exclusiva de la era digital, pero la incursión de las DAW facilitó las herramientas

necesarias para convertirla en una práctica habitual. Aún así y a modo de ejemplo, nos remontaremos a finales de los años 60's y principios de los 70's para explorar el caso de Osbourne Ruddock, alias King Tubby, técnico electrónico de Jamaica que ejemplifica a la perfección la idea de cómo el estudio de grabación se convirtió en un instrumento musical. Se le conoce por ser uno de los principales artífices en la creación del estilo musical *Dub* y, en consecuencia, haber sentado las bases de las músicas basadas en el concepto de la remezcla, como podrían serlo el hip-hop o el *techno*, entre otros (Natal, 2008).

Dicho concepto entiende la grabación como el punto de partida a partir del cual empezaría el proceso de creación musical, definitorio de esos estilos, que consistiría en dar una nueva forma al material preexistente. Es decir: los técnicos e ingenieros de sonido cogían fragmentos musicales, los procesaban y editaban en estudio y creaban, así, nuevas obras independientes. Podríamos decir que la idea de remezcla, sería la semilla que inició la reinención que la música moderna viviría con las DAW: la posibilidad de crear más allá de la escritura y la interpretación musical.

La llegada del *sampler*, un dispositivo que almacena sonidos ya existentes para su posterior uso, se podría interpretar como un presagio de la importancia que se le daría a la fase de posproducción o mezcla, y su prioridad sobre la misma grabación, en la era de las DAW. Es la idea de construir algo creativo usando fragmentos preexistentes, la idea de crear música nueva a partir de música usada.

Por su lado, los músicos también empezaron a usar las DAW para crear sus maquetas y descubrieron, así, una manera muy rápida de probar ideas. Esas maquetas, a medida que la tecnología de las DAW avanzaba, iban sonando cada vez más como discos, y empezaron a proliferar los *home studios* o estudios caseros. La barrera que separaba lo profesional (aquello que “sonaba a radio”) de lo *amateur*, anteriormente edificada por los presupuestos inalcanzables de los grandes estudios de grabación, se iba desmoronando poco a poco. En consecuencia, la incursión de nuevos actores con diferente formación e influencias, implicó la aparición de nuevos discursos musicales y nuevas tendencias estéticas, basadas en el sonido *home studio* (Harper, 2014).

Incluso, podemos encontrarnos con artistas musicales sin conocimientos musicales, ni cualidades interpretativas convencionales, pero con la técnica y la creatividad suficientes como para producir obras en formato de grabación musical haciendo uso de las nuevas tecnologías. Los sistemas de producción musical digitales ya cuentan con herramientas de “humanización”, como la función *shuffle*, que genera irregularidades en el ritmo de un material programado (por ejemplo un patrón de batería) con el fin de que parezca interpretado por una persona, o herramientas de corrección, como el *Beat Detective*, que logra “cuantizar” o corregir el ritmo de una interpretación reubicando cada golpe o transitorio a tiempo en función de la métrica y la subdivisión deseada. También en esta línea encontramos el procesador de tono Auto-Tune, un programa que corrige la afinación de la voz ajustándola a la escala musical deseada (Danielsen, 2017).

Las tecnologías digitales también pueden ir más allá de la corrección de la interpretación; herramientas como el *Sound Replacer* permiten sustituir unos sonidos por otros, por ejemplo, haciendo que cada golpe de caja, quizás grabada con pocos recursos, dispare muestras de una caja grabada en un estudio determinado, con una microfonía concreta y la “pegada” deseada.

Efectivamente, todo ello permitiría a cualquier persona que poseyese un ordenador y ciertos conocimientos en informática, efectuar grabaciones con una calidad prácticamente indiscernible de las grabaciones realizadas en estudios profesionales. Pero al mismo tiempo, la robotización del sonido, su deshumanización, se hacía cada vez más presente y habitual. Tanto los correctores de tono, como los cuantizadores de ritmo estaban acostumbrando a los oyentes a unas cotas de infalibilidad muy improbables en las interpretaciones en vivo. Y es que estos procedimientos no solo perfeccionaban las interpretaciones, también facilitaban el trabajo de los técnicos e ingenieros de sonido, y les permitía producir más rápido. En definitiva, abarataban el coste de las producciones, cosa que no pasó desapercibida a los ojos de la industria discográfica.

El motivo es sencillo, editar varias pistas imperfectas, puede resultar complicado. Pongamos como ejemplo que grabamos una batería interpretada por un músico, acto seguido, le pedimos a un bajista que grabe encima de esa batería. Si escuchamos las 2 pistas juntas, probablemente el sonido de ambas esté empastado. Pero si decidimos, por cualquier motivo, desplazar un fragmento del bajo y ubicarlo en otra parte de la grabación,

las pequeñas fluctuaciones de tempo que habrán realizado ambos músicos, a lo largo de la grabación, podrán provocar que no encajen correctamente las dos pistas. Pero si, por lo contrario, la batería ha sido cuantizada antes de grabar el bajo, su pulsación será perfecta en todo momento, y nos permitirá editar una y otra pista sin temor a que haya desajustes o discrepancias rítmicas entre ambas.

Lo mismo sucede con la afinación de las voces. Y si como viene siendo habitual, decidimos incorporar *samples* o *loops* pregrabados, o incluso hacer uso de instrumentos electrónicos, esas cuantizaciones y afinaciones perfectas nos resultarían indispensables para que todo encaje. En otras palabras, cuanto más editadas estén las interpretaciones, más fácil será aplicar encima todos los procesos de producción musical que nos permiten las DAW y los *plug-ins* compatibles con estas. De nuevo aquí, el uso determinará el gusto y, sonoridades que en otra época hubieran parecido demasiado alejadas de la realidad interpretativa para la audiencia, ahora son sinónimo de modernidad y marcan tendencia.

Si nos remontamos a la edad dorada del hip-hop, a finales de los 80's, encontramos un hecho paradójico que muestra como el uso de ciertas tecnologías consolida determinadas preferencias entre los consumidores de música que, en términos de fidelidad o calidad sonora, contradicen toda lógica. En ese momento, las cajas de ritmos eran el recurso más habitual para crear las bases de hip-hop sobre las cuales *rapeaban* los MC's. De entre todos los distintos modelos disponibles en el mercado, destacaba la SP-1200, de la marca E-MU. Podíamos escuchar su sonoridad en la mayor parte de producciones de hip-hop. Pero dicho dispositivo, tenía una serie de características que podían ser mejoradas tecnológicamente para lograr sonidos más veraces y naturales; podríamos decir que *cuantizaba* el sonido muy bruscamente. La misma marca E-MU intentó substituir la SP-1200 por una versión mejorada, pero tuvo que echarse atrás. En ese momento, el hip-hop se alejaba de sus orígenes basados en el R&B y se orientaba hacia una estética enraizada en el concepto del DJ. Para ello, las imperfecciones de la SP-1200 eran perfectas. La gente adoraba ese sonido y lo demandaba. La tecnología instauró de nuevo un hábito de consumo musical (Wallmark, 2007).

El caso del Auto-Tune es similar. Aunque este procesador fue ideado como un dispositivo de corrección, alcanzó popularidad como herramienta creativa. El detonante para la afición masiva al uso creativo del Auto-Tune surgió tras el estreno, en 1998, del súper-

éxito en ventas “Believe” de la cantante Cher. En la grabación de esta canción, los productores Mark Taylor y Brian Rawling decidieron emplear una configuración muy agresiva del Auto-Tune, de manera que actuase en el momento exacto en el que recibía la señal. Esta corrección instantánea de la afinación provocó un efecto robótico en la voz de la cantante. Tras el enorme éxito del single, esta técnica de producción se convirtió en una tendencia reiterada en muchas de las músicas de consumo masivo de los siguientes años. Aún hoy en día, se usa en la mayor parte de las producciones de música destinadas a adolescentes (Danielsen, 2017).

Con las posibilidades de manipulación sonora que brindan las DAW, ha ido sucediendo lo mismo. A partir de los 2000’s, prácticamente cualquier persona podía optar a tener una DAW en su propia casa y, a medida que florecían los estudios caseros, menguaba el volumen de trabajo de los grandes estudios. Con el lanzamiento de Pro Tools HD, en 2001, los sellos discográficos vieron en él una forma de reducir costes y se sumaron a la digitalización de sus estudios, incluso para las mezclas (hasta entonces, aun había cierta dependencia percibida de las mesas de mezclas analógicas para realización de los procesos de mezcla profesionales).

Fue el final de una etapa de la historia de la grabación, y el principio de otra. Los consumidores con más trayectoria pasaron a “añorar” las características sonoras de la grabación analógica, a las cuales se habían acostumbrado a lo largo de su vida, y los nuevos oyentes iban forjando sus gustos musicales sobre las nuevas sonoridades digitales.

Recapitulando, en los albores de la grabación del sonido, las deficiencias tecnológicas de la grabación acústica impedían la reproducción del rango dinámico completo de una interpretación en directo. Edison, convirtió estas trabas en virtudes, y desarrolló una estética de la grabación que planteó la posibilidad de que las grabaciones fuesen una vía para captar la música que representaban, más allá de las distracciones del directo.

Con la llegada del micrófono y la grabación eléctrica, las anteriores limitaciones se fueron solventando progresivamente. La grabación musical podría haberse orientando hacia el concepto de “fidelidad”, y en ciertos géneros y durante un tiempo lo hizo; hasta se llegó al punto de conseguir capturar la “presencia”, es decir, no solo la música, sino que también podía registrarse el espacio dónde esta se desarrollaba. Pero en poco tiempo, la

flexibilidad que adquirió el sonido traería consigo la alternativa sonora entre el realismo documental y la grabación como artefacto independiente.

La capacidad de edición inherente a la cinta magnética anunciaba el fin del concepto de que las grabaciones consistían simplemente en registros lineales de acontecimientos sucedidos en el tiempo real. Por otro lado, la grabación multipista acabó con la idea de que las grabaciones documentaban interpretaciones reales. Muy pronto, el empleo creativo de las técnicas multipista, mediante los innumerables efectos que era posible aplicar a cada pista individualmente, terminó con la idea de que el sonido de una grabación estaba relacionado con un acontecimiento del mundo real. Los grandes avances tecnológicos cambiaban el paradigma de la grabación, de la documentación hacia la manipulación creativa del sonido.

Actualmente, en plena era de las DAW, a la vez que se han multiplicado las posibilidades creativas de la manipulación del sonido, se ha “democratizado” el proceso de producción musical. La producción de discos ha salido de los clásicos estudios de grabación y se ha expandido hacia nuevos espacios, con nuevas formas de trabajar. Charles Dye, el ingeniero de sonido responsable de “Livin’ la Vida Loca” (primer éxito comercial íntegramente confeccionado en una DAW) afirma respecto a su profesión: “Simplemente se ha convertido en una parte más de la labor del músico. Formo parte de un gremio moribundo. Y en realidad las causantes son las DAW” (Milner, 2016).

Puede que ciertos sectores tengan que reinventarse para adaptarse al nuevo mundo de la grabación de sonido, pero esta transformación no es más que un movimiento más en la deriva histórica de la música y no deberíamos obviar las nuevas estéticas y sonoridades que se forjan en ella mediante la manipulación sonora y su capacidad creativa. La evolución de los procedimientos tecnológicos y el nuevo concepto de creatividad sonora han desplazado el centro de gravedad de la capacidad semiótica de la música, su identidad compositiva, hacia una dimensión basada en el resultado sonoro y las texturas, más allá de aquello que englobamos como el lenguaje musical.

En otras palabras y centrándonos en el objetivo de nuestra investigación, los elementos que permiten a los adolescentes distinguir y preferir unas músicas a otras, ya no solo se encuentran en la “partitura” convencional, si no que esta última comparte su mensaje con

cualidades sonoras fruto de procesos estandarizados de manipulación tímbrica, propios de la producción discográfica.

3 Metodología

A continuación, expondremos las metodologías aplicadas a lo largo de esta investigación. Para ello, hemos estructurado este capítulo en 5 partes, donde justificamos la elección de nuestra metodología, describimos nuestras muestras de participantes y archivos de audio, explicamos los procedimientos e instrumentos empleados para la recogida y el análisis de datos, y establecemos los criterios de calidad y rigor científicos, así como los límites éticos y deontológicos que han regido nuestro trabajo.

Según Corbetta (2003), la elección de una metodología para fundamentar, estructurar y llevar a buen puerto una investigación, dependerá mayormente de la naturaleza psicosocial de aquello sobre lo que se pretende arrojar cierta luz.

En base a ello y considerando nuestro objeto de investigación, a caballo entre distintas áreas de conocimiento -véanse la música, la adolescencia y las tecnologías del sonido- y basado en última instancia sobre un componente tan subjetivo como lo es la percepción musical, las estrategias metodológicas que hemos considerado más adecuadas y eficientes respetarán la idea de Bisquerra según la cual una investigación debe regirse por:

“Una gran flexibilidad y heterogeneidad de enfoques, metodologías y resultados, de acuerdo con la complejidad de su objeto de estudio, del contexto en que se desarrolla y de la formación científica recibida por quienes la practican” (Bisquerra, 2004, pág. 34).

Por lo tanto, planteamos este trabajo como un estudio interpretativo de tipo no-experimental, exploratorio, transversal, prospectivo y correlacional, con un método mixto que combina datos cualitativos y cuantitativos.

3.1 Tipo de metodología y justificación

Según Elejabarrieta, cualquier estudio que se enmarque en las ciencias sociales debe definir tres términos indispensables:

- *“La metodología: la naturaleza y la forma de los sistemas con los que se obtiene el conocimiento sobre las personas y los elementos significativos sobre ellas.*

- *El método: las formas concretas que utilizamos para obtener conocimiento de personas y que prescriben la utilización encadenada de un conjunto de técnicas de selección de los informantes, de la obtención de la información y análisis de la información obtenida.*
- *La técnica: los procedimientos específicos que se utilizan para seleccionar a los informantes adecuados y suficientes, los procedimientos que se utilizan para la obtención de la información y los procedimientos para analizar la información obtenida” (Elejabarrieta, 2005, pág. 7, citado por Ruiz, 2009, pág. 97).*

Dada la naturaleza de nuestra investigación, como mencionamos anteriormente, hemos optado por una **metodología mixta** que combina la recolección, el análisis y la vinculación de datos cualitativos y cuantitativos. Esta clase de metodología se ha incrementado notablemente durante los últimos años en las investigaciones de tipo sociológico. El motivo reside en la combinación de métodos y técnicas que posibilitan cubrir las debilidades de una metodología única y se refuerzan con la posibilidad de abarcar el planteamiento de objetivos múltiples que permita obtener hallazgos más fiables (Pérez, 1990; Ugalde y Balbastre, 2013). De acuerdo con Sáez:

“El pluralismo epistemológico actual da como fruto un pluralismo metodológico donde la complementariedad y sinergia son la vía más fecunda en la investigación de las realidades sociales [...] Actualmente se considera alcanzado el rechazo de los exclusivismos” (Sáez, 2012, pág. 36).

Nuestra investigación consiste pues en un trabajo basado en la triangulación, la cual justificamos en palabras de Cohen y Manion de la siguiente manera:

“Las técnicas triangulares intentan trazar, o explicar de manera más completa, la riqueza y complejidad del comportamiento humano estudiándolo desde más de un punto de vista y, al hacerlo así, utilizando datos cuantitativos y cualitativos” (Cohen y Manion, 1990, pág. 331).

En cuanto a la **metodología cuantitativa**, nos hemos guiado por las premisas de Álvarez Gayou, según las cuales:

- *“La validez, en este paradigma, implica que la observación, la medición o la apreciación se enfoquen en la realidad que se busca conocer, y no en otra.*
- *La confiabilidad se refiere a resultados estables, seguros, congruentes, iguales a sí mismos en diferentes tiempos y previsibles. La confiabilidad se considera externa cuando otros investigadores llegan a los mismos resultados en condiciones iguales, e interna cuando varios observadores concuerdan en los hallazgos al estudiar la misma realidad.*
- *La muestra sustenta la representatividad de un universo como el factor crucial para generalizar los resultados” (Álvarez Gayou, 2003, pág. 10).*

En referencia a la **metodología cualitativa**, nos hemos regido por las indicaciones de Taylor y Bogdan, que defienden que esta debe ser:

- *“Inductiva, ya que los investigadores desarrollan conceptos partiendo de los datos, siguiendo un diseño de investigación flexible.*
- *Holística, ya que el investigador estudia las personas en su ciclo natural evolutivo.*
- *Una metodología que trata de comprender a las personas dentro de su propio ambiente.*
- *Objetiva, obligando al investigador a apartar sus propias creencias y opiniones.*
- *Plural, ya que para el investigador todas las perspectivas son valiosas.*
- *Humanista, ya que la forma en la que el investigador analiza a las personas influye en su propia visión de las mismas” (Taylor y Bogdan, 1987, págs. 20-28).*

Este diseño de investigación mixto permite lograr la comprensión de cualquier problema mejor que si sólo se observa y estudia con un único método. Al mismo tiempo, permite integrar la descripción de un fenómeno y su magnitud con la visión particular de los participantes de una realidad concreta (Creswell y Plano, 2007). Por lo tanto, en este

marco de investigación, los **métodos** empleados para llevar a cabo nuestro proyecto, y los motivos de su uso, han sido los siguientes:

- **Método no-experimental *ex post-facto***: Por la dificultad de generar y controlar los fenómenos que se estudian en las investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas, ya que los hechos más importantes se producen al margen de la voluntad del investigador (Mateo Andrés, 2004). Por lo tanto, optamos por aportar la “fotografía” de dichos hechos, en un contexto determinado, con unos actores concretos y en un momento preciso, intentando entrar en detalle dentro los elementos constitutivos de una situación, limitándonos a describir lo existente y sin modificar, en ningún caso, ninguna de sus variables. De este modo, nos aseguramos de estar ofreciendo una exposición objetiva.
- **Método descriptivo fenomenológico**: Porque se pretende descubrir el significado y la forma en la cual las personas describen su experiencia, enfatizando sus aspectos esenciales y subjetivos, escuchando lo que dicen sus protagonistas, describiendo aquello sea pertinente y significativo en sus percepciones, sentimientos y acciones, y siguiendo un procedimiento de investigación claramente inductivo (Massot, Dorio y Sabariego, 2004).

Las **técnicas** que hemos empleado para recopilar los datos personales, profesionales y sociales, de los agentes participantes en esta investigación, han sido los **cuestionarios** y las **entrevistas**. Por otro lado, las técnicas para la recolección del resto de datos, relacionados con nuestro objeto de estudio, han sido el **análisis documental** y el **análisis automático de archivos de audio**. En todos los casos, el procedimiento de recogida de información ha sido efectuado de manera sistemática, siguiendo sus características en cuanto a ser intencionada, planificada, estructurada, objetiva y registrada, de manera que la información obtenida sea comprobable y tenga garantía científica de objetividad, durante el proceso de recogida de los datos, y de fiabilidad y validez (Martínez González, 2007).

Respecto al **análisis documental**, nuestra justificación se basa en las observaciones de Ódena según las cuales, en toda investigación cualitativa en el área de la música, “*es aconsejable realizar una revisión bibliográfica exhaustiva para ver de qué forma han planificado otros sus investigaciones, fundamentar la propia y evitar tener que reinventar*”

la rueda *en cada proyecto*” (Ódena, 2004, pág. 108). De este modo, dicha búsqueda bibliográfica nos ha llevado a consultar documentos de diversa índole, dejando constancia de todo ello en el marco teórico de esta investigación⁴ ya que, cómo recuerdan Hernández Sampieri, Fernández- Collado y Baptista Lucio, el marco teórico “*proporciona una visión de dónde se sitúa el planteamiento propuesto dentro del campo de conocimiento en el cual nos moveremos*” (Hernández Sampieri, Fernández- Collado y Baptista Lucio, 2007, pág. 64).

Cómo complemento y siguiendo las recomendaciones de Valles, hemos optado por la realización de **entrevistas** a profesionales de la industria discográfica para completar y contrastar los datos obtenidos anteriormente (Valles, 2002).

Por otra parte, hemos decidido aplicar la técnica del **cuestionario** de acuerdo con Cohen y Manion, ya que según sus propias palabras, los cuestionarios “*reúnen los datos en un momento particular con la intención de: describir la naturaleza de las condiciones existentes, o identificar normas y patrones con los que se pueden comparar las condiciones existentes, o determinar las relaciones que existen entre acontecimientos específicos*” (Cohen y Manion, 1990, pág. 131).

Finalmente, hemos optado por aplicar un **análisis automático de archivos de audio**, fundamentado en la comunidad científica interdisciplinar identificada como Recuperación de Información Musical (MIR, del inglés *Music Information Retrieval*). Según Kasser y Lincoln, ambos reconocidos como pioneros de dicha disciplina, MIR podría definirse como la tarea de extraer, de una gran cantidad de datos, aquellas partes que representan una realidad musicológica (Kasser, 1966; Lincoln, 1967). Por ello, debido al gran tamaño de nuestra muestra de audios (645 canciones), hemos considerado oportuno recurrir a las técnicas informatizadas de esta disciplina.

Así mismo, una de las funciones de la comunidad MIR es tratar de mezclar todas las disciplinas que cohabitan en su seno para permitir a las computadoras distinguir entre distintos géneros musicales (Gauas, 2009). En este proceso, las tecnologías utilizadas

⁴ Dados los diferentes orígenes de la información citada, todas las adaptaciones y traducciones al español han sido traducidas por el autor de esta tesis doctoral.

consiguen detectar características musicales y sonoras mediante el análisis automático de archivos de audio. Dichas características son aquellas que, según la clasificación de Fingerhut y Donin (2006), proceden de los niveles digital, simbólico y semántico de la música; por ejemplo: altura, duración, timbre, intensidad, ubicación espacial, *room* (acústica espacial), tempo, ritmo, etc.

En esta investigación, la información que hemos intentado dilucidar, a través del procesamiento informático de nuestra colección de audios, ha sido aquella que nos permita encontrar similitudes y diferencias sonoras entre las canciones preferidas por los integrantes de nuestra muestra de adolescentes. Dicha información está estrechamente relacionada con los indicadores que permiten distinguir un estilo o género musical de otro, lo que nos lleva a recordar los trabajos de Chase, Crump, Porter y Neuringer, en los que se han aplicado experimentos para la clasificación de músicas con sujetos animales no humanos (Chase 2001; Crump, 2002; Porter y Neuringer, 1984).

Los resultados obtenidos en sus investigaciones sugieren que el género musical no es solo un tema cultural, y que la música contiene parte de información intrínseca en ella misma. Así mismo, dan a entender que la clasificación de los estilos plantea unos mecanismos de codificación generalizados y no tan especializados como cabría esperar. Si a ello le sumamos los resultados de los experimentos realizados por Soltau, Schultz, Westphal y Waibel (1998) y Lippens, Martens y De Mulder (2004), que detectaron una significativa similitud entre humanos y maquinas, a la hora de clasificar estilos musicales, podemos concluir que los sistemas automáticos de análisis de audio son lo suficientemente fiables para dotar de rigor científico a una investigación sobre características sonoro-musicales como la nuestra.

Todos los datos obtenidos mediante las técnicas citadas, ya sean cualitativos o cuantitativos, han sido combinados y vinculados entre sí. De este modo, hemos aplicado un análisis cuantitativo mediante estadística descriptiva, basado en el lenguaje numérico, con el fin de obtener índices que describan o caractericen los datos recopilados. Así, tras reducirlos, hemos hecho posible su análisis e interpretación (McMillan y Schumacher, 2005). Justificamos la elección de este procedimiento con las siguientes palabras de Morant:

“El análisis cuantitativo es objetivo, inferencial y deductivo; nos proporciona datos sólidos y que a la vez son exportables a otras situaciones semejantes con lo que es generalizable, dado que proviene de una medición profunda y controlada” (Morant, 2013, pág. 86).

3.2 Selección y descripción de la muestra

Los participantes que conforman la muestra de esta investigación, pertenecen a dos colectivos diferentes:

- **Adolescentes**, alumnos de institutos de Educación Secundaria Obligatoria.
- **Productores** musicales dedicados a las músicas de consumo masivo.

Para calcular el tamaño de la muestra, hemos seguido el programa estadístico SIMSFIT, que recomienda recoger una población de 96 participantes entre los 2 colectivos (rango 88 y 146), con una alfa = 0.05 y una beta = 0.20.

Por otro lado, contamos también con una colección de **archivos de audio** representativa de las preferencias musicales de los adolescentes de nuestra muestra.

3.2.1 Adolescentes

Dado que resulta prácticamente imposible acceder a toda la población adolescente del área urbana de Barcelona, y teniendo en cuenta las características de este estudio exploratorio, hemos optado por realizar un “muestreo intencional”. Es decir, a través del uso de una muestra no probabilística, delimitada según unos parámetros muestrales determinados, hemos obtenido un modelo representativo de la población, objetivo de esta investigación. Según Ávila, este procedimiento *“permite seleccionar los casos característicos de la población limitando la muestra a estos casos. Se utiliza en situaciones en las que la población es muy variable”* (Ávila Baray, 2006, pág. 89).

Por lo tanto, la muestra de adolescentes que han respondido a nuestros cuestionarios está compuesta por 464 alumnos, repartidos entre los 3 primeros cursos de la ESO de los siguientes 6 centros de Educación Secundaria, de distintos marcos económicos, sociales y culturales del área urbana de Barcelona:

- Pedagogium Cos (Sant Boi del Llobregat, concertado)
- IES La Ferreria (Montcada i Reixac, público)

- Col·legi Sant Gervasi (l’Hospitalet del Llobregat, concertado)
- Escola Virolai (Barcelona/El Carmel, concertado)
- Col·legi Salesianes de Santa Dorotea (Barcelona/Sarrià, concertado)
- IES Pallejà (Pallejà, público).

Hemos realizado esta selección a partir de la información global proporcionada por el profesorado que trabaja en estos centros, de manera que abarque una suficiente estratificación social, y refleje la diferente situación económica y diversidad sociocultural del área urbana de Barcelona.

Dicha información, nos ha permitido establecer 3 niveles esenciales en lo que se refiere al perfil sociodemográfico de los participantes (al estilo de los estudios de Hollingshead, 2011).

Así pues, proponemos la siguiente distribución de estos centros de Educación Secundaria en 3 grupos:

- “A”: adolescentes con un entorno socioeconómico alto, y con un perfil sociocultural muy homogéneo.
- “B”: adolescentes con un entorno socioeconómico medio y un perfil sociocultural más heterogéneo.
- “C”: adolescentes con un entorno socioeconómico bajo y una gran diversidad sociocultural.

Estratos	A	B	C
Centro	Col·legi Salesianes de Santa Dorotea Escola Virolai	Pedagogium Cos Col·legi Sant Gervasi	IES La Ferreria IES Pallejà

Para asegurar que la muestra de participantes adolescentes sea representativa de la sociedad catalana actual, su selección ha sido realizada al azar, entre distintos centros de educación secundaria obligatoria y entre sus diferentes etapas educativas. Por lo tanto, se trata de un muestreo probabilístico sistemático ya que desconocemos el número exacto

de adolescentes que consumen músicas de consumo masivo en nuestra sociedad (Corbetta, 2003).

Las variables que hemos tenido en cuenta para la interpretación de los resultados han sido, por un lado, el género, la edad, la procedencia, el curso escolar y el origen cultural de los participantes y, por otro lado, cuándo han sido realizadas las pruebas, qué duración han tenido y cuántas sesiones hemos realizado.

Tal muestra dota de validez externa al estudio ya que reúne las siguientes características:

- Tiene un tamaño suficientemente grande para incluir una representación tanto de los casos típicos como atípicos de la población adolescente del área urbana de Barcelona.
- Es representativa de la población, ya que los sujetos que incluye representan los diferentes estratos sociales y culturales e incluyen todas las características que tiene la población adolescente del área urbana de Barcelona -género, edad, lugar de residencia, actividad musical, perfil de personalidad- (Martínez González, 2007).

3.2.2 Productores musicales

Las siguientes herramientas clave para la recogida de datos en esta investigación, han sido las entrevistas a los profesionales de la industria discográfica. Concretamente, a cinco productores musicales. Estos son los encargados de organizar y aplicar, juntamente con los artistas, todos los procesos de manipulación sonora que contemplamos en nuestra tesis y que pretendemos analizar para verificar su relevancia en cuanto a la percepción e identificación de las músicas, por parte de los adolescentes de nuestra sociedad. Si su influencia quedase demostrada, resultaría plausible el establecimiento de un vínculo entre los modelos de manipulación sonora y las identidades de los adolescentes, ya que éstas se construyen, en parte, bajo la influencia de los significados otorgados socialmente a los distintos estilos musicales.

Los productores participantes han sido seleccionados por muestreo no probabilístico deliberado siguiendo las indicaciones de Martínez González (2007). Al tratarse de un colectivo poco numeroso y de difícil acceso, nuestros criterios de selección se han basado en los siguientes requisitos en cuanto a los productores participantes:

- Se dedican a la música destinada a adolescentes.
- Su trayectoria profesional incluye el haber trabajado para alguna discográfica *major*. Dichas discográficas controlan actualmente alrededor del 70% del mercado de la música grabada, en cuanto a ventas se refiere, a nivel mundial (Insunza Aranceta, 2016). Por lo tanto, trabajar para ellas implica una distribución masiva de las producciones que se realicen.
- Están actualmente en activo, en la ciudad de Barcelona.

3.2.3 Colección de audios

Paralelamente, a través de los cuestionarios anteriormente citados, hemos recopilado una muestra de 645 archivos de audio, compuesta por las canciones favoritas de los 464 adolescentes encuestados. Dicha muestra ha sido recogida a través de 6 preguntas abiertas en las que hemos pedido a los participantes que digan el nombre de sus 3 canciones preferidas y el de sus respectivos autores.

Posteriormente, tras la obtención de los archivos de audio correspondientes a las respuestas de los adolescentes, hemos ordenado dichas canciones según el número de veces que estas han sido nombradas por los distintos participantes del cuestionario; por consiguiente, la muestra ha quedado agrupada en distintas categorías, desde las canciones que han obtenido 1 voto (nombradas por 1 solo participante), hasta la que ha obtenido 93 votos (nombrada por 93 participantes distintos).

Dado que las canciones con menos votos son mucho más abundantes que las canciones que han sido más votadas (por ejemplo: solo tenemos 1 canción con 93 votos, mientras que disponemos de 471 canciones con 1 único voto), hemos unificado las categorías que contenían menos canciones a fin de obtener nuevas categorías más equilibradas, evitando, así, trabajar con una colección de audios desbalanceada.

Por lo tanto, la muestra ha quedado distribuida en los siguientes 4 grandes bloques:

- **1 voto:** Contiene las 471 canciones que sólo han sido nombradas 1 vez por los participantes del cuestionario.
- **2 a 5 votos:** Contiene las 147 canciones que han sido nombradas entre 2 y 5 veces por los participantes del cuestionario.

- **6 a 10 votos:** Contiene las 17 canciones que han sido nombradas entre 6 y 10 veces por los participantes del cuestionario.
- **Más de 10 votos:** Contiene las 10 canciones⁵ que han sido nombradas más de 10 veces por los participantes del cuestionario.

3.2.4 Criterios de inclusión y exclusión

Los participantes incluidos cumplen siempre con las características que se exponen a continuación (según cada caso):

- Estar cursando 1º, 2º o 3º de la ESO.
- Formar parte de la industria musical como productor.
- Firmar el consentimiento informado.

Las investigaciones se han realizado con el consenso y aprobación de las entidades y centros docentes implicados.

No han podido participar en la investigación, quienes no pueden comprender o expresarse con fluidez en castellano, para contestar los cuestionarios, y en castellano, catalán, francés o inglés para responder a las entrevistas.

3.3 Procedimientos e instrumentos para la recogida de datos

Los procedimientos e instrumentos para la recogida de datos que hemos decidido aplicar para nuestra investigación, se fundamentan sobre 3 pilares considerados esenciales por diversos autores en los estudios relacionados con las ciencias sociales:

- el conocimiento exacto de la finalidad de la investigación, lo cual delimita el campo de estudio y el uso de instrumentos,
- la acotación de la población sobre la que se va a investigar, y
- la conciencia de los recursos disponibles (Bisquerra, 2004; Cohen y Manion, 1990; Corbetta, 2003).

⁵ Este es el listado de las 10 canciones más preferidas por los adolescentes de nuestra muestra (en orden de más preferida a menos): **Despacito** (Luis Fonsi, ft. Daddy Yankee), **Shape Of You** (Ed Sheeran), **Soy Peor** (Bad Bunny), **Súbeme la Radio** (Enrique Iglesias, ft. Descemer Bueno, Zion y Lennox), **El Amante** (Nicky Jam), **La Rompe Corazones** (Daddy Yankee, ft. Ozuna), **Lumbra** (Cali y el Dandee, ft. Shaggy), **Caile** (Bad Bunny, Bryant Myers, Zion, De La Ghetto y Revol), **Soy un Don** (Juan Magan, ft. Mozart La Para y DCS) y **4 Babys** (Maluma, ft. Noriel, Bryant Myers y Juhn).

En base a ello, hemos llevado a cabo nuestra recopilación de datos mediante la aplicación de diferentes procedimientos e instrumentos, como el análisis automático de archivos de audio, la realización de entrevistas estructuradas a los productores musicales, y la aplicación de un protocolo compuesto por varios cuestionarios a nuestra muestra de adolescentes.

En cuanto al diseño de dicho protocolo, dado que en la investigación se pretende conocer y analizar tanto los perfiles socioeconómicos y culturales de los adolescentes, como su formación académica, formación musical, perfiles de personalidad, vías de acceso a las músicas y focos de influencia sobre sus gustos musicales, se ha elaborado un modelo formado por un cuestionario *ad hoc*, una escala académico-formativa, una escala sociodemográfica, la escala *Big Five Inventory*, y una adaptación del cuestionario sobre preferencias musicales de Herrera, Cremades y Lorenzo (2010). Dicho protocolo, incluye un breve texto explicativo en el que se exponen unas sencillas pautas para su correcta contestación.

En cuanto al proceso de aplicación de nuestros instrumentos y procedimientos, una vez obtenido el permiso correspondiente de cada centro de Educación Secundaria para la participación en la investigación, hemos llevado a cabo diferentes acciones:

- Asistencia del propio investigador a las clases de música de los centros de educación secundaria participantes, para poder observar, contrastar y corroborar en primera persona los datos obtenidos.
- Contacto previo vía teléfono o email con los productores musicales para llevar a cabo la entrevista estructurada. En todos los casos la entrevista se realizó de forma presencial, dedicando aproximadamente unos 60-90 minutos a cada una.
- La aplicación del citado protocolo se realizó de diversas formas. En la mayoría de casos el propio investigador ha asistido los institutos de educación secundaria, durante las horas en las que se imparten las clases de música, ha repartido los cuestionarios y los ha recopilado después de que los alumnos los completaran. Los cuestionarios que conforman el protocolo no tienen un tiempo de realización asignado, es por ello que no se ha limitado el tiempo para completarlos, aunque se ha estimado una duración aproximada de entre 20-30 minutos. En los otros casos, se han enviado por correo electrónico a un profesor o profesora del centro de educación secundaria participante, que se ha encargado de aplicarlos, en su

presencia, durante las horas lectivas de la asignatura de música. En todos los casos, los cuestionarios se contestaron a través de Internet, digitalizados con la ayuda de *Google Forms*.

En cuanto al análisis de los datos obtenidos, una vez recopilados todos los cuestionarios hemos digitalizado las respuestas a través del programa *Office Excel*. Para ello, hemos diseñado unas hojas de cálculo con todos los ítems recogidos y los hemos categorizado y codificado con el fin de tener acceso a todos los datos de forma organizada. El siguiente paso, de acuerdo con Hernández, implicaba que “*para poder interpretarlos y darles sentido, para reconstruir el todo a partir de las partes, aún teníamos que completar el proceso, agrupando las categorías o dimensiones y relacionándolas unas con otras*” (Hernández, 2013, pág. 338). Y así lo hemos hecho.

Una vez vaciados los cuestionarios, hemos procedido al análisis estadístico de los datos a través de la combinación de las hojas de cálculo citadas y el paquete estadístico SPSS (*Statistical Package for the Social Sciences*, versión 24.0), calculando porcentajes, promedios, desviación estándar, etc. Del mismo modo, hemos realizado un análisis de varianza (ANOVA) entre los datos obtenidos por los distintos centros de educación secundaria obligatoria.

La prueba ANOVA se aplica con el fin de comparar las medias de los resultados de dos o más grupos. El concepto análisis de varianza consiste en comparar la variabilidad en los resultados de los diferentes grupos. Para ello, nos hemos fijado en la significación del test de Levene que incorpora el SPSS, debiendo ser mayor de 0.05 para aceptar la hipótesis de que existe homogeneidad en las varianzas, es decir, si la probabilidad (p) es mayor que 0.05 no se considerará que existan diferencias estadísticamente significativas entre grupos.

Seguidamente, explicaremos de forma detallada cada uno de los instrumentos utilizados, así como los diferentes cuestionarios que conforman el citado protocolo.

3.3.1 Cuestionarios

Siguiendo las indicaciones de Martínez González (2007) y Albert Gómez (2007), hemos construido y validado rigurosamente un cuestionario *ad hoc* adecuado a la población

objetivo de esta investigación. Para ello, hemos delimitado las variables que necesitamos analizar usando un lenguaje claro, breve, neutral y comprensible, con el fin de conocer a los adolescentes de nuestra muestra y su relación con las músicas de consumo masivo.

A partir de aquí realizamos un primer boceto de cuestionario, que sometimos a un proceso de validación interjueces, siguiendo las indicaciones de Granda, Cortijo y Alemany (2012). Para tal efecto, hemos transmitido el cuestionario provisional a distintos expertos, todos ellos profesores de la Universitat de Barcelona y de la ESMUC, para su validación. Una vez recogidas sus observaciones, hemos pasado una prueba piloto del cuestionario resultante a una muestra de 7 adolescentes, alumnos de segundo y tercer curso de la ESO, haciendo caso de las recomendaciones de Torrado (2004).

Tanto el juicio de expertos como la prueba piloto han servido para modificar algunas de las preguntas propuestas inicialmente e incorporar otras nuevas, ganando así en especificidad, comprensibilidad, claridad y relevancia.

Dado que se trata de una investigación voluntaria, cuya muestra está conformada por adolescentes, hemos procurado formular solo el número de preguntas indispensables, para que a los participantes no les suponga demasiado esfuerzo responderlo.

Aún así, el cuestionario diseñado consta de un total de 73 preguntas⁶, mayoritariamente de tipo cerrado, es decir, con una serie de respuestas propuestas entre las cuales los participantes deben elegir aquella o aquellas que más se adapten a sus propias características. Ciñéndonos a las pautas de Bisquerra (1989), podemos clasificar las temáticas presentes en nuestro cuestionario del siguiente modo:

- **Preguntas de identificación:** hacen referencia a la edad, el género y los estudios realizados.
- **Preguntas politómicas:** proporcionan diferentes opciones de respuesta. Aún siendo respuestas de tipo cerrado, en algunos casos hemos incorporado una opción de respuesta genérica, del tipo “otros”, para que los participantes puedan incorporar una mejor opción.

⁶ Se puede consultar el cuestionario definitivo en el anexo 7.2.1

- **Preguntas de estimación:** se contestan a través de un valor numérico, es decir, proponemos una escala tipo Likert del 1 al 5, en la que el encuestado valorará de forma numérica la cuestión planteada.
- **Preguntas de filtro:** se trata de preguntas de carácter eliminatorio cuya respuesta negativa invalida la siguiente pregunta.

Para facilitar la lectura y la comprensión tanto de las preguntas como de sus respectivas respuestas, hemos seguido las indicaciones de Garza (2007) y Martínez (2002): Hemos procurado redactar enunciados breves, claros y sencillos que los adolescentes entiendan sin dificultad, con un formato atractivo y un sistema de respuesta rápido (*Google Forms*).

Respecto a las opciones de respuesta, hemos velado por ofrecer todas las variables posibles, siempre manteniendo la premisa de simplificar y no proponer opciones semejantes entre ellas, para no confundir a los participantes y agilizar el proceso de respuesta.

Finalmente, para la organización de las preguntas, hemos aplicado la técnica del embudo, es decir, hemos ordenado las preguntas desde lo más general hasta lo más específico (García, 2002).

En cuanto al contenido del cuestionario final, para recoger la información sobre nuestra muestra de 464 adolescentes, relacionada con sus perfiles socioeconómicos y culturales, su formación académica, su formación musical, sus perfiles de personalidad, sus vías de acceso a las músicas y los focos de influencia sobre sus gustos musicales, hemos recurrido al uso de los siguientes cuestionarios, de gran reconocimiento en el ámbito social y musical, que componen nuestro protocolo:

- **Escala académico-formativa:** Elaborada y validada por expertos, para recopilar información relevante sobre el grado de formación, cursos oficiales y no oficiales, instrumentos musicales estudiados, experiencias de educación formal y/o informal, etc.
- **Escala sociodemográfica:** Compuesta por: edad, sexo y nivel de educación y ocupación actual de los participantes y sus padres, que permite calcular el nivel socioeconómico o de posición social de dos factores (Hollingshead, 1975). La

combinación de la educación y la profesión de los participantes y sus padres permite interpretar la posición que ocupa la persona dentro de una estructura de 5 niveles sociales: alto (rango 55-66), medio-alto (rango 40-54), medio (rango 30-39), medio-bajo (rango 20-29) y bajo (rango 8-19).

- **Personalidad:** Para los perfiles de personalidad, nos hemos basado en el protocolo BFI-10, considerando su brevedad y sencillez como la mejor opción para ser respondido por los adolescentes. El *Big Five Inventory* (BFI-10) es una escala abreviada de 10 ítems para medir las cinco dimensiones básicas de la personalidad (Rammstedt, 2007): neuroticismo (N), extraversión (E), obertura hacia la experiencia (O), cooperación (A) y responsabilidad (C). Estos cinco factores deben considerar las dimensiones de personalidad más estables y replicadas (Ozer y Benet-Martínez, 2006). Se ha demostrado que estos cinco factores tienen una elevada capacidad predictiva sobre numerosos comportamientos y están relacionados con los trastornos de personalidad (Morey, 2000; Watson, Clark y Chmielewski, 2008).
- **Preferencias musicales:** En cuanto a las preferencias musicales, hemos revisado, adaptado y aplicado el cuestionario que podemos encontrar en el artículo *Preferencias musicales de los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria: influencia de la educación formal e informal* (Herrera, Cremades, Lorenzo, 2010), el cual nos ha sido facilitado por uno de sus autores: Oswaldo Lorenzo, profesor de la Universidad de Granada. En este cuestionario, los participantes han respondido en una escala tipo *Likert* de cinco puntos (donde 1 significa Nunca y 5 siempre).

Con todos los resultados obtenidos mediante los cuestionarios, hemos construido una base de datos en la que hemos recopilado información relacionada con las preferencias musicales de los 464 alumnos de la ESO de diferentes centros del área urbana de Barcelona, así como sus perfiles socioeconómicos y culturales, su formación académica, su formación musical, sus perfiles de personalidad, sus vías de acceso a las músicas y los focos de influencia sobre sus gustos musicales. Esta base de datos nos ha permitido realizar el estudio estadístico y relacional de la información recogida que presentamos en el capítulo de resultados.

3.3.2 Análisis automático de audios

En la siguiente fase de esta investigación, hemos recuperado los 645 archivos de audio, que conforman las canciones favoritas de los miembros de nuestra muestra de adolescentes, y los hemos sometido a un procedimiento de análisis informático, con el fin de conocer cuáles son las variables musicales y sonoras que se repiten y cuáles son las que varían, siempre en función de la cantidad de veces que una canción ha sido seleccionada por los diferentes participantes a las encuestas.

El posterior análisis estadístico y relacional de los datos obtenidos, que hemos llevado a cabo siguiendo el mismo procedimiento aplicado con las demás respuestas de los cuestionarios, nos ha ayudado a determinar la incidencia de la manipulación sonora sobre las preferencias musicales de los adolescentes.

Para realizar estas tareas, en primer lugar hemos tenido que optimizar los archivos que conforman nuestra colección de audios. A menudo las canciones contienen introducciones y/o cadencias finales poco representativas del grueso de su contenido principal. Por ello, hemos decidido aplicar nuestro análisis automático a fragmentos de 30 segundos, ubicados alrededor del segundo tercio de la longitud total de cada canción (dónde por norma general se encuentra el clímax en las músicas de consumo masivo).

Según Guaus, los fragmentos de audio de 10, 30 o 60 segundos, extraídos de la parte central de una canción, son suficientes para caracterizar el tipo de música del cual se trata (Guaus, 2009). Este método nos ha permitido reducir el tamaño del conjunto de datos y su coste computacional, sin reducir su variabilidad y representatividad.

El siguiente paso ha sido la selección de los descriptores necesarios para realizar nuestro análisis. El análisis automático de audios siempre requiere de algún tipo de representación de la información musical. Es decir, del mismo modo que la notación musical representa simbólicamente parte del contenido de una obra para su posterior interpretación humana, nosotros debemos convertir dicha grafía a código MIDI⁷ (por ejemplo) para posibilitar su interpretación informática. En este caso, tanto la notación musical, como el código MIDI estarían aportando información musical para su posterior análisis. En ambos casos, la

⁷ Estándar para las Interfaces de Instrumentos Musicales Digitales, propuesto por Dave Smith en 1983.

codificación está basada en ciertos aspectos concretos de la música; por ejemplo, la intensidad (*pp.*, *fff.*, etc.) o el ritmo (BPM, *adagio*, etc.). A estas unidades de información las llamaremos descriptores. Para trabajar con archivos de audios, es necesario determinar ciertos descriptores si pretendemos realizar un análisis informático automatizado a partir de ellos.

Cualquiera que sea el formato de un archivo de audio (Mp3, WAV, AIFF, etc.) los datos se pueden descodificar y transformar en una sucesión de muestras digitales que representan una forma de onda, es decir: sonido. Pero estos datos no pueden ser utilizados directamente por los sistemas automáticos ya que los algoritmos de coincidencia de patrones no pueden manejar una cantidad de información de tal envergadura. Es por ello, que los analizadores automáticos deben extraer únicamente algunas de las características que describen los archivos de audio. Hacer una buena selección de estos descriptores es la clave para un análisis automático de éxito.

Existen distintos descriptores para representar diferentes facetas específicas de la música (timbre, ritmo, armonía, melodía, etc.). Según Orio, para la comunidad MIR, las principales familias de descriptores, para representar características sonoro-musicales son las siguientes:

- **Timbre:** depende de la calidad de los sonidos, es decir, de los instrumentos musicales utilizados y de las técnicas de interpretación.
- **Orquestación:** depende de las decisiones de los compositores, los intérpretes o productores que seleccionan qué instrumentos musicales se emplearán para tocar una obra musical.
- **Acústica:** depende de algunas características del timbre, incluida la acústica de la sala, el ruido de fondo y el procesado de sonido (la compresión, la ecualización, etc.).
- **Ritmo:** depende de la organización del tiempo de la música. Se relaciona con la repetición periódica, con posibles variantes leves, de un patrón temporal.
- **Melodía:** está construida por una secuencia de sonidos con un timbre similar y un tono reconocible dentro de un estrecho rango de frecuencias.

- **Armonía:** depende de la organización temporal de los sonidos simultáneos con tonos reconocibles.
- **Estructura:** depende de la dimensión temporal y está relacionada con características de nivel general tales como repeticiones, intercalado de estrofas y estribillos, presencia de interrupciones, cambios de compás, etc. (Orio, 2006).

Streich añade a dicha lista un conjunto más: los **descriptores de complejidad** de la música. Estos últimos fueron diseñados para formar una representación compactada de las propiedades en cuanto complejidad de la música, tales como variabilidad, repetitividad, regularidad y redundancia en una pista de audio (Streich, 2007). Para ello, los algoritmos desarrollados pueden calcular facetas del timbre, ritmo, dinámica o rango espacial, entre otros.

Como hemos comentado, los descriptores son los responsables de extraer la información requerida de los datos en bruto y, como consecuencia de ello, decidir qué aspectos de la música participarán en el análisis. Por lo tanto, para llevar a cabo nuestra investigación, hemos seleccionado los siguientes descriptores:

- **Spectral Centroid:** forma parte de la familia de descriptores de timbre. Se define como el punto de equilibrio de la distribución de potencia espectral (Scheirer, 1998). Se puede interpretar como la frecuencia media ponderada en amplitud de una señal de audio. Es decir, se trata de una medida relacionada con el “brillo” de la señal. No hay que confundirlo con la frecuencia fundamental: mientras que dos instrumentos musicales pueden estar tocando exactamente la misma nota, el Spectral Centroid de uno puede ser más elevado que el del otro. En producción musical, este descriptor estaría sobretodo relacionado con el tipo de ecualización de una mezcla o del mastering.
- **Inter Onset Interval (IOI):** forma parte de la familia de descriptores de ritmo. De acuerdo con Allen y Dannenberg, el IOI es la diferencia de tiempo entre dos *onsets*⁸ sucesivos (Allen y Dannenberg, 1990), pero, según Dixon, también se puede definir como la diferencia de tiempo existente entre cada dos *onsets* de un

⁸ Se entiende por *onset* el inicio de una nota musical o de cualquier otro sonido, dentro de una señal de audio.

mismo audio (Dixon, 2001). Según Gouyon, el histograma de IOI se puede calcular como:

1. Detección de *onset*: En primer lugar, se calcula la energía de cada sonido no superpuesto. El *onset* se detectará cuando la energía del sonido actual sea superior a un porcentaje específico, del promedio de energía de los sonidos anteriores. De este modo, se consigue distinguir los sonidos relevantes en cuanto a la percepción del ritmo.
2. Cálculos de IOI: en este algoritmo, se toman las diferencias de tiempo entre cada dos *onsets*, obteniendo así el tamaño de cada IOI (intervalo temporal entre *onsets*).
3. Cálculo del histograma de IOI: con todos estos IOI calculados, se crea un histograma. Este histograma se suaviza por la convolución de una función gaussiana. Los parámetros de esta función gaussiana son fijados empíricamente (Gouyon, 2003).

Los datos obtenidos se pueden utilizar para cálculos de inducción de ticks, clasificación de ritmo, detección automática de BPM, etc. En el caso de esta investigación, nos permiten detectar las diferencias y similitudes, en cuanto a articulación y organización rítmica, entre las canciones preferidas de los adolescentes de nuestra muestra.

- **Loudness (complejidad dinámica)**: forma parte de la familia de descriptores de complejidad. Representa la evolución de la intensidad sonora dentro de un audio musical. Nos referimos a ella en términos de brusquedad y cantidad de cambios de dinámica. La técnica que usaremos para calcular la complejidad dinámica es la que se basa en la implementación del método de Stevens por Pampalk: en términos generales, primero calculamos la estimación de la intensidad de la señal de audio y, a continuación, calculamos sus fluctuaciones en el tiempo (Pampalk, 2001; Stevens, 1956, 1962). A efectos de producción musical, este descriptor nos puede dar información sobre la cantidad de compresión a la cual ha sido sometida una pista de audio, por ejemplo, durante su masterización.

Finalmente, hemos utilizado estadísticos básicos (media, desviación estándar, asimetría y curtosis) para comparar el rendimiento de los diferentes descriptores utilizados y sus combinaciones, asumiendo que, en los casos donde sea necesario, el descriptor mismo contiene esta información (transformación del ritmo, complejidad dinámica, etc.).

Para obtener una visión general de la simetría de la distribución de los datos, hemos optado por representarlos mediante diagramas de caja, también conocidos como *Boxplots*. Esta herramienta, perteneciente a la estadística descriptiva, permite ver cómo es la dispersión de los valores respecto a la mediana, los percentiles 25 y 75, los valores máximos y mínimos, y la presencia de valores atípicos (*outliers*), indicando en una sola dimensión la frecuencia e histogramas obtenidos, y facilitando, así, la interpretación de los resultados.

3.3.3 Entrevistas

Según León y Montero, las entrevistas son uno de los recursos más relevantes para la recopilación de información en la investigación sobre Ciencias Sociales, ya que dan acceso a datos a los que, probablemente, no se podría acceder por otras vías; por ejemplo: creencias, actitudes, opiniones, valores, etc. (León y Montero, 1997). En este trabajo hemos escogido este instrumento para investigar acerca de la figura del productor musical y su profesión, la cual puede inferir en las preferencias musicales de los adolescentes mediante las grabaciones que producen.

La entrevista diseñada para tal fin (figura 9), consiste en una entrevista individual dirigida a cada uno de los 5 productores musicales entrevistados. Se trata de una entrevista estructurada en la que, siguiendo las premisas de Ruiz (2003), las preguntas son planificadas mediante un guion preestablecido, secuenciado y dirigido.

Así mismo y respetando las indicaciones de Martínez, hemos procurado mostrar buenas habilidades sociales, de comunicación y auto-regulación emocional, en cuanto a entrevistadores, de manera a garantizar un clima de confianza durante las entrevistas que desemboque en la compilación de información válida y fiable (Martínez González, 2007). Para ello, hemos mantenido un rol no participante, haciendo uso de la técnica no directiva a la hora de compilar las respuestas a las preguntas (Massot, Dorio y Sabariego, 2004), y hemos empleado tácticas clásicas -como expresiones breves, síntesis parcial, silencios, etc.- para tal de que la entrevista no se vea contaminada por nuestras aportaciones (Ruiz Bueno, 2014).

Para su elaboración, el modelo de entrevista que hemos aplicado se diseñó y validó partiendo de un análisis documental, tanto de normativas como de publicaciones al respecto, y se trianguló con informaciones obtenidas por profesorado de la Universidad de Barcelona y de la ESMUC. Esto nos ha permitido establecer la validez interna de la entrevista, siguiendo las pautas y recomendaciones de Oriol (2005). A continuación, detallaremos el procedimiento que hemos seguido.

En la elaboración del documento se han tenido en cuenta la claridad en la redacción, la simplicidad en el diseño, así como la delimitación operativa de las variables de estudio, a partir de los objetivos y contenidos de la investigación, tal y como recomiendan Hoinville y Jowell (1978). De este modo hemos podido adecuar el diseño y las variables, con el fin de obtener respuestas oportunas y útiles.

Para la elaboración y validación de la entrevista hemos seguido los consejos y pasos propuestos por Del Rincón et al. (1995), Porta y Ferrández (2009) y Ramos (2010):

a. Construcción de una entrevista piloto.

A partir de una revisión bibliográfica exhaustiva sobre los aspectos relacionados con la producción musical, se plantearon las 4 dimensiones que, a nuestro parecer, debían ser incluidas en el instrumento:

- Productor
- Producción
- Obras fonográficas
- Industria discográfica

A continuación, se decidió algunas categorías y subcategorías que constituirían cada dimensión, teniendo en cuenta que el número de preguntas, que surgirían de esta primera estructura, fuera al menos el doble de las que compondrían la entrevista final, tal y como aconsejan Carretero-Dios y Pérez (2005). Así mismo, a la hora de redactar las preguntas, se tuvieron en cuenta los siguientes criterios: relevancia, claridad, discriminación y bipolaridad (Morales, 2011).

b. Estudio de las preguntas de la entrevista.

En esta fase se analizaron los aspectos relacionados con la terminología y el contenido de las preguntas de la entrevista piloto, que nos aportarían información sobre los procesos de manipulación sonora que se dan durante la producción musical, y su efecto sobre la percepción de las músicas por parte de los adolescentes. Para ello, se contó con la opinión de 6 profesores del área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Barcelona.

Con la intención de obtener una valoración lo más amplia posible por parte de los expertos participantes, se les solicitó que para cada una de las preguntas evaluaran tres aspectos (Bernal et al., 2014):

- Calidad técnica: grado en que la pregunta, por su relación, no induce a sesgos conceptuales y recoge con precisión los conceptos que se pretende evaluar. Es decir, que la pregunta sea **comprensible**.
- Representatividad: grado en el que el planteamiento de la pregunta es el mejor posible, es decir, se analiza la relevancia de las preguntas para el estudio de la producción musical. Es decir, que la pregunta sea **relevante**.
- Coherencia: grado de relación entre preguntas y dimensiones analizadas. Es decir, que la pregunta sea **unívoca**.

Los expertos fueron invitados a evaluar cada uno de estos aspectos, entre 0 y 3 (mínimo y máximo, respectivamente), y se puso a su disposición un apartado de observaciones. Con las opiniones y sugerencias recogidas, se elaboró una nueva versión de nuestra entrevista compuesta de 30 preguntas.

Una vez validado el modelo, hemos procedido a realizar una prueba piloto de entrevista, con un productor discográfico, que nos ha permitido terminar de ajustar las preguntas que se encuentran en la figura 9.

Finalmente, hemos recopilado y analizado la información extraída de las entrevistas, de 30 preguntas por entrevistado, realizadas a nuestra selección de 5 productores discográficos, especializados en músicas de consumo masivo y con una experiencia

relevante en cuanto a músicas destinadas a adolescentes. Al tratarse de entrevistas de respuesta abierta, para llevar a cabo un análisis cualitativo de la información, hemos aplicado la misma metodología en 5 pasos que emplea el software ATLAS.TI:

- En primer lugar, hemos transcrito íntegramente las entrevistas⁹ y clasificado su contenido con el fin de discernir la información relevante de la irrelevante.
- En segundo lugar, hemos creado una serie de conceptos clave asociados a citas seleccionadas entre las respuestas.
- En tercer lugar, hemos agrupado estos conceptos clave en categorías y subcategorías¹⁰ de manera a cubrir las principales líneas temáticas de la investigación.
- En cuarto lugar, hemos elaborado una serie de mapas conceptuales¹¹ que relacionan los diferentes conceptos clave, las categorías y las subcategorías.
- En el quinto y último paso, hemos realizado una interpretación analítica de los resultados. Es decir, la descripción de los hallazgos y su teorización.

⁹ Pueden consultarse en los anexos 7.1.1, 7.1.2, 7.1.3, 7.1.4, 7.1.5.

¹⁰ Pueden consultarse en el anexo 7.1.6.

¹¹ Se presentan en el capítulo de resultados.

DIMENSIONES	CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	PREGUNTAS	Nº
Productor	Presentación	Profesión	¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?	1
	Especialidad	Target	¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?	2
		Estilos	¿Qué estilos musicales trabajas?	3
Producción	General	Definición	¿En el mundo musical, qué es un productor?	4
	Definición	Fases del proceso	Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases -preproducción, grabación, mezcla y "mastering", ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?	5
			¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?	6
	Funciones	Estilos	¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?	7
			¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?	8
	Significado	Listado más allá de la calidad del sonido	Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?	9
		Emociones	Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?	10
	Usos	Ideas	Sabemos que ciertos recursos compositivos dan informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar informaciones concretas?	11
		Preproducción	¿Como determinas el sonido que necesita una producción?	12
			Modelos de manipulación sonora	¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos?
Target		Target	¿Produces las canciones de una manera distinta en función de a quién van destinadas?	14
		Estilos	¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo musical?	15
				En caso afirmativo, ¿podrías dar ejemplos de cómo consigues caracterizar algunos estilos musicales mediante la producción?

		Emocional	¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas actitudes concretas mediante la producción?	17
		Racional	¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas emociones concretas mediante la producción?	18
			Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?	19
			Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?	20
			Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?	21
Obras fonográficas	Definición	Grabación documental vs creativa	¿Podríamos diferenciar la grabación documental como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?	22
		Valor	¿Qué se valora en una canción grabada (obra fonográfica)?	23
			¿La producción puede contribuir a este valor, o solo depende de la composición y la interpretación?	24
	Estilos	Constitución	¿Qué elementos deben estar presentes, en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo musical (ejemplos concretos)?	25
			¿Cómo se vinculan cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura?	26
Industria discográfica	Artistas	Target	¿Los artistas son conscientes de que quiénes son su público mayoritario?	27
		Composición	En caso afirmativo, ¿los artistas tienen en cuenta a su público mayoritario a la hora de componer sus canciones?	28
	Target	Edades	¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?	29
	Sectores	Discográficas y distribuidoras	Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?	30

Fig. 9. Modelo de entrevista

3.3.4 Análisis documental

Se trata de una técnica de representación del contenido de los documentos con tal de que puedan ser recuperados cuando haga falta (Del Rincón, Arnal, Latorre y Sans, 1995). En la presente investigación se utiliza el análisis documental no solo como una relación indexada de documentos –libros, artículos, actas de congresos, grabaciones, programas, exposiciones, archivos de audio, vídeos, enlaces a internet...– sino como una fuente que aporta información para analizar, reflexionar, relacionar y contrastar el tema objeto de estudio: Las identidades sociales en los adolescentes, su vinculación con las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones, y su manipulación tímbrica.

Las fases que hemos seguido y las exigencias metodológicas que nos hemos impuesto en esta investigación han sido las siguientes:

- rastreo y creación de un inventario de documentos existentes disponibles,
- clasificación de los documentos identificados,
- selección de los documentos más adecuados para el objetivo de la investigación,
- lectura en profundidad de los documentos con el fin de extraer elementos de análisis y registrarlos en notas para identificarlos cuando se necesiten, y
- lectura cruzada y comparada de los documentos con tal de elaborar síntesis constructivas en relación a la realidad social analizada (Massot, Dorio y Sabariego, 2004).

3.3.5 Análisis estadístico

Para los datos cuantitativos provenientes de los cuestionarios, hemos utilizado estadística descriptiva mediante el paquete estadístico *Statistical Package for Social Sciences* (SPSS versión 24), elaborando la matriz de los datos previa definición de las variables (Vilà y Bisquerra, 2004).

Hemos realizado el análisis de datos de las variables en estudio, en la siguiente serie de pasos:

1. Análisis descriptivo de las variables en estudio. Con las variables nominales y ordinales hemos utilizado los estadísticos moda, mediana, frecuencia y porcentaje, y con variables continuas hemos utilizado las medidas de tendencia central (media, mediana e intervalo intercuartil) y de dispersión (desviación estándar, varianza y rango de puntuaciones).

2. Análisis preliminares para caracterizar la muestra, inspeccionar supuestos estadísticos y examinar las asociaciones entre características psicosociales y variables en estudio.
3. Realización de coeficientes de correlación de Pearson entre las variables sonoras y psicosociales en estudio. Hemos realizado ecuaciones de regresión jerárquica para examinar la relación entre la definición de las identidades en los adolescentes e hipotéticos modelos sonoros en las músicas populares urbanas.

Finalmente, hemos utilizado la prueba estadística F de Fisher-Snedecor para analizar diferencias entre grupos tras haber comprobado los supuestos fundamentales de normalidad y homocedasticidad. En los casos en que no se ha cumplido la homogeneidad de varianzas, hemos procedido a aplicar pruebas no paramétricas como la H de Kruskal-Wallis. El nivel de significación empleado en todos los análisis bivariantes ha sido del 5% ($\alpha = 0,05$).

3.4 Criterios de calidad y rigor

A lo largo de todas sus etapas, consideramos que hemos conseguido mantener la validez y la credibilidad necesarias para dotar de rigor científico a esta investigación. Aludiendo a las palabras de Álvarez Gayou (2003) y Bresler (2006), con la elaboración y validación de nuestros cuestionarios y entrevistas, hemos podido observar la realidad objeto de estudio, con un alto nivel de validez, ya que los resultados reflejan una imagen bastante completa, clara y representativa del objeto de estudio: los procesos de manipulación sonora propios de la producción musical, en las músicas de consumo masivo, y su influencia sobre los adolescentes del área urbana de Barcelona. Del mismo modo, creemos que este estudio goza de buena credibilidad, tanto interna como externa, porque los instrumentos de medición empleados son estables y congruentes con el objeto de estudio. La utilización de dos metodologías -cuantitativa y cualitativa- ha permitido una triangulación de métodos, técnicas y datos, que ha permitido una categorización, estructuración, contrastación y teorización que refuerzan los conceptos de validez y credibilidad (Martínez Miguélez, 2006). Así mismo, la recopilación y citación bibliográfica se han llevado a cabo con el máximo rigor científico para preservar la autoría y la correspondiente propiedad intelectual de sus autores.

3.5 Límites éticos y deontológicos

Respecto a los límites éticos, tanto los participantes que han formado parte de la muestra de adolescentes, como los de la muestra de productores musicales, lo hicieron voluntariamente, firmando un consentimiento informado. Todos los datos han sido tratados mediante códigos de identificación para preservar el anonimato y la confidencialidad de los resultados enmarcándose dentro de los condicionantes del Informe Belmont (1978) y el Código de Buenas Prácticas en Investigación de la Universitat de Barcelona (2010).

4 Resultados

El capítulo 4 lo dedicaremos a exponer y comentar los resultados obtenidos a través de los instrumentos para la recogida de datos y su consiguiente análisis.

Primeramente, conoceremos todos los datos, recogidos en las entrevistas, referentes a los procesos de grabación y producción musical. Estos datos los hemos organizado en torno a cinco dimensiones:

- El perfil interdisciplinar de los productores.
- La relación entre producción y creación.
- La relación entre producción, emociones y actitudes.
- La relación entre producción y estilos musicales.
- La relación entre producción y el perfil de los consumidores.

Una vez analizados estos datos, pasaremos a la exposición de los resultados obtenidos mediante los cuestionarios aplicados a los adolescentes que conforman nuestra muestra. En este caso, la información se distribuirá en los siguientes apartados:

- Perfil sociodemográfico de los encuestados.
- Perfil de personalidad de los encuestados.
- Preferencias musicales de los encuestados.

Asimismo, conoceremos las relaciones y diferencias existentes entre dichos elementos.

Finalmente concluiremos el capítulo con la exposición de las características que conforman las canciones más escuchadas por los adolescentes, estableciendo relaciones entre estas y los diferentes perfiles de los encuestados.

4.1 Entrevistas

Los profesionales de la industria discográfica participantes en el estudio son agentes esenciales tanto en la definición de los modelos sonoros de las músicas de consumo masivo, como en la creación y difusión de dichas músicas. Por este motivo, la primera parte del capítulo sobre resultados, la hemos dedicado a conocer con detalle el perfil de los productores musicales y su profesión. Para ello, hemos realizado un análisis descriptivo de las 5 dimensiones expuestas al inicio de este capítulo, todas ellas relacionadas con los productores, la producción, las obras fonográficas y la industria discográfica.

Dichas dimensiones han sido establecidas a partir de los resultados obtenidos mediante las 30 preguntas que componen la entrevista estructurada llevada a cabo. A continuación, expondremos dichos resultados, recopilados en 5 mapas conceptuales (uno por dimensión) que comentaremos detalladamente.

4.1.1 Perfil interdisciplinar de los entrevistados

Como podemos observar en la figura 10, los 5 entrevistados compaginan su actividad principal como productores musicales con otras profesiones, ya sea intérpretes o compositores musicales, docentes, técnicos de sonido o gestores discográficos. Este hecho no es circunstancial, puesto que todos ellos consideran que dichas disciplinas combinadas les permiten ser más competitivos y eficaces en su trabajo como productores. Además, sus inquietudes personales se ven satisfechas por esta interdisciplinariedad.

Para ellos, la producción no es solo una actividad laboral, es también una manera de estar en contacto con músicas y músicos, de impregnarse de su inquietud creativa, su ilusión y su dinamismo. En palabras de uno de los entrevistados:

“Me dedico a trabajar con adolescentes, primero porque son el motor de la industria, si analizamos los beneficios que obtiene la industria, la proporción mayor es la que generan los adolescentes. Pero hay un segundo argumento, que sería un argumento personal [...] Trabajar con adolescentes te contagia la ilusión y te permite tener un trabajo mucho más dinámico y, sobretodo, más satisfactorio” (Sujeto C, pregunta 4).

Cabe destacar que todos los entrevistados trabajan para el mercado discográfico español y latinoamericano y se dedican principalmente a las músicas de consumo masivo destinadas a adolescentes, ya sea en formato de libro de texto, publicidad o proyectos discográficos de Pop, Rock, Trap, Hip-Hop, EDM, etc.

“Los estilos que más me interesan son los que están vinculados con la gente joven. Con los adolescentes, que son en gran medida, el motor de la industria [...] Yo, como soy un eslabón de la industria musical, los estilos que se generan desde España, son especialmente, el Pop, estilos de electrónica relacionados con el dance floor, o lo que es música de baile, tendencias actuales como el Trap, como el EDM, el Hip Hop y ahora menos, pero en el pasado había hecho bastante Metal y Rock” (Sujeto C, pregunta 2).

También encuentran en su oficio un componente creativo. Según el sujeto E, con la figura del productor, los estudios de grabación pasaron de ser un lugar de captación y fijación del sonido a convertirse en verdaderos instrumentos musicales. En sus propias palabras:

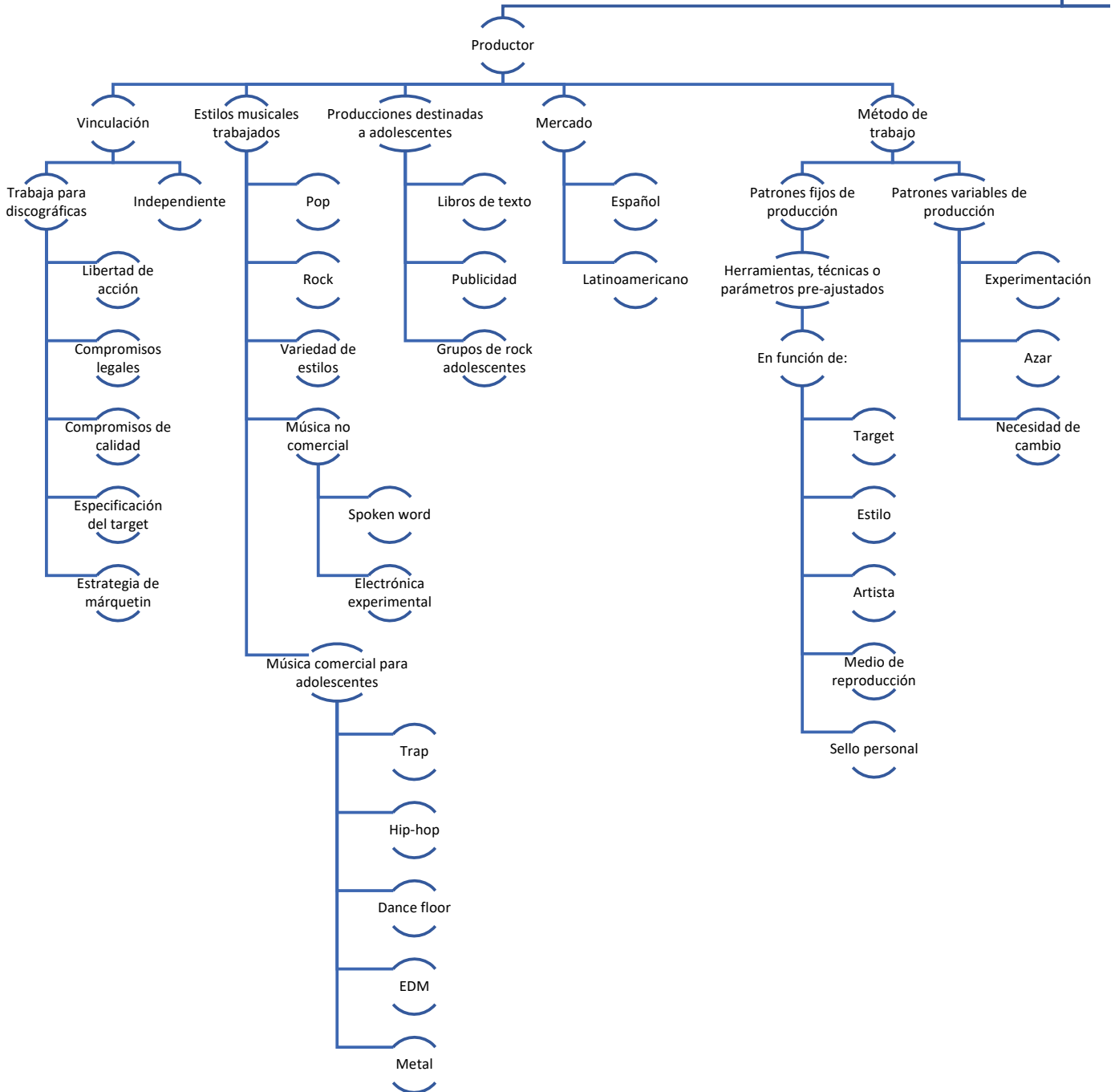
“Cuando era muy pequeño [...] la música simplemente se grababa, no se producía en un término tal como se entiende ahora [...] A mediados de los años 60's, hubo una gran revolución [...] el estudio de grabación pasó de ser una simple grabadora a ser un instrumento de creación” (Sujeto E, pregunta 1).

Para el entrevistado, fue este aspecto artístico lo que motivó su dedicación a la producción:

“Me gustaba lo que hacía la gente en el estudio de grabación, gente que manipulaba los sonidos o que no solamente grababa” (Sujeto E, pregunta 1).

Efectivamente, en cuanto preguntamos a los entrevistados cuáles son los elementos que más valoran en las canciones que producen, sus respuestas no se limitan a los aspectos compositivos de estas. Son conscientes de que la música, entendida como actividad cultural, ha pasado por muchas etapas a lo largo de su historia. Estas transformaciones han implicado cambios compositivos e interpretativos, pero también han variado en sus usos y sus funciones.

Por eso, respecto a la música grabada, los entrevistados distinguen entre dos tipos de productos: las grabaciones como captura de una interpretación en vivo, y las grabaciones



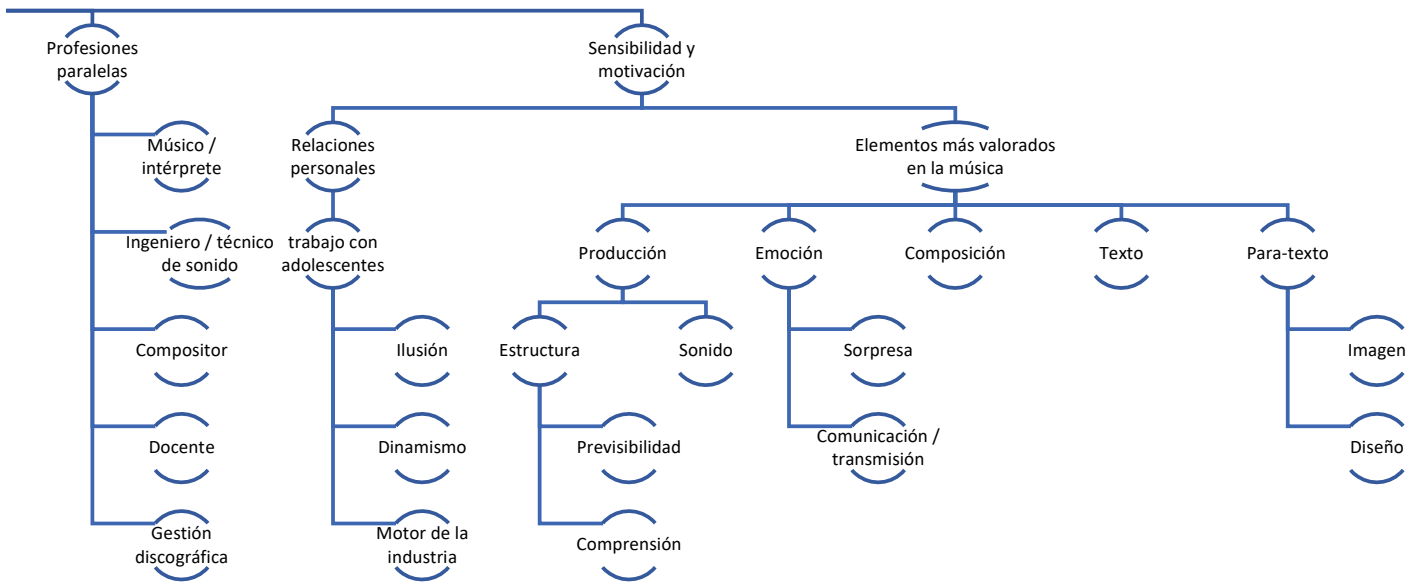


Fig. 10. Mapa conceptual del perfil interdisciplinar de los entrevistados

como proceso creativo. Esta dicotomía se aplica temporalmente, distinguiendo las grabaciones antiguas de las actuales, pero también entre estilos o géneros musicales. Por ejemplo, el sujeto C establece una diferencia entre la música tradicional y la música comercial actual:

“En la música tradicional, lo que tiene más importancia es la melodía y la letra [...] Pero en música actual, [...] el tratamiento es parte del proceso creativo”
(Sujeto C, pregunta 6).

En este caso, cuando dice “el tratamiento”, el sujeto C se refiere a la producción. Por lo tanto, este concepto sería lo que marca la diferencia entre el primer modelo de grabación y el segundo; se trata de una oposición entre una mera fijación y producción. Por eso, junto a la composición, la emoción, el texto y el para-texto (diseño gráfico, imagen asociada a la canción, etc.), la producción es otro de los elementos que los entrevistados incluyen en aquello que tiene valor en una canción grabada.

El siguiente testimonio del sujeto C ilustra esta idea de desplazamiento de lo que tiene valor en una canción a lo largo del tiempo y los estilos musicales:

“En música clásica, lo que aparece en una partitura es interesante. En Deep House, lo que puedas pasar a papel no tiene ningún interés. Un bombo a negras dibujado en una partitura no emociona a nadie [...] Tradicionalmente, lo que tenía valor de una canción era la letra y la melodía y en muy pocos casos la aportación tímbrica. Con la erupción de la tecnología [...] el timbre ha tenido mucha más importancia y ha entrado a ser parte del proceso creativo [...] En el caso del Deep House, o del Minimal [...] no hay ni letra ni melodías, sino puro timbre. Sin embargo, provocan mucha emoción en la gente, mucha pasión [...] Por eso, en música electrónica, la propia síntesis, la programación, la secuenciación, la edición, el glitch, el voice chopping, todo esto son técnicas actuales que son parte del proceso creativo [...] El tratamiento de la señal, a día de hoy, es parte del proceso creativo [...] En el EDM más comercial [...] el voice chopping es un tratamiento de edición que busca desnaturalizar la voz, es el elemento más identificativo de la canción, por lo que es, del proceso creativo, a lo que se le da más valor” (Sujeto C, pregunta 5).

También, si nos fijamos en las declaraciones del sujeto A, entendemos cómo dos tipos de producción distintos, aplicados a una misma composición, pueden provocar efectos muy dispares en la recepción de la canción resultante:

“Una buena canción con una mala producción, puede hacer que no te llegue, perfectamente. Otra vez el ejemplo del “My Way” de Frank Sinatra: A lo mejor, con una producción “Grunge”, la pones a una mujer de 80 años y no le va a transmitir nada. Y la canción es la misma, entonces, la producción te puede salvar o cagar una canción” (Sujeto A, pregunta 26).

Más adelante, veremos más detalladamente cómo definen los entrevistados el oficio de producir. Pero primero, conozcamos cuál es su vinculación con la industria discográfica y cuáles son sus métodos de trabajo habituales.

Respecto al mercado de la música grabada, de nuevo nos encontramos con dos modelos contrapuestos: la industria discográfica, aún hegemónica pero en decadencia, y el circuito musical independiente, cada vez más extendido. Cada uno de ellos implica un tipo de producción distinto, muy vinculado al presupuesto disponible y a las exigencias de sus respectivos mercados.

En el caso de nuestros entrevistados, todos ellos realizan producciones para ambos sectores, aunque insisten en el hecho de que cada vez reciben menos encargos por parte de las discográficas y trabajan más con los artistas directamente. En todo caso, cuando han trabajado con sellos discográficos, su trabajo como productores ha estado siempre estrechamente pautado, y eran los medios de comunicación los que marcaban indirectamente la pauta. Es decir, el tipo de producción se regía por el canal de difusión a través del cual se distribuirían las canciones.

El sujeto C nos describe de la siguiente manera sus intercambios profesionales con las compañías de discos, en el momento de abordar una producción:

“La compañía discográfica, me explicaba cuál era la promoción que se le iba a hacer [...] A mí me ayudaba a entender a qué público iba destinado y que características tenía que tener [...] Si a mí se me decía que iba destinado a Los 40 Principales [...] era sagrado que los primeros 20 segundos fueran

instrumentales, porque da pie a la presentadora a anunciar el tema sobre la música [...] En cambio, lo opuesto es Radio 3. El locutor presenta la canción siempre sobre silencio [...] Por eso un tema que se va a poner en Radio 3 [...] podías empezar la voz dónde tú quisieras. Luego, en Los 40 Principales, siempre despedían en tema sobre el solo o el interludio, de manera que procurabas que el interludio nunca apareciera antes del minuto 3, puesto que, si no, te iban a radiar menos tiempo, y el coste promocional para que te radien en una radio fórmula, vale lo mismo que pinchen un minuto que te pinchen 3 minutos” (Sujeto C, pregunta 7).

Si bien los productores gozaban de cierta libertad de acción, respecto a cómo realizar su trabajo, esta se sustentaba sobre la confianza que las discográficas depositaban en ellos. De hecho, es la discográfica, conjuntamente con el artista, quien selecciona al productor adecuado para sus objetivos comerciales. Lo contratan porque saben que sus métodos funcionarán con el proyecto que vayan a lanzar. Como hemos mencionado anteriormente, las indicaciones que recibían los productores por parte de los contratantes eran respecto a la especificación del *target* y la estrategia de *marketing* que la producción iba a recibir. Con esa información, el productor realizaría su trabajo siguiendo sus propios métodos. Obviamente, esa confianza viene respaldada por unos compromisos legales y de calidad estipulados por contrato. El sujeto E nos leyó una cláusula de un contrato de producción, firmado por él mismo, que ilustra dicho acuerdo:

“El productor se compromete a entregar a la compañía X el máster, mezclas, mastering y edición digital del álbum, totalmente terminado, a la compañía de discos, a su entera satisfacción comercial, artística y técnica antes del día tal” (Sujeto E, pregunta 30).

Para cumplir con dicha exigencia de satisfacción comercial, artística y técnica, el productor no puede, ni debe, realizar su tarea basándose solo en criterios de gusto personales, ni en metodologías intuitivas. Al menos para el grueso de su trabajo.

En el mercado discográfico, cada artista debe mantener una identidad sonora vinculada a un estilo o género musical que, a su vez, está ligado a un *target* determinado, con un perfil identitario y de consumo concreto, y que accederá a la música a través de unos medios de reproducción y difusión musicales específicos.

Si bien estos ítems varían con el transcurso del tiempo siguiendo las tendencias de cada momento, existen determinados patrones fijos de producción que permiten asegurar resultados en acorde con las exigencias anteriormente citadas y que cumplen con el objetivo de asegurarse de que los consumidores puedan identificar fácilmente aquello que les gusta. En palabras del sujeto E:

“Para este primer público mayoritario, la compañía discográfica se gasta el dinero, quiere llegar a la mayor gente posible, pues les tienes que dar las dosis adecuadas de los sonidos ya establecidos, y los que ellos ya conocen, y computan como que les van a dirigir a un tipo de estilo, pues se los tienes que dar así (chasquido de dedos), ya los han conocido [...] La gente joven no tiene tiempo, no se profundiza en lo que están escuchando, y si les varía un poco, si de repente les cambias un poco el sonido, cuando se pone de moda el sonido de una batería o de un bombo, o una caja o de un Reggaetón “tun ca ca, tun ca ca”, les tienes que dar lo que ya conocen” (Sujeto E, pregunta 15).

El modo de conseguir el sonido característico de cada producto pasa por seguir unas pautas pre-estipuladas. Según el sujeto C:

“Hay una serie de herramientas que te das cuenta que son muy eficaces y que partes como de una rutina de utilizarlas y, solo si ves que no funciona, entonces te lo cuestionas. Pero lo aplicas de una forma mecánica” (Sujeto C, pregunta 15).

A su vez, el sujeto A compara los patrones fijos de producción con las recetas de cocina:

“Es como cocinar. Tú ya sabes que para hacer un buen sofrito tienes que poner la cebolla, a fuego lento, tanto rato, luego añadirás lo que sea, el tomate... Aquí es un poco lo mismo. Si yo sé que sonido quiero, ya sé cómo colocar los micrófonos, qué tratamiento les voy a hacer, cómo los voy a mezclar luego, entonces sí sigo unos patrones para cada sonido [...] Cada estilo necesita su sonido consecuentemente, su proceso para llegar a este sonido” (Sujeto A, pregunta 14).

A modo de ejemplo, el sujeto D nos habla del uso pre-estipulado que hace de la microfonía en sus producciones:

“A nivel de tratamiento de sonido, más que de arreglos, intento, sobretodo en el caso de la microfónica, intento trabajar con micrófonos, ajustes de amplificación y demás, que sé que van a tener un resultado adecuado para los artistas con los que vamos a trabajar” (Sujeto D, pregunta 13).

Por su parte, el sujeto C nos explica la necesidad de seguir una pauta estricta a la hora de grabar o mezclar música y compara la producción de una canción con la arquitectura:

“Nunca empiezo la mezcla de forma experimental. No funciona. Siempre hago una cosa muy estándar [...] Yo siempre digo que los edificios de Gaudí son marcianos, pero se aguantan. Y se aguantan porque aplica las mismas técnicas que aplicaban los griegos. Porque si no, la casa se te cae. El ingenio es cómo llevar eso al extremo. Pero estas condicionado por la física, por la gravedad. Con las canciones es lo mismo. Las canciones tienen su equivalente a una gravedad que, si no está bien construido el tema, el mensaje no llega. Entonces, aunque hagas la canción más marciana del mundo, siempre arranco con una metodología y luego ya estaremos a tiempo de desmontar” (Sujeto C, pregunta 15).

Añade que, por lo tanto, se trata de seguir una metodología que ofrezca garantías para la consecución de los objetivos comerciales y artísticos del cliente:

“Cuando hago una cosa de forma intuitiva, no puedo dar garantías de acertar, porque depende mucho de la inspiración, depende también de factores que son aleatorios o, aparentemente, de azar. En cambio, cuando alguien me encarga un trabajo, en verdad me están pidiendo garantías. La única manera de ofrecer garantías es desarrollar un método que ofrezca garantías” (Sujeto C, pregunta 9).

También puntualiza que, para establecer una metodología de trabajo en producción, hay que conocer de antemano los usos y las funciones de las herramientas de las que se dispone y usarlas de modo mecánico ya que, muchas veces, trabajarlas únicamente desde el oído no es una opción factible:

“El compresor es quizás el mejor ejemplo de que si no tienes la idea clara de cómo funciona, simplemente por mera percepción, no eres consciente de lo que hacen los parámetros [...] De manera que cuanto más racionales unas cosas,

tienen que estar más insertadas en una metodología, en un orden. Y eso te da como una fórmula de trabajo” (Sujeto C, pregunta 15).

Toda esta rigidez en la metodología de producción, destinada a la música de consumo masivo, no está exenta de pequeñas brechas. Nuestros productores coinciden en que es necesario dejar un pequeño espacio para la improvisación y la innovación. Esto puede permitir la aparición de nuevas tendencias sonoras y el consecuente avance de dichas músicas. Así mismo lo explica el sujeto B:

“Sabes lo que te funciona. Lo pasas por este previo, luego por este compresor, pues te da este sonido que ya es lo que estabas buscando [...] Todos tenemos nuestros trucos, son nuestras historias ya hechas que ya sabes que te da ese resultado. Pero no tiene que ser una dinámica hacer eso. A veces lo bueno también está en romper esos patrones que tienes y hacerlo completamente distinto [...] A veces un productor da muy fuerte con un tema y luego, todos los que vienen detrás [...] realmente están allí porque quieren llegar a ser como eso. Luego, pues más o menos siempre sonamos igual. Pero es por exigencia del guion o digamos, del mismo cliente” (Sujeto B, pregunta 13).

El sujeto E nos habla de la necesidad de dejar un espacio para el azar en una producción musical en cuanto a proceso creativo:

“También se puede jugar. “Esto, la ortodoxia dice que va así” oye, pues ¿y si lo hago de otra manera? O “toca lo que nunca tocaría nadie en esta parte” por experimento. Y muchas veces te llevas sorpresas. Muchas veces, los errores, el azar, ponte en el caso de que has puesto una nota que no está en su sitio, “hostia, tiene su gracia ¿no?” El azar... le puedes dar una opción en un proceso creativo” (Sujeto E, pregunta 13).

Los entrevistados insisten en que es en estas pequeñas desviaciones dónde surgen los cambios de tendencia. Por lo tanto, prestan especial atención a las innovaciones que ocurren en el mercado de las grabaciones musicales para seguir siendo competitivos. El sujeto C describe de la siguiente manera esta preocupación:

“Lo que me quita el sueño es la tendencia. Que cada detalle de lo que hago en el estudio, encaje de forma milimétrica con la tendencia. Y la tendencia, de un año a otro cambia. Por lo que tienes que estar al loro si ahora el Reggaetón

lleva el Auto-Tune con este ajuste o con el otro. Si lleva este sonido de bombo o lleva el otro” (Sujeto C, pregunta 16).

Achacar cambios de tendencia sociales e innovaciones musicales a los efectos de la producción musical, implica entender dicho proceso como una actividad artística. El siguiente apartado trata precisamente esta posible concepción creativa de las técnicas de grabación y manipulación sonora que se dan en la industria discográfica.

En definitiva, nuestros entrevistados son productores musicales, una actividad que requiere de conocimientos muy diversos, para poder desarrollarla exitosamente. Es por ello, que también se desenvuelven con soltura como músicos, gestores discográficos, técnicos de sonido o, incluso, docentes. Su campo de actuación se sitúa en el mercado discográfico español y latinoamericano, y se dedican principalmente a las músicas de consumo masivo destinadas a adolescentes, como, por ejemplo, el Trap, el Pop, el Hip-Hop o la música electrónica.

Encuentran en el público joven la motivación necesaria para dedicarse con pasión a su oficio de productores, ya que, como bien dicen, los adolescentes son el motor de la industria discográfica, al mismo tiempo que son personas que les contagian energía y entusiasmo. Pero el hecho de trabajar con músicas destinadas a esta franja de edad, implica una serie de condicionantes. Al tratarse de un público masivo, las producciones se llevan a cabo en el ámbito de la industria discográfica (que diferenciaremos del sector independiente del mercado musical). Esto supone cumplir con unas exigencias de satisfacción comerciales, artísticas y técnicas, muy estrictas, que se traducen en una sonoridad específica que, a su vez, va vinculada a un estilo o género musical, ligado a un *target* determinado, con un perfil identitario y de consumo concreto, y que accederá a las grabaciones a través de unos medios de reproducción y difusión musicales estipulados.

Es por ello, que nuestros entrevistados trabajan siguiendo unos patrones de producción fijos, basados en metodologías de eficacia comprobada, con el objetivo de que los consumidores puedan identificar fácilmente aquello que les gusta. Y es que los adolescentes, según la experiencia de los entrevistados, se guían por las tendencias del momento, y cualquier elemento que se desvíe de ellas, hace que el producto musical ofrecido pueda perder todo su atractivo.

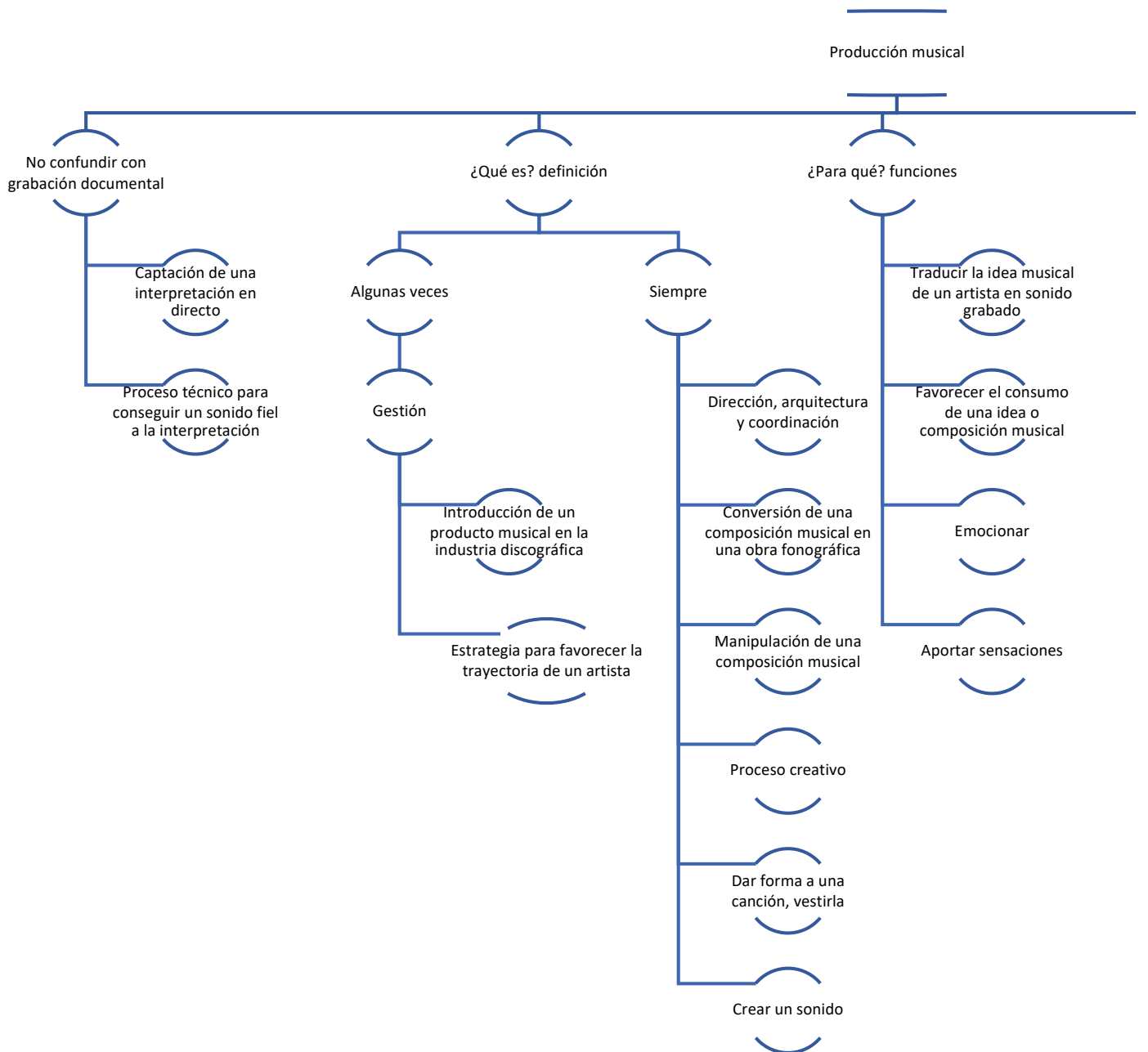
Efectivamente, en las músicas de consumo masivo destinadas a los adolescentes, el tratamiento del sonido forma gran parte de la estética que marca una tendencia determinada. En este punto radica la segunda motivación principal de nuestros entrevistados, que consideran que los procesos de producción (como el tratamiento de la señal de audio, la microfónica, o cualquier otra manipulación sonora propia de su profesión) forman parte del proceso creativo musical. Distinguen de este modo la grabación que se limita a capturar unos sonidos, de la grabación que crea obras fonográficas genuinas. Para ellos, la producción musical otorga valor a las canciones que se graban, y afecta de modo determinante a la percepción y recepción de estas, por parte de los consumidores. Es por ello que, a pesar de trabajar mayoritariamente con modelos sonoros fijos, los entrevistados consideran necesario dejar un pequeño espacio para la innovación. Según ellos, los cambios en producción que consiguen establecerse entre las preferencias del público, son los elementos que crean las nuevas tendencias sonoras.

4.1.2 Producción musical como proceso creativo

En este apartado, trataremos de definir el término de producción en el ámbito de las músicas grabadas para el consumo masivo. Para ello, nos serviremos del testimonio de nuestros entrevistados, todos ellos productores dedicados al sector que nos concierne.

Como la producción musical es un concepto muy extenso y confuso, en primer lugar, es necesario aclarar que el tipo de producción al que nos referimos es aquel que se aplica a un tipo de músicas grabadas concretas: las de consumo masivo destinadas al público adolescente. Dicho procedimiento difiere mucho de una producción en una grabación de tipo documental, es decir: aquella que captura y fija una interpretación musical en vivo o que pretende mantenerse lo más fiel posible a lo que sería la interpretación en directo de una canción.

El tipo de producción al que nos referiremos es aquel que implica un proceso creativo durante la grabación, aplicando una serie de manipulaciones sonoras de diferentes tipos, y mediante el cual se construye un artefacto sonoro genuino e independiente de cualquier interpretación real. Un objeto artístico distinto a su semilla compositiva o su interpretación en vivo.



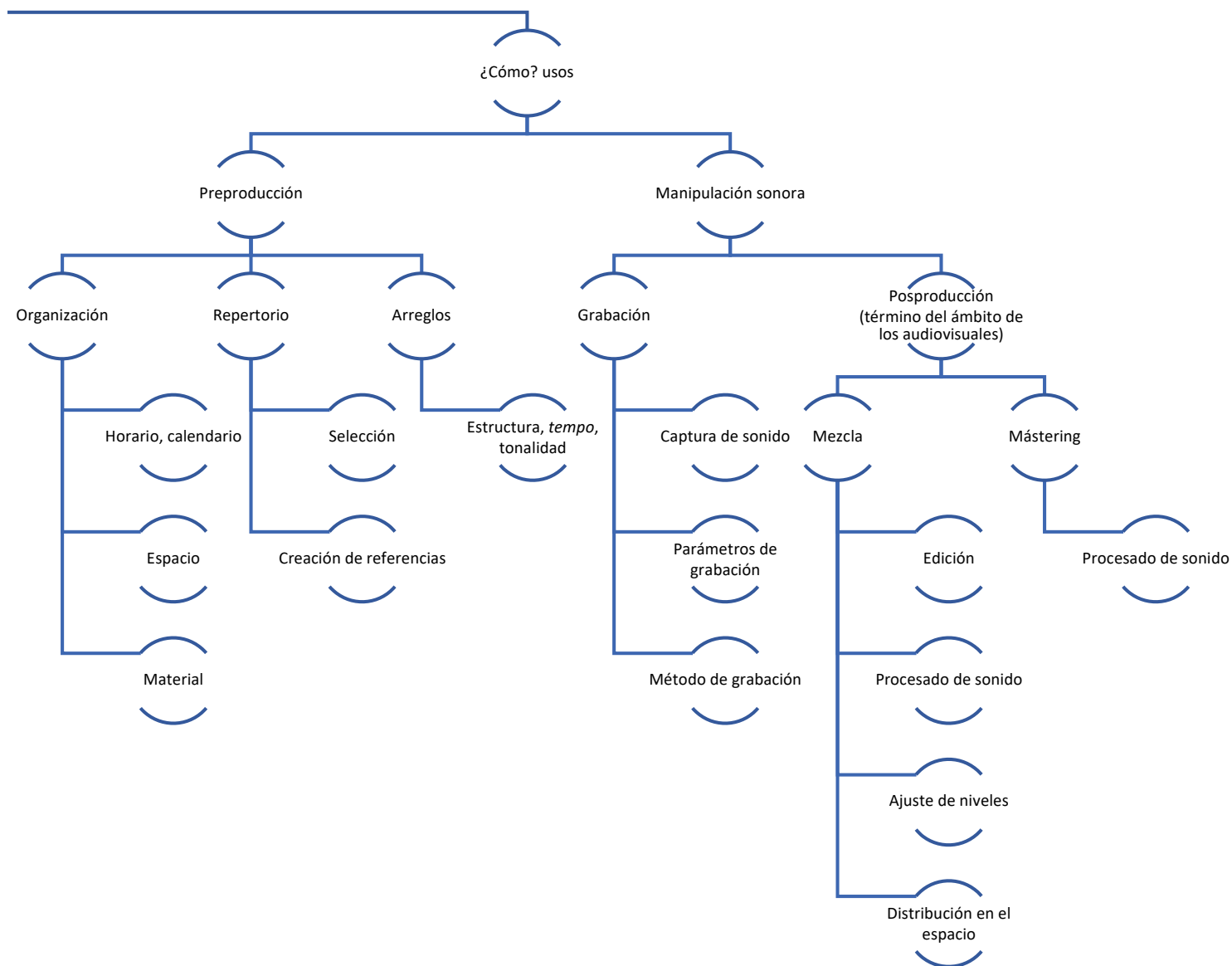


Fig. 11. Mapa conceptual del concepto de producción en música

El sujeto D ilustra esta idea, comparando la producción musical con la dirección cinematográfica:

“Voy a hacer un paralelismo con la representación. Cuando avanza la tecnología, la representación teatral, se puede grabar. Entonces aparece el cine. El cine se considera un arte independiente [...] En la música, también pasó lo mismo [...] Al principio la grabación era documental. La tecnología no te permitía remontar o transformar esa obra, hasta bien entrados los años 50’s. Entonces [...] para mí es una forma completamente diferente de arte, distinta a la interpretación en directo [...] Todo el mundo tiene claro cuando vas a ver una obra de teatro y cuando vas a ver una película en el cine. Las 2 cosas son una representación dramática ¿Qué es lo que cambia? La producción [...] En el mundo de la música es exactamente igual [...] No necesariamente eso se puede llevar en directo. Es más, muchas veces es totalmente diferente. Muchas veces dices “hostia, es que lo que es el disco, la grabación, el fonograma es diferente de lo que tocan en directo”. Pues claro que es diferente, es que son dos obras diferentes. Es decir, eso ha sido una de los grandes problemas que hemos tenido y por el cual la producción no se considera un arte independiente de la representación en directo [...] Cuando tu grabas un disco, cuando haces un fonograma, cuando el artista se mete en el estudio, es otra obra independiente. O sea, es otra forma de arte independiente” (Sujeto D, pregunta 22).

Como también hemos avanzado en el apartado anterior, esta diferenciación entre dos tipos de grabación no sólo representa una antigua y una nueva manera de producir música grabada, sino que ambas coexisten actualmente. El recurrir a una u otra depende del tipo de música con el que se pretende trabajar. El sujeto C establece la frontera entre ambas metodologías en la dependencia de la tecnología por parte de ciertos estilos:

“Hay 2 grandes corrientes, 2 grandes grupos de estilos, los de raíz tradicional, que son los que no dependen de la tecnología para que sea ese estilo, y los que precisamente, ese estilo surge de un avance tecnológico, que puede ser la amplificación, el Rock no se concibe sin la amplificación de instrumentos, el Pop no se concibe sin la grabación multipistas, el hacer capas, [...] la música electrónica no se concibe sin sintetizadores, sin samplers. Es decir, cada estilo,

de los que son tecnológicos, tiene una dependencia directa... Sin embargo, [...] la grabación documental es lo que decíamos todo aquello que es de raíz, tu objetivo es de capturar. Capturar ese momento y muchas veces es más difícil capturar ese momento de forma fiel que no hacer un invento con la tecnología” (Sujeto C, pregunta 24).

Puesto que este estudio se centra en las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas al público adolescente, en este apartado analizaremos exclusivamente las respuestas de nuestros entrevistados que traten la producción de los estilos musicales que nos incumben.

En primer lugar, cabe recoger los testimonios que nos permitan definir el oficio de productor en el mundo musical ¿Qué hace un productor? ¿Qué es? Estas preguntas no tienen una respuesta fácil puesto que, en este sector, “productor” es una palabra polisémica. En la industria discográfica, hay que distinguir entre diferentes profesiones que comparten el mismo nombre. El sujeto C distingue principalmente dos tipos de productores: el productor fonográfico, encargado de iniciar un proyecto discográfico, trazando la estrategia a seguir para que éste sea viable y asumiendo los costes, y el productor artístico o productor musical, que es quien interviene únicamente en las fases de preproducción, grabación, mezcla y *mastering*, para asegurar que el proyecto musical “guste” a los consumidores. En sus propias palabras:

“El productor fonográfico es el titular de los derechos fonográficos o, dicho de otra manera, es el propietario de un proyecto musical [...] Es el que toma la iniciativa de un proyecto musical, [...] visualiza un objetivo [...] Lo que hace es trazar una estrategia, hacer un plan, para que un proceso creativo acabe en ese objetivo.

*El productor musical es quien da las garantías para que una cosa guste [...] Solo interviene en parte del proceso de producción general. Sólo interviene el productor musical en las fases de preproducción, grabación, mezcla y *mastering*.*

El productor fonográfico sigue después de lo que sería la masterización con la distribución de la música, la venta y la promoción” (Sujeto C, pregunta 5).

Por lo tanto, un productor fonográfico sería aquello que el sujeto D describe de la siguiente manera:

“Es como un coordinador. Es una persona que intenta obtener el mejor trabajo posible de un artista, generalmente encomendado por un cliente que es la discográfica, y que se trata de cumplir una serie de requisitos, económicos, artísticos, etc. Tiene que gestionar un presupuesto, unos recursos, todo el repertorio del artista...” (Sujeto D, pregunta 2).

Esta figura difiere de la del productor artístico o musical en que, a pesar de compartir con el productor fonográfico el objetivo de optimizar la propuesta del artista para su consumo masivo, se centra exclusivamente en trabajar el objeto sonoro durante sus fases de creación/confección. Es decir, *“utiliza el proceso de grabación, y todas las herramientas de un estudio de grabación, para arreglar, transformar, modificar, reestructurar las composiciones”* (Sujeto E, pregunta 2). El sujeto A define esta función de la siguiente manera:

“Es el encargado de traducir la idea artística en sonido. Esto significa desde elegir el tipo de micrófonos, la colocación de los micrófonos, a usar un tipo de instrumento u otro tipo de instrumento. También pasa por poner un arreglo de cuerdas, de voces, pasa por cambiar un acorde, subir de tono una canción, cambiar el tempo, cualquier cosa que sea manipular la idea inicial de lo que es el artista para que coja una forma consistente y atractiva para el oyente” (Sujeto A, pregunta 2).

En la época en la que aún se trabajaba regularmente con grandes presupuestos, la labor del productor artístico podía incluso llegar a repartirse entre diferentes profesionales especializados, resultando el productor como el director de un equipo de trabajo en el que intervenían un ingeniero o técnico de sonido, un arreglista, etc. (Sujeto E, pregunta 2). Pero actualmente y cada vez más, todas las tareas recaen en manos del productor.

Obviamente, estos perfiles profesionales forman parte de la industria de las discográficas. En el sector independiente, ambas figuras suelen fusionarse y el productor pasa a ser la persona que realiza todas las tareas anteriormente mencionadas, excepto la toma de iniciativa, que en caso de las autoproducciones iría por cuenta del artista. Volvemos a citar al sujeto C respecto a este tema:

“En el modelo de la autoproducción se encuentran en el mismo equipo o la misma persona, el productor fonográfico y el artístico” (Sujeto C, pregunta 5).

Como dice el Sujeto B, se trata del *“arquitecto del proyecto”* encargado de construir *“el puente entre el local de ensayo y el público”* (Sujeto B, pregunta 2). El Sujeto E va más allá y lo equipara al director de cine:

“¿Qué es un productor? Te voy a hacer un símil, simplemente: en una película, es el director de la película. Quiero decir, hay un guion, que son las composiciones, hay una estrella, una artista, que son los actores, hay un productor económico, que es la productora o la compañía de discos, que es el que pone la pasta, y después está el que, con todo esto, pues tiene que, pues hacer un producto, una película, en este caso un disco [...] En música, cuando dan el Grammy al mejor disco, se lo dan al productor” (Sujeto E, pregunta 2).

Otra categoría o tipología de productor, es la que se acuña en los círculos de música electrónica dónde, como nos indica el sujeto D, productor es equivalente a creador musical. Pero esta acepción se limita a la música electrónica de baile encabezada por DJ's.

Sea como sea, la labor que nos incumbe en este estudio, es la del productor artístico o musical, la cual se realiza durante las fases de preproducción, grabación, mezcla y mastering y que implica procesos de manipulación sonora con capacidad para incidir en las preferencias musicales de los adolescentes e, incluso, convertir sonoridades en estandartes para las diferentes identidades sociales de los jóvenes de nuestra sociedad.

Para conocer en detalle los usos y funciones de la producción musical, hemos preguntado a nuestros entrevistados en qué consisten los diferentes procedimientos que conforman su actividad.

Empecemos por la fase de preproducción. Según nuestros entrevistados, se trata de la etapa en la que se planifica el resto de la producción y se hacen los arreglos compositivos que permitan la grabación ágil de una canción. Para el sujeto C esta fase se compone de varios elementos:

“La fase preproducción se define fundamentalmente por 3 elementos: el primero sería la definición del perfil artístico [...] procurando que siempre, este perfil artístico tenga encaje en el mercado al cual se tiene acceso.

Luego [...], se define el repertorio. De manera que se escogen las canciones que se tienen que publicar [...] Aparte de definir el repertorio, se fija el repertorio. Hay 3 aspectos que deben de fijarse para que luego el proceso de grabación y mezcla sea óptimo. Se ha de fijar el BPM [...] Luego, hay que fijar la tonalidad y también la armonía [...] Y luego se fijan las estructuras de la canción [...] La que se fija en la fase de preproducción, no tiene por qué ser la estructura definitiva.

Lo tercero sería crear referencias para el proceso de grabación. De manera que el músico debe tocar sobre algo acomodado, es decir, debe tocar sobre una referencia” (Sujeto C, pregunta 9).

La segunda fase sería la grabación. Es decir, todos los procedimientos necesarios para capturar las interpretaciones musicales de la manera deseada, sean humanas o no. Por ejemplo, seleccionar y acondicionar el espacio en el que se va a grabar, escoger y ubicar la microfónica y del *backline* (amplificadores, instrumentos, etc.), aplicar procesadores de efectos en directo, decidir el tipo de interpretación que deberán realizar los músicos (grabar por secciones, de forma individual o colectiva), entre otras muchas tareas.

Este procedimiento aparentemente técnico, también tiene su aporte creativo. El sujeto D nos brinda un ejemplo en el cual, él mismo como productor, tuvo que intervenir durante una grabación manipulando procesadores de sonido que afectaban directamente a la interpretación de los músicos:

“Cuando empezamos a grabar, [...] había el bajista que utilizaba unos efectos, entonces el problema era que muchas de las cosas que se tenían que hacer durante la grabación, era imposible hacerlas de una sola tacada. Entonces, en este caso, lo que hice fue operar sus pedales en tiempo real mientras él iba tocando [...], orquestando los cambios de efectos que había. Es un ejemplo de algo en la grabación, claro, eso pasa en la grabación, no lo puedes hacer ni antes ni después, porque no había forma de hacerlo. Entonces, claro que es un proceso creativo, porque tú estás interviniendo como ejecutante [...] Y

podríamos poner ejemplos incluso de mover micrófonos durante la grabación, etc.” (Sujeto D, pregunta 5).

En la tercera fase, conocida como “mezcla”, también se realizan varias actividades diferenciadas: la edición, que en palabras del sujeto C se podría resumir en “*acomodar las interpretaciones*” (Sujeto C, pregunta 9). Es decir, eliminar errores, reubicar temporalmente interpretaciones, corregir desviaciones en la afinación, cambiar las estructuras, procesar el sonido de forma creativa, etc. Y el nivelado y la recreación del espacio sonoro, que vendría a ser fijar la prioridad entre elementos y su ubicación en el espacio (panoramización, reverberación, volumen...). El sujeto C insiste en que dichas manipulaciones “*afectan mucho en la percepción de la emoción*” (Sujeto C, pregunta 9). Precisamente respecto a los efectos de la mezcla sobre la recepción y percepción de una canción, el sujeto D nos explica el fenómeno de las “remezclas” y cómo estas transforman por completo una misma canción, dándole un significado nuevo:

“Durante los años 70’s cuando empezaron a proliferar los estudios de 8/16/24 pistas, ha habido muchas reediciones de discos clásicos en los que aparecen las “mezclas alternativas” [...] Es el caso de Sly & The Family Stone, un combo de Funky de los años 70’s, en un álbum que se llama “Fresh”, las ediciones que han hecho, aparecen las alternate mixes. Y en esas se ve claramente que el mismo tema, de golpe es una cosa totalmente diferente.

La mezcla forma parte de la estética integral de la obra. Ya no solamente por la proporción de los elementos de “lo pongo, no lo pongo, lo pongo más fuerte, o más flojo”, sino también por la incorporación de elementos que realmente no forman parte de la mezcla. Por ejemplo: los efectos. Ahí, hay otra vía interesante, que es la aportación de la música jamaicana, el Dub [...] Y ahí se nota que emerge una cosa completamente diferente, una obra nueva de la mezcla. Es decir, podemos llegar incluso al extremo de facturar otra cosa totalmente distinta, es lo que llamamos la “remezcla”, o sea que es un proceso creativo sin lugar a dudas” (Sujeto D, pregunta 5).

Por último, encontraríamos la fase de “mastering”. Aquí, como dice el sujeto C, el objetivo es “*trasladar la sensación que se tiene en el estudio, esa emoción, a los dispositivos de consumo*” (Sujeto C, pregunta 9). El sujeto E nos proporciona una posible definición más técnica: “*El mastering es rectificar lo que sea del sonido para que tenga*

la máxima calidad posible dentro de unos cauces industriales y comerciales” (Sujeto E, pregunta 5).

La forma de conseguirlo pasa por manipular las pistas de audio resultantes de la mezcla, con diferentes procesadores, de manera a que las canciones suenen cómo se desea en cualquier tipo de reproductor. Esto tiene que ver con los usos que hoy en día se hace de la música, el modo en el que se consume la música en una sociedad dada, que implica una fuerte diversificación de los lugares y hábitos de escucha musical. Para aclarar la importancia del mastering en una producción y su vinculación con la actividad musical de nuestra sociedad, el sujeto C nos brinda el siguiente testimonio:

“A día de hoy, la mayoría de música se hace para socializar [...] Una cosa que ayuda a socializar, es que haya poca dinámica. Es decir, si tú consumes música en un espacio muy ruidoso, tienes que reducir la dinámica, puesto que los pasajes sutiles, suaves, quedarían sepultados por el ruido del rumor de la gente hablando y toda una serie de cosas [...] El hecho de que la música tenga poca dinámica y esté todo el rato fuerte, permite facilitar la socialización [...] Por eso la dinámica de la música clásica no la podemos preservar en la música moderna. Y eso se materializa entre otros lugares en el mastering” (Sujeto C, pregunta 9).

Otra aplicación del *mastering* consiste en definir un estilo y, si procede, dar cohesión a todo un álbum. Para entenderlo, nos remitiremos al siguiente ejemplo que nos brinda el sujeto C:

“En algunos casos, el mastering acaba de definir el perfil artístico desde el punto de vista técnico. Es decir, elementos como el drop, en EDM, se acaban de materializar en el mastering, o la sensación de muralla que podemos encontrar en el Metal, o en el Jungle, o en el Frenchcore...” (Sujeto C, pregunta 9).

El sujeto B, aclara este concepto haciendo una comparación con el mundo del cine:

“El mastering ya sería, por ejemplo, pues en el cine también sería como hacer el color, que es como darle pues a todo el disco... sería como un filtro de Instagram para que nos entendamos, es realmente colocar en su sitio todas las

frecuencias, que no sobresalga nada [...] Es donde realmente todo el álbum coge un color. Todo el álbum pues tiene la misma pega” (Sujeto B, pregunta 5).

Este hecho nos remite al cambio que ha experimentado en los últimos años el proceso de producción en general. Las dos fases anteriores, mezcla y *mastering*, a menudo se engloban bajo la etiqueta de posproducción (término procedente del sector audiovisual), ya que ambas se desarrollaban, históricamente, a posteriori de la grabación. El sujeto E, destaca esta fase de “posproducción” como una de las más importantes y más creativas en una producción musical, aquella en la que una grabación pasa de ser “una fotografía” a ser “pintura”:

“En la posproducción es dónde el estudio de grabación, con todos sus elementos, plugins, software, ahí es donde más puedes transformar el sonido, estructurar las canciones, conseguir el tamaño que quieres... para mí es importantísimo” (Sujeto E, pregunta 5).

Pero a día de hoy, esa separación entre “antes de la grabación”, “durante la grabación” y “después de la grabación” ya no queda tan clara. De nuevo nos remitiremos a las palabras del sujeto C:

“Para estilos musicales modernos [...] la preproducción, la grabación, la mezcla y el mastering, prácticamente se diluyen. Es decir, si yo, por ejemplo, quiero programar bien un drop en EDM, me doy cuenta que hasta que no hago el, mastering, no soy capaz de lograr la sensación del drop equilibrado. Por eso, cuando yo programo el sintetizador para hacer el drop, hago un ajuste de mastering. Es decir, estoy en la fase creativa, componiendo la canción, mientras la programo, que sería preproducción o grabación, le estoy metiendo cosas de mastering [...] Pasaba lo mismo en el caso del “Metal”. En el mastering es cuando logras la sensación de muralla, por lo que cuando estoy mezclando, aunque solo fuera para tener al cliente tranquilo, hacía un ajuste de mastering para que se diera cuenta que esa mezcla, daba la sensación de muralla.

De forma tradicional, es decir, entiendo por “de forma tradicional” grupos de Pop o Rock convencionales. Para mí la grabación es que los músicos escupan, es decir arrojan su interpretación [...] y luego, la sensación se maneja en la mezcla. Por lo que el tratamiento en aquella época se hacía en la mezcla [...] A

día de hoy, el procesado se hace en la preproducción, se hace en la grabación, en la mezcla y en el mastering” (Sujeto C, pregunta 9).

A modo de recapitulación, el sujeto D elabora un símil entre las diferentes fases de la producción musical y las distintas etapas en la fabricación de una mesa:

“Hacemos un paralelismo: “vamos a construir, o vamos a hacer una mesa”. Entonces, en la primera parte, en la preproducción, haces el diseño, tomas las medidas, haces el plano. En la grabación, fabricas las piezas, compras las piezas. En la mezcla las ensamblas. Y en el mastering, pules y enlacas. O sea, haces un acabado final. En nuestra mesa hay un lacado encima. Entonces, ese lacado en realidad, ¿qué importancia tiene? Bueno, sobretodo es adecuarlo para su comercialización. La mesa era igual de funcional antes de poner laca que después, pero de cara al público, esa laca le aporta un valor añadido” (Sujeto D, pregunta 5).

Todos los testimonios citados hasta el momento reivindican, en cierta manera, la producción musical como una actividad que va más allá del mero acto de conseguir un buen sonido. De hecho, a la pregunta específica *¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?*, todos los entrevistados coinciden en que hay un gran peso creativo en la labor de un productor y que, esta, tiene un papel importante en la recepción de la música grabada. El sujeto A evidencia esta concepción creativa de la producción con las siguientes palabras, otorgándole un valor artístico a la manipulación sonora:

“La labor del productor es de hacer de puente entre el artista y el oyente. A parte del proceso de producción puro y duro, de traducir en sonido la idea del artista, también es intentar aportar algo: sensaciones. Y una sensación puede ser usar un filtro. Por ejemplo en la voz, o un side chain, que es un tipo de efecto que ahora se está usando mucho en la música más moderna” (Sujeto A, pregunta 8).

Por su parte, el sujeto D nos habla del compromiso del productor con la música que produce, de su labor como vehiculador e incluso potenciador del contenido emocional de las canciones que graba y manipula:

“La música provoca unas emociones prácticamente instantáneas [...] Si una canción aporta esos elementos, o al menos lo intenta, tú como productor no te puedes abstraer de eso [...] Si ese proyecto, en el que tú estás involucrado, sabes que vas a transmitir un mensaje, entonces intentas transmitirlo lo mejor que se pueda. De manera que, si es un tema, por ejemplo, triste, obviamente intentarás que todo el envoltorio sonoro sea acorde a eso. Si es un tema festivo lúdico, también harás lo mismo. Es decir, hay un intento de que ese mensaje se transmita de la forma más literal posible y que al que escuche esa canción, le quede esa impronta. Entonces está claro de que el obtener un buen sonido en realidad, así en abstracto, no tienen ningún sentido. Es el sonido de ese tema y los sentimientos o las emociones que intentas transmitir con él. Desde este punto de vista [...] nosotros transmitimos emociones, hacemos de vehículo [...] Todo tiene que ir armonizado, si no, nos estamos equivocando. No estamos haciendo una especie de documental capturando (lo que era en un inicio)” (Sujeto D, pregunta 8).

Finalmente, el sujeto E nos recuerda el impacto de la producción sobre la aceptación de los oyentes. Su influencia sobre las preferencias musicales de los consumidores:

“Se trata de proyectar el producto, el artista, no solamente un buen sonido, si no que intentas que llegue a más gente, que guste, que tenga un cierto valor comercial y artístico [...] Normalmente un artista busca un productor para que amplíe su público [...] Para que le aclare y proyecte más el producto” (Sujeto E, pregunta 8).

En definitiva, nuestros entrevistados nos dicen que la producción contribuye al valor de una canción, mediante sus procedimientos específicos, de un modo equiparable a como lo hacen la composición o la interpretación de esta. Para ello, el sujeto nos recuerda la importancia del intercambio artista/productor y la sinergia creativa que nace de esta relación:

“Con el artista, se crea un nexo, una ida y vuelta de inputs [...] Entonces el proceso de producción forma parte también de la composición. O sea, que hay una interacción. Quizás el resultado final difiere mucho del boceto original” (Sujeto E, pregunta 24).

Para comprender este tipo de aportación creativa, el sujeto C se remite a algunas de las transformaciones que ha experimentado el proceso compositivo, en música, a lo largo de su historia:

“Vayamos a la época de Beethoven, quien componía estampaba su obra en una partitura [...] La obra existía totalmente desvalida de una interpretación o de una fijación de esa interpretación. Y era reconocible en una partitura [...] Pero a partir de la Popularización de la música Popular, valga la redundancia, [...] surge la composición nacida del jamming [...] La interpretación condicionaba la composición. Por eso, aunque luego se plasme en partitura, no era habitual que existiera la partitura sin interpretación [...] La obra es imposible desvincularla de la interpretación [...] Esto a día de hoy, la cultura del jamming se ha substituido por la cultura del bucle. De grabar en ciclo. Y es el chaval que se pone a grabar en el ordenador, pone el secuenciador o la DAW en bucle y a base de dar las notas, y descartar las que no les gustan, al final tienen una obra compuesta [...] Y es incapaz de que haya una interpretación, desvinculada de la tecnología, de la captación, por lo que la composición se está haciendo sobre la captación, sobre la herramienta de captación [...] Y eso abre la puerta a una serie de situaciones que en el presente tienen sentido, pero en el pasado no. Como lo es la coautoría [...] Surge la composición a modo de collage. Yo apporto estas frases, yo apporto esto... [...] No surge de un jamming. No surge de forma simultánea [...] La obra es un collage de cosas que se han compuesto de forma totalmente autónoma [...] Por ejemplo, Martin Garrix tiene un tema que es “In The Name Of Love” que la voz está “apitufada” hasta extremos insufribles, desde mi sensibilidad, porque pongo la mano en el fuego que eso se grabó en un tono, y luego tuvo que meterse, sí o sí, a modo de collage con otra base que estaba en otro tono, y le dieron ahí al adaptador de tono, y a la gente ya le da igual que suene a los pitufos [...] Y eso a día de hoy es una tendencia incluso a nivel de estrategias comerciales. Si tú apareces en esta composición, mi compañía apostará automáticamente, estarás en mi canal, hará un efecto multiplicador de las visitas, las redes sociales [...] Esta transformación de la forma de componer, de la partitura al jamming, al collage... Es simplemente el resultado de la tecnología” (sujeto C, pregunta 26).

Entendemos entonces como, progresivamente y a medida que avanzan las tecnologías de grabación, la frontera entre composición y producción queda más y más diluida. Aún así, ambos términos hacen referencia a procesos creativos distintos. Por lo tanto, en nuestras entrevistas, decidimos plantear directamente la siguiente pregunta: ¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción? El sujeto A nos da su visión general al respecto:

“La composición es [...] inventarte unos acordes, una melodía y una letra, y la producción es darle la forma a esta canción” (Sujeto A, pregunta 6).

En la misma línea de pensamiento, el sujeto D expone la siguiente distinción:

“El proceso compositivo [...] es la idea musical. La idea musical hecha sonido es lo que queremos hacer en la producción” (Sujeto D, pregunta 6).

Por su lado, el sujeto B afirma:

“La composición es crear la canción y la producción es decidir cómo haremos esa canción” (Sujeto B, pregunta 6).

Lo que se esconde detrás de estas afirmaciones insinúa dos fases en la creación de una obra grabada. En primer lugar, tendríamos una idea musical, una semilla o un “*boceto*”, como lo llama el sujeto E (Sujeto E, pregunta 24). Eso sería la composición. Luego, el proceso de producción, con todas sus fases, partiría de ese boceto para construir lo que llegará a los oídos de los consumidores: la obra fonográfica. Y esa obra constituye un objeto artístico en sí. Incluso, el sujeto C nos explica como, a nivel de legislación, la ley de la propiedad intelectual reconoce al compositor como a propietario de sus composiciones, pero no de las grabaciones que se realicen a partir de sus partituras. El propietario legal del fonograma que se realiza a partir de una composición, es su productor fonográfico, distinguiendo así composición de fonograma. En sus propias palabras:

“La ley dice que para que la composición exista, debe de transcender al autor. Es decir, si tú tienes una idea en la cabeza, eso no es una obra. Es una obra en cuanto se plasma en algo y si tú te mueres, como queda plasmado en algo, eso ya es una obra. Tradicionalmente, la forma de plasmarlo era en partitura. Por lo que no se tenía que recurrir ni a la interpretación, ni al fonograma para plasmar la obra. La realidad actual nos dice que la partitura ya no es el vínculo

óptimo para plasmar una creación, sino es la propia grabación puesto que a día de hoy es muy fácil encontrar sistemas de grabación. Entonces, el hecho de que se grabe una obra, hace que trascienda, pero aparece una pequeña complejidad: es que aparece el fonograma. Y el fonograma tiene una titularidad, tiene una propiedad, es de quién ha asumido el coste [...] El compositor es propietario de su composición, pero no del fonograma. El intérprete es propietario de su interpretación, pero no del fonograma. Y el propietario del fonograma será el que tenga las autorizaciones del intérprete y del autor, pero que será el que ha visualizado el objetivo y ha puesto todos los medios para lograr ese objetivo [...] El productor fonográfico que recoge la ley de propiedad intelectual en su artículo 114” (Sujeto C, pregunta 5).

Resumiendo, la industria discográfica es un sector en el que distintos profesionales trabajan en equipo para comercializar grabaciones musicales. En nuestro estudio, hemos centrado nuestra atención en la figura del productor musical o artístico, persona responsable de convertir una propuesta musical en objeto sonoro listo para su distribución potencial. Teniendo en cuenta que esta investigación indaga acerca de las músicas de consumo masivo destinadas a adolescentes, dejaremos de lado las grabaciones de tipo documental, para concentrarnos en las grabaciones de tipo creativo, de las que derivan las obras fonográficas que consumen los jóvenes de hoy en día. Obras genuinas, diferenciadas de cualquier interpretación musical real, y dependientes de las tecnologías de grabación para su definición en sí y su aceptación por parte de los oyentes. Es decir, un adolescente reconocerá el estilo de una canción de este tipo, en parte por el tipo de producción musical que se le habrá aplicado a la hora de convertir la composición en archivo de audio. En última instancia, de eso dependerá que le guste o no.

Por lo tanto, la labor de los productores musicales implica la realización de procesos creativos cruciales durante la grabación. Estos se traducen en distintas técnicas y procedimientos, distribuidos a lo largo de varias fases que agruparemos en 3 bloques genéricos: **preproducción**, **grabación** y **posproducción**. De manera muy sintética, definiremos los dos primeros bloques como los momentos en que, en primer lugar, se planifica el proyecto entero, incluyendo todas sus fases, y en segundo lugar, se lleva a

cabo la captación sonora o programación de las interpretaciones, humanas, mecánicas, electrónicas y digitales.

El tercer bloque, que adopta su nombre del ámbito de los audiovisuales, agrupa en su seno las tres fases principales en cuanto a manipulación sonora se refiere: la edición, la mezcla y el *mastering*. Es por ello que, en esta investigación, le dedicaremos más énfasis, ya que de él dependen mayormente los modelos sonoros que buscamos identificar, y que se traducen en los imaginarios emocionales y actitudinales que determinan las preferencias musicales de los adolescentes. A continuación, exponemos brevemente los usos y funciones de cada una de estas tres fases que cohabitan en la **posproducción**:

- **Edición.** Consiste en realizar las correcciones y modificaciones necesarias para adecuar las interpretaciones grabadas, a los objetivos comunicativos y comerciales del proyecto. Por ejemplo: eliminar errores, reubicar temporalmente interpretaciones, corregir desviaciones en la afinación, cambiar las estructuras, procesar el sonido de forma creativa, etc.
- **Mezcla.** Se trata de equilibrar y balancear las diferentes pistas de audio, que se suman en una sesión de grabación, para fijar la prioridad entre los distintos elementos sonoros y su ubicación en el espacio. Por ejemplo: ajustar la panoramización, aplicar reverberaciones, ajustar los volúmenes, procesar la dinámica, etc.
- **Mastering.** Podría definirse como el proceso mediante el cual se garantiza la translación de la percepción, que se puede tener mediante la escucha de la mezcla en el estudio, a aquella que experimentarán los oyentes destinatarios, a través de la totalidad de canales de reproducción, mediante los cuales se distribuirá la obra fonográfica. Es decir, asegura que las sensaciones, emociones y actitudes, buscadas durante la producción para definir un estilo, sean percibidas del mismo modo, por todos los consumidores, independientemente del lugar en el que escuchen las canciones o de los dispositivos que utilicen para reproducirlas. Para ello, se aplican diferentes procesamientos a la pista estéreo resultante de la mezcla, dejando listo el archivo de audio, o *master*, que será duplicado para su distribución. por ejemplo: procesadores de dinámica, como los compresores o los limitadores, procesadores de variación de timbre, como los ecualizadores, etc.

Es necesario recordar que la elección de los recursos y técnicas que se vayan a usar a lo largo de una producción, siempre estarán determinados por el estilo musical de las canciones, las estrategias de *marketing* para alcanzar a su público objetivo, y los canales de distribución y reproducción por dónde las personas accederán a dichas músicas (determinados por sus hábitos de consumo).

Cabe mencionar que, a día de hoy, la diferenciación entre todas las fases que conforman el proceso completo la producción musical, está cada vez más diluida y que, por lo tanto, cada vez más se entiende esta profesión como una actividad holística, que se inicia justo después de “escribir una partitura” y termina a la hora de “subir” los archivos de audio, terminados a las distintas plataformas de distribución musical. Como dicen nuestros entrevistados: el productor musical es el encargado de traducir una idea musical en el objeto sonoro que consumiremos.

Hasta aquí hemos podido entrever el significado de la producción en música con sus diferentes fases procedimentales, sus implicaciones creativas e, incluso su tratamiento en la legislación de la propiedad intelectual. En el siguiente apartado, profundizaremos en la incidencia de los procesos de producción musical, sobre la percepción de los oyentes, y su capacidad de provocar o potenciar emociones y evocar actitudes a través del sonido grabado.

4.1.3 Procesos de producción, emociones y actitud

En el marco teórico de esta investigación hemos podido ver cómo la música tiene la capacidad de emocionar. También hemos visto la importancia de esta en la vida de los adolescentes y cómo ellos mismos vinculan el hecho musical con sus perfiles de personalidad e identidad, mostrándose así al resto de la sociedad a través de las actitudes e imágenes representadas por sus preferencias musicales. Los elementos presentes en este mapa conceptual (figura 12) nos permiten ver cual es el papel que juegan los recursos de producción musical en lo que se refiere a la expresión de emociones y la evocación de actitudes a través del sonido grabado.

Primeramente, cabe destacar que todos los entrevistados coinciden en que los procesos de producción ejercen efectos sobre las emociones de los oyentes. Pero como hemos podido ver anteriormente, la producción engloba muchos procedimientos y cada uno de

ellos pertenece a un ámbito distinto. De manera general podríamos agrupar estos focos de actuación en las siguientes categorías: arreglos, instrumentación, manipulación sonora e interpretación. Aún así, debido a las metodologías de trabajo transversales que aplican los productores entrevistados, no podemos analizar la incidencia de la producción sobre las emociones abordando sus distintos ámbitos por separado. A medida que vayamos viendo los diferentes testimonios de nuestros entrevistados, iremos completando un listado con sus recursos de producción para la expresión de las emociones a través de las grabaciones musicales.

El primer ejemplo para abordar el tema se centra en la posibilidad de dosificar el contenido emocional de una canción mediante técnicas de producción. Según el sujeto C:

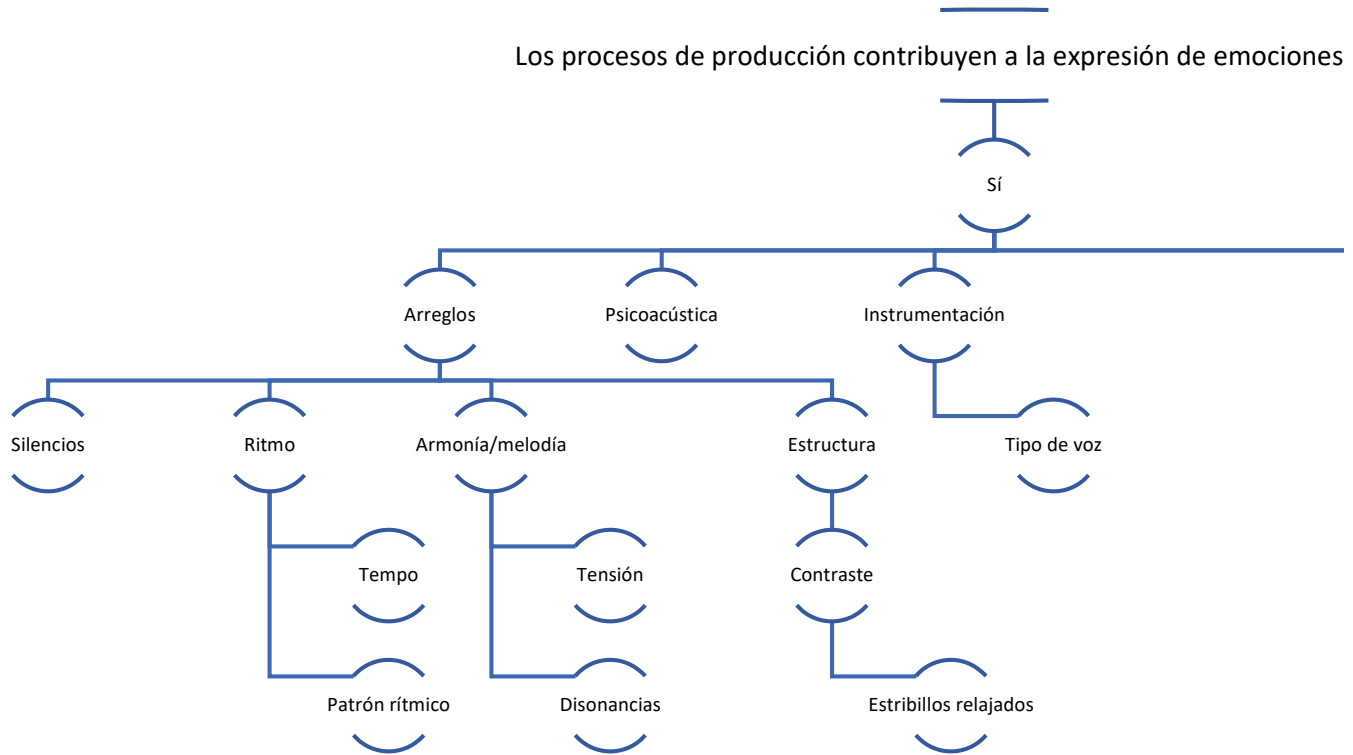
“Producir es dosificar las emociones [...] repartir de forma proporcional las emociones a lo largo de la canción [...] Por ejemplo, canciones de Pop de los 80’s que cuando la melodía deja de tener interés, entra un redoble de batería y te flipa. Cuando el ritmo ya no atrae tanto tu atención, de repente te entra un delay, es decir hay una serie de producciones que hacen que constantemente están pasando cosas” (Sujeto C, pregunta 11).

Como podemos observar, en estos casos la dosificación de las emociones se consigue mediante arreglos como el introducir un redoble de batería en el momento adecuado, o mediante manipulación sonora, aplicado un efecto de *delay* (eco) sobre algún elemento de la grabación.

El sujeto D añade la captura de sonido a las herramientas de las que dispone un productor para enfatizar las emociones:

“Dentro de la producción, incluso la propia captura, la propia grabación, la materia prima que es el sonido pasado a audio, el propio micrófono, lo que transforma el sonido en audio, pues ya es una primera herramienta. De manera que las diferentes tecnologías que existen en la microfonía ya te permiten jugar mucho en ese aspecto, ese matiz [...] Por ejemplo, uno que en su día fue documentado fue “A Night at the Opera” de Queen. En este documental, se habla de esta obra, lo que hacían era intentar recrear esa infancia de los

Los procesos de producción contribuyen a la expresión de emociones



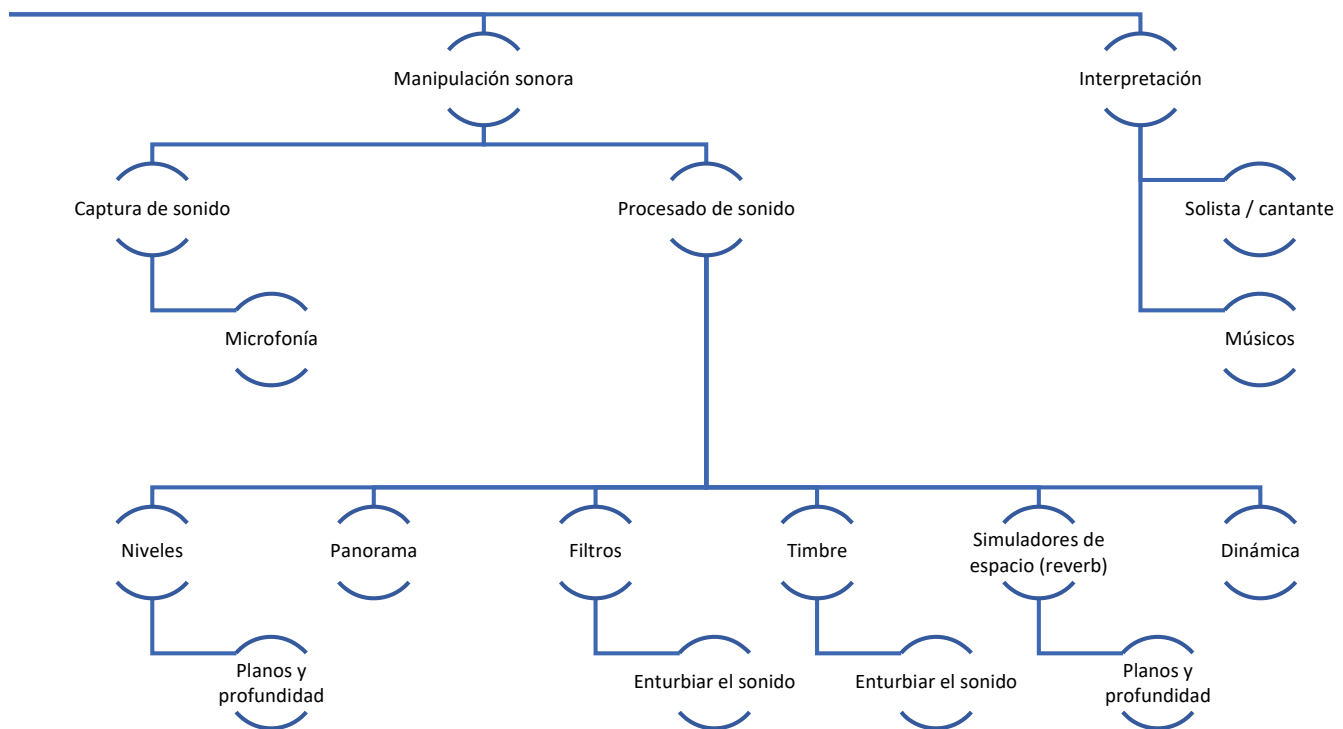


Fig. 12. Mapa conceptual del concepto de producción y su relación con la expresión de emociones y actitudes

componentes utilizando unas técnicas de grabación específicas: meter un micrófono en una lata, etc. Pero me refiero a que esa parte de la captura ya puede crear una emoción en el oyente, “Esto me recuerda a una música antigua”, una música de los años 20’s, el Dixieland o lo que fuese” (Sujeto D, pregunta 9).

Por otro lado, el sujeto A insinúa que la parte tímbrica, como responsabilidad del productor, es aquella que mejor nos permitirá trabajar la emoción de un discurso musical. Para ello, nos explica una metáfora a través del timbre de la voz de una madre y su efecto sobre su hijo:

“La madre seguro que transmite emoción al hijo solo diciendo hola, o sea, dejando escuchar su timbre. Y el timbre sería producción, no sería composición. La composición sería la palabra, lo que está diciendo. El timbre es producción, es el sonido, con lo que entonces, en este caso, [...] la producción está transmitiendo emoción” (Sujeto A, pregunta 18).

Musicalmente hablando, el sujeto E vincula esta capacidad tímbrica de evocar emociones con la nostalgia. De este modo, recrear ciertas sonoridades del pasado puede despertar unas emociones concretas:

“Hay muchos sonidos que te recuerdan a una época o no. Si ahora te pongo un Mellotrón [...] estarás pensando en una época y una manera muy específica de hacer música. Si lo mismo le pones un ritmo que sea de congas, te puede llevar a un cierto aire latino o no... el ser humano es un cúmulo de conocimientos, y somos datos, tenemos muchos datos recopilados en nuestra historia, entonces utilizar estos datos, provoca una emoción o no en el oyente [...] Eso también define mucho el trabajo de producción y el arreglo, que es amplificar esto. Es Psico-acústica [...] Hemos asimilado en la cultura actual muchos recursos sónicos, muchos recursos melódicos, que muchas veces, si los tocas un poco, ya te están llevando hacia ese lado” (Sujeto E, pregunta 9).

Es precisamente la parte de manipulación sonora la que más nos interesa en esta investigación, ya que es la labor más exclusiva del productor musical. Por lo tanto, continuaremos recogiendo ejemplos de cómo transmitir o modular emociones mediante el procesado de sonido. En este aspecto, el sujeto A nos habla de cómo los filtros (por

ejemplo: un filtro pasa-altos, que recorte todas las frecuencias graves) permiten crear una expectativa frente a la llegada de una parte que queramos resaltar en una canción. Este recurso provocará una intensificación de la emoción vinculada a dicho fragmento:

“Por ejemplo, lo de filtrar, en música más Dance o música más electrónica, o hasta Pop [...] Filtrar toda la música, esto que se oye todo filtrado en plan David Guetta y de golpe entra el estribillo y ¡fuaaaa!, lo abres y te da como un subidón. O el típico recurso, más de los 90’s, de entrar una canción en plan radio y luego entra el estribillo sin el filtro y es como ¡Uaaaaa!” (Sujeto A, pregunta 9).

Volviendo a los testimonios del sujeto C, a continuación veremos como el uso de la reverberación puede facilitar la expresión de unas emociones u otras:

“La reverb es de las técnicas o de los recursos de producción, que más pueden incidir en las emociones [...] Una reverb corta te da un carácter íntimo, o te da una funcionalidad rítmica. Si tú pones una batería dentro de una iglesia, una reverb larga, pierde el pulso rítmico, pierde la eficacia. De repente una reverb muy larga, esa profundidad de la reverb, hace que una cosa muy melódica emocione más. Tú pones a un cantante de ópera en un lavabo, y no tiene el impacto emocional que tiene un auditorio” (Sujeto C, pregunta 15).

El sujeto C justifica estas observaciones encontrando antecedentes en el uso histórico de la reverberación, propia de los espacios en los que se comunicaba públicamente y de manera sonora:

“Eso más que los cantantes de ópera, que utilizaban la reverb como un sistema de amplificación, nos lo encontramos con los chamanes en las cuevas primitivas, que se dan cuenta de que los ecos que generaban en la cueva tenían una incidencia en la parte emocional y sensitiva [...] Por eso, el chamán o el cantante de ópera, no escogen la reverb a capricho, si no que tienen claro cual es su funcionalidad. Y todos, en nuestro subconsciente, arrastramos eso [...] El poder Hipnótico de los ecos, de las resonancias... Todo eso sigue siendo vigente y es muy difícil expresar la emoción con cosas muy secas. Y el saber trabajar las reverbs como texturas sonoras, eso es clave para las emociones” (Sujeto C, pregunta 20).

El sujeto D, por su parte, nos recuerda que también podemos transmitir otros tipos de emoción más intimistas usando otro tipo de configuración en las *reverbs*:

“Puedes hacer un sonido más grandilocuente, por ejemplo, utilizando un proceso que se llama reverberación. Un productor que hizo uso y abuso de esto fue Phil Spector, en los años 60’s, y era un productor que le gustaba mucho utilizar este recurso que le llamaba “la ópera de 3 minutos”. Un recurso Wagneriano, de un gran espacio. Ha habido toda una larga lista de productores que han utilizado este recurso para conseguir un sonido más amplio y, realmente, la sensación de una gran amplitud. Y en cambio, hay otros casos en los que no, “quiero algo más intimista”, un cantante más de corte acústico, entonces lo que buscamos no es algo voluminoso, sino más bien lo contrario, es decir, “queremos intimidad”. Es decir, podemos transmitir intimidad, podemos transmitir tristeza, podemos transmitir euforia...” (Sujeto D, pregunta 9).

Para el sujeto C, un productor debe conocer las sensaciones que provocan las distintas configuraciones de un procesador de espacio, como la reverberación, para conseguir transmitir aquello que necesita una canción a nivel emocional. El productor debe:

“Ir descubriendo qué sensaciones dan las reverbs, para que luego, cuando construyes una canción, tengas en cuenta qué sensación da, y que esas sensaciones tienen unos antecedentes [...] Ya sabes que el “slap back” te da una sensación, que una “hall” te da otra sensación... automáticamente, a partir de ahí ya tienes una metodología” (Sujeto C, pregunta 15).

Otro recurso de manipulación sonora a tener en cuenta, a la hora de trabajar las emociones de una canción, es la ecualización; el juego con el espectro en frecuencias que usaremos en la mezcla. En este caso y contrariamente a los efectos de la reverberación, el sujeto C subraya la efectividad de las frecuencias graves para las emociones vinculadas con los estados de *trance*:

“La reverb es para aportar aire, para elevarte, para ser celestial [...] Para sumergir a alguien, como una pequeña Hipnosis, un pequeño trance, tienes que manejar sobretodo, las frecuencias graves [...] El ejemplo es Sepultura. El “Roots” de Sepultura, ese toque mate, como bajado de pitch, nos lleva al rollo

ancestral, al rollo tribal. No es para nada una percepción de algo místico, de aire, no algo divino, es algo como de la tierra” (Sujeto C, pregunta 20).

Otras herramientas para la manipulación de las emociones implícitas en una canción, son los procesadores de dinámica (véanse compresores, limitadores, puertas de ruido, expansores, etc.). El sujeto C subraya la importancia del control de la dinámica para la dosificación de las emociones y, en las músicas de consumo masivo, para que estas puedan cumplir con su funcionalidad socializadora:

“La dinámica es fundamental primero por la emoción [...] Si tu quieres emocionar, es muy importante dar tiempos e ir dosificando estas emociones con la dinámica [...] Otra cosa es cómo se logre esa dinámica. Puede ser por sensibilidad interpretativa, [...] o por suma de capas, que es lo que se suele hacer en la música moderna [...] Luego hay otra dinámica, más técnica, que tiene que ver con el entorno de consumo. Cuando masterizo, tengo que tener en cuenta cuales son las dinámicas de consumo y están pautadas por el entorno que tan ruidoso es [...] Todo lo que es música más participativa, ya sea de corte Popular o de tendencia, como es para socializar, precisa un rango dinámico muy acotado [...] La dinámica, los volúmenes, las intensidades, están condicionados por la utilidad que tienen” (Sujeto C, pregunta 28).

Todos estos recursos se posibilitan, según el sujeto C, gracias a unas herramientas *“dónde colocar la emoción. Dónde hacer lucir la emoción, dónde proyectarla. Pero no existe ninguna máquina que te genere la emoción”* (Sujeto C, pregunta 28). En otras palabras, como dice el sujeto B: *“Con una buena producción [...] podrías hacer llorar a alguien”* pero *“si la canción no es buena, no vas a conseguir eso”*, es decir, la producción es un *“potenciador”* de la emoción (Sujeto B, pregunta 9).

Otra vía para favorecer la comunicación entre el artista y el oyente, a través de su música grabada, la encontramos en el moldeado de la actitud. Para el sujeto C, un buen trabajo sonoro de la actitud permite llegar mejor a los consumidores jóvenes:

“La actitud sobretudo está vinculada a expresiones de tendencias de gente joven. A la gente joven, las cosas les entran por actitud. No tanto por contenido o por mensaje. De manera que esta muy condicionado. La actitud es un resultado del marketing [...] Y has de ser consciente a la hora de dirigir la

producción, precisamente para saber cómo canalizarlo de forma adecuada [...] Viene a ser como el elemento necesario para que ese mensaje llegue a su destino” (Sujeto C, pregunta 28).

Pero ¿qué queremos decir con actitud en música? El sujeto D nos explica cómo el sonido de una producción, su estética, puede servir de imagen para representar una manera de mostrarse frente a la sociedad:

“En Hip Hop, por ejemplo, que es un género urbano, dónde hay un código, una forma de vestir determinada, hay una filosofía de fondo, hay unas letras que explican determinadas vivencias. Entonces, evidentemente, la estética del sonido es crucial [...] Durante muchísimos años, tenía un sonido poco lustroso, es decir, como era algo que se estaba haciendo en los márgenes de la industria musical, pues la gente que hacía Hip Hop o rap, realmente tenían unos recursos más limitados. Entonces trabajaban con unos sistemas de grabación precarios [...] ¿En qué aporta la estética a la actitud? Pues muy sencillo, un sonido poco lustroso es porque intentas de alguna forma decir “yo soy un tío de la calle, tengo mi “crew”, mi grupo de gente, no somos refinados...” [...] Entonces, ese sonido poco lustroso es como una especie de código que comparte evidentemente, toda esa gente que está vinculada a ese género. Se crea una relación muy estrecha.

Otro caso en el que el problema no es que haya ausencia de medios, sino que es deliberadamente así. Es decir, hay elección, pero decidimos que no suene correcto, que no suene bien. Durante [...] la eclosión del Indie. Se empezó a hablar de música “lo-fi”, de baja fidelidad. Era deliberado, es decir “queremos que suene así” o “queremos que suene, entre comillas, mal”, “queremos que el sonido sea turbio, que no se entienda muy bien”, todo a la contra de lo que haríamos en un estudio con un productor al uso. Entonces, ¿qué actitud es esa? Es decir “no, somos alternativos”, “somos independientes”, “no queremos seguir las pautas de la música mainstream”, “la música principal o la corriente principal”, “no queremos sonar como los grupos de la radio-fórmula”. Eso también es una actitud. La actitud es “voy a la contra de la actitud imperante” en todo, en la forma de vestir, etc.

Y podemos hablar también de otros géneros; del Rock, del Punk, del Metal, del Grunge e infinidad de ejemplos que están muy vinculados a la actitud, obviamente” (Sujeto D, pregunta 9).

¿Cómo consiguen los entrevistados transmitir actitudes concretas mediante recursos de producción? Viendo las respuestas de nuestros productores, los métodos empleados a tal efecto no difieren demasiado de los que usan para la expresión de emociones. Aún así, merece la pena citar sus testimonios para completar el análisis de su profesión. En este caso, El sujeto B nos habla de “*vestir*” una canción (Sujeto B, pregunta 10). Es decir, darle la forma que necesita, en el momento oportuno, para que el mensaje que sea adopte una actitud acorde con aquello que se quiere transmitir. Por ejemplo, El sujeto C establece una diferenciación entre el contenido textual de una letra cantada y su actitud interpretativa y, a su vez, destaca un paralelismo entre la manera de interpretar y el tratamiento del sonido en una grabación. Es decir, la manera en que se maneja la sonoridad, por ejemplo en el trabajo de microfonía, ayuda a transmitir la actitud de los músicos durante la ejecución de sus canciones. En sus palabras:

“La actitud, yo dónde más lo noto es en las voces [...] El cantante tiene que tener un punto teatral [...] Y muchas veces, el acentuar esa actitud pasa por un recurso técnico. Véanse micrófonos que captan mejor esa actitud o el aspecto crudo de las consonantes de carácter percutivo, de la forma de hablar, hay micrófonos que te lo capturan mejor [...] La actitud no habita necesariamente en el texto. En el texto hay una idea que, dependiendo si es con actitud o no, tiene impacto o no tiene impacto. De manera que, en parte, la producción es precisamente saber cómo fomentar o enfatizar esa actitud” (Sujeto C, pregunta 12).

A continuación, el sujeto C nos describe cómo este ejemplo se concretiza de manera muy palpable en el rap:

“En el caso del rap, sobretodo el rap español, es muy crítica la actitud. El hecho de que la voz tenga ese impacto, esa agresividad, pasa sobretodo por el manejo de las consonantes. El castellano es las p, las k... para que suene agresivo, tienes que enfatizar mucho las consonantes. Y para lograr eso, necesito unas herramientas, un tipo de micrófono, pero sobretodo necesito un tipo de compresión muy determinada, que suele ser un electro-compresor con tiempos

de ataque y de release muy rápidos, y ratios altas. Es decir, un ajuste muy concreto que te levanta las consonantes y lo que haces es enfatizar el carácter agresivo de esa actitud” (Sujeto C, pregunta 19).

Es interesante observar también cómo estos recursos se aplican únicamente en un mercado determinado. El sujeto C nos explica, a modo de ejemplo, cómo aquello que es válido en el mercado español, no se aplica en el americano, y viceversa:

“El Avalon, que es un compresor opuesto a lo que te he dicho. Es un opto-compresor, es de válvulas, es muy suave, y eso es para el rap americano que es entonado. Y para el tipo de consonantes norteamericanas que son shhh... que no tienen transitorios. Pero la z, la j, la p... Todo esto, cómo se rapea en España, esto necesita transistor y electro-compresor para enfatizar eso” (Sujeto C, pregunta 19).

A parte de la compresión, también encontramos otras herramientas de procesado de sonido que nos ayudan a resaltar la actitud de los intérpretes. El sujeto C nos habla en este caso de la distorsión:

“El ejemplo más claro es la distorsión. Aunque ha perdido su eficacia. Es decir, el impacto de rebeldía que tenía la distorsión en los años 60’s o 70’s, evidentemente no asusta ahora. Pero, diríamos que hasta los 90’s, la distorsión asustaba” (Sujeto C, pregunta 19).

Con esto, el sujeto C no sólo nos muestra el carácter agresivo de la distorsión, sino que nos hace entender que todos los recursos de producción tienden a caducar, a volverse obsoletos o a cambiar su efecto sobre la percepción, a medida que pasan el tiempo y las tendencias.

A modo de síntesis, el sujeto A señala directamente a la fase de mezcla, dónde la combinación de varios recursos puede favorecer una actitud u otra:

“A la hora de mezclar una canción y elegir los planos de los instrumentos, tu puedes provocar una sensación o una actitud más agresiva [...] pues poniendo, por ejemplo, las guitarras muy fuertes, la voz muy presente... En cambio, si lo que quieres es relajación o evocar un sentimiento un poco más de “Chill Out”, por llamarlo de una manera, pues pondrás mucha reverb, elementos poco

transitorios, digamos, con poco ataque, suavizados con los compresores que suavizan el ataque [...], y automáticamente ya te transmite esta sensación de paz” (Sujeto A, pregunta 10).

Especificando un poco más, el Sujeto A elabora un listado de peculiaridades sonoras vinculadas a distintas actitudes:

“Crudeza, por ejemplo, si necesito transmitir potencia, mala leche, energía, pues iré a buscar sonidos secos, agresivos, agudos, medios-agudos, y en cambio si necesito transmitir calidez y tranquilidad, pues iré a buscar sonidos, mas aterciopelados, menos agudos, menos estridentes, iré a jugar más con planos de profundidades, en cambio con algo más agresivo, está todo adelante, crudo, distorsionado” (Sujeto A, pregunta 17).

Dicho de otro modo, los procesos de manipulación sonora, que se dan durante la producción de las músicas de consumo masivo, tienen la capacidad de moldear las emociones y actitudes que contienen las canciones en su composición e interpretación. A su vez, sabemos que este tipo de mensaje va muy ligado a los estilos o géneros musicales.

En suma, Rudolf Arnheim estableció el concepto de “códigos de percepción”, en cuanto a ciertos elementos abstractos (como los sonidos en la música), que han ido adquiriendo significados simbólicos concretos (como las emociones o las actitudes), a lo largo del tiempo y en una cultura determinada, mediante su aplicación reiterada en las artes y los medios de comunicación (Arnheim, 2005). Esta idea nos permite entender de qué modo pueden, los recursos de producción, afectar a la percepción de las músicas.

Teniendo en cuenta que la recepción de la totalidad de las músicas de consumo masivo se ha hecho a través de su forma grabada, es lógico suponer como los procedimientos que se dan a la hora de crear dichas grabaciones, hayan ido adquiriendo significados simbólicos con el paso del tiempo. Por lo tanto, la capacidad evocadora de los procesos de producción se basará en la memoria de los oyentes, tanto a nivel individual, como social e, incluso, cultural.

Por otra parte, nuestros entrevistados son conscientes de que los adolescentes se identifican con los distintos estilos musicales y que esta identificación les ayuda a definir

ciertos perfiles de personalidad. Por lo tanto, teniendo en cuenta que su trabajo consiste en optimizar las músicas de manera que reciban una acogida comercial masiva, su principal objetivo es crear una complicidad con los consumidores a través de las obras fonográficas que producen. Para ello, establecen dos niveles, el emocional y el actitudinal, que trabajarán transversalmente mediante el uso de los arreglos, la instrumentación, las técnicas de grabación y las técnicas de posproducción.

En cuanto a las **emociones**, los recursos de producción actúan a través de las siguientes vías:

- **Evocación de la emoción.** Consiste en manipular la sonoridad de una canción para que esta pueda recordar emociones concretas a los oyentes. Por ejemplo, despertar una nostalgia tímbrica reproduciendo el tipo de sonidos, o de recursos de producción, propios de una época o estilo determinados. Para ello, se puede recurrir al uso de ciertas técnicas y tecnologías de grabación, ya sean originales o emuladas, como la microfonía, el *backline*, ciertos procesadores de efectos, etc. En este caso, el oyente activa las emociones que asocia con épocas pasadas (vivas o imaginadas), estilos musicales o, incluso, vivencias personales y lugares.
- **Preparación a la emoción.** Podría explicarse como el proceso mediante el cual, las técnicas de producción predisponen al oyente para la experimentación de las emociones que le provocará una canción. Por ejemplo, otorgando a las composiciones una sonoridad que se suele asociar con determinadas emociones. Podría ser el caso de una configuración de mezcla que sugiera intimidad, mediante la distribución de los planos sonoros, el trabajo de reverberación y el suavizado del ataque de los sonidos. En este contexto sonoro, el oyente estaría mejor predisposto para experimentar emociones como la tristeza, por ejemplo. Otra manera de ejercer esta función, sería mediante el *mastering*; asegurar la audición óptima de una grabación, en cualquier contexto, contribuye obviamente a que el contenido emocional de esta sea percibido tal y como se desea.
- **Regulación de la emoción.** Se trata de potenciar o atenuar el contenido emocional en las canciones. Por ejemplo, aplicando filtros a los fragmentos musicales de transición para, luego, liberarlos en las partes cenitales, consiguiendo de este modo maximizar las sensaciones de tensión y euforia propios de cada parte. Otro

recurso podría ser el uso de clichés sonoros, como el refuerzo de determinadas frecuencias, la aplicación de configuraciones estereotipadas en los procesadores de simulación de espacio, la modificación del tono, o la suma de capas en la mezcla, entre muchos otros. Estas técnicas refuerzan considerablemente el contenido emocional de los elementos musicales.

Respecto a las **actitudes**, los recursos de producción se centran en el emparejamiento entre actitudes personales, sociales e ideológicas, con sonoridades concretas, a menudo asociadas a estilos musicales determinados. En este caso, el trabajo es mucho más explícito; sería el equivalente sonoro del *look* en las personas. Es decir, la producción “vestirá” las canciones, de manera que se pueda reconocer fácilmente su estilo, reforzando su contenido actitudinal. Es la acentuación de la forma por encima del contenido, de manera que el oyente adolescente pueda usar esta sonoridad como imagen para mostrarse ante la sociedad.

Las técnicas de producción para conseguir tal efecto son varias, pero siempre van asociadas a cómo las sonoridades se han ido vinculando con maneras de actuar, pensar, vivir, etc. De nuevo, estableceremos tres vías procedimentales:

- **Establecer una complicidad actitudinal.** Por ejemplo, si un estilo musical se relaciona con “lo urbano”, “la calle”, “el barrio”, como sería el caso del Trap o el Hip-Hop, la sonoridad aplicada a las canciones deberá representar esos conceptos haciendo uso de recursos que estarían “al alcance de todo el mundo”; por eso, en dichos estilos, predominarán las bases instrumentales programadas, las voces procesadas con correctores de tono, etc. Si, por lo contrario, un estilo musical se vincula con la contracultura, entonces su sonoridad buscará alejarse de las corrientes *mainstream*.
- **Facilitar la expresión de la actitud.** Otra manera de reforzar la actitud de una canción, es optimizar la ejecución de los intérpretes. En este caso, los productores también disponen de diferentes recursos como, por ejemplo, determinadas configuraciones de compresión o ciertos micrófonos, que pueden ayudar a acentuar las articulaciones del lenguaje, en la música cantada, de modo que la manera en la que se expresan las palabras quede enfatizada, al igual que la actitud que se quiere transmitir.

- **Evocar la actitud.** También existen sonoridades que, independientemente de la interpretación musical, se asocian con actitudes concretas. Es el caso, por ejemplo, de ciertas configuraciones en la ecualización. El simple hecho de observar como nuestros entrevistados se refieren a ellas, con metáforas que implican actitudes, nos lo demuestra: hablan de sonidos crudos, agresivos, suaves, dulces, fríos, cálidos, etc.

Todos estos aspectos están estrechamente vinculados a las tendencias y las modas, por lo que son capitales para la aceptación de las músicas entre el público adolescente. Son el elemento clave para que un joven pueda decir: “soy la música que escucho”. Por otro lado, esta dependencia de las tendencias hace que los recursos de producción asociados a actitudes, tengan una duración de vida muy corta y deban estar en constante renovación o reciclaje.

En el siguiente apartado recogeremos el testimonio de nuestros entrevistados, en referencia a la relación entre procesos de producción y estilos musicales.

4.1.4 Procesos de producción y estilos musicales

En el marco teórico de esta investigación, hemos establecido las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones, como el macro-género que engloba la casi totalidad de las preferencias musicales de los adolescentes de nuestra sociedad. Aún así, esta etiqueta contiene en su interior una gran cantidad de estilos y subgéneros musicales que, a su vez, representan diferentes identidades y perfiles de personalidad entre sus oyentes.

En este apartado nos ocuparemos de recopilar la información necesaria para comprender cómo consiguen, los entrevistados, representar sonoramente los diferentes estilos y géneros musicales. De nuevo, como en el caso de las emociones y las actitudes, los productores echarán mano de recursos de diferente índole, como los arreglos musicales, la dirección de la interpretación de los músicos, las técnicas de microfónica o el procesado de sonido.

En primer lugar, encontramos en la siguiente cita del sujeto C uno de los motivos por los cuales considera que es necesario definir los estilos musicales de una manera reconocible.

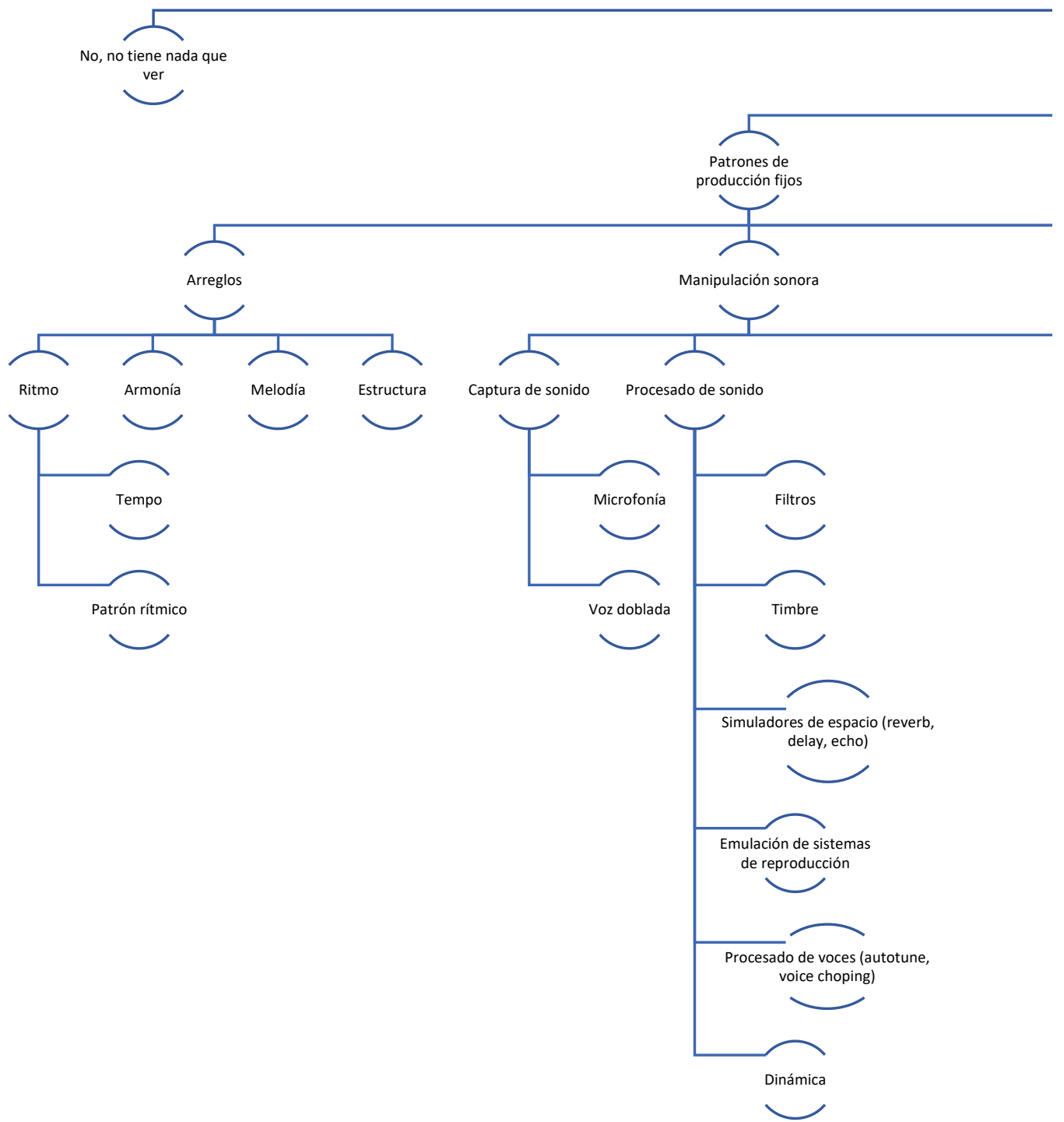
Según él, el público de las músicas de masas, necesita cierta previsibilidad en las grabaciones para poder comprender aquello que escuchan y, en consecuencia, emocionarse. En este caso nos describe el porqué de la importancia de la estructura en las músicas electrónicas de baile (EDM):

“Eso tiene que ver con la previsibilidad de la canción. La gente tiene una tremenda predisposición a que las cosas sean de una forma muy concreta. De manera que una canción, si no está estructurada de una manera muy concreta, la gente no lo entiende [...] Cuando tú compones una melodía y una letra, pero no tienes el fonograma, esa canción tú la puedes llevar a muchos terrenos [...] Si se hace en clave de EDM, debes de transformar, de cambiar el orden de la creación para que encaje en la estructura estricta del EDM [...] En el EDM existe la estrofa, o existe el motivo, existe el build up o “subidón” y existe el drop. Y lo que antes era el estribillo, en gran medida el momento álgido de la canción, en música EDM es el drop. Y las estructuras de EDM son muy estrictas en cuál es el orden entre la estrofa, el build up y el drop, y la duración de cada una de estas partes. Eso está pautadísimo. Si no lo respetas, la gente no se emociona, no entienden la canción” (Sujeto C, pregunta 6).

Del mismo modo, el sujeto C considera otro elemento básico en la definición de un estilo: el *tempo*. En este caso, el estilo que utiliza para ejemplificar este hecho es el Trap:

“El BPM, te permite que encaje un estilo. Es decir, si no haces un tema de Trap a 68, no funciona. Puedes hacerlo como mucho a 70, puedes moverte dentro de un rango, pero tú no puedes hacer un tema de Trap a 100 [...] Eso tiene que ver con la funcionalidad de la música. Es decir, como la funcionalidad de esta música es socializar, eso se tiene que poner en continuidad. Esa canción tiene que ponerse dentro de una sesión de baile, donde tienen que fluir muchas canciones y eso no ha de ser una montaña rusa. No tiene que desentonar la falta de previsibilidad del comportamiento de la señal. Es decir, las canciones para socializar deben ser totalmente previsibles” (Sujeto C, pregunta 18).

Pero no sólo la estructura y el tempo definen un estilo como el EDM o el Trap. Hay otras características que los identifican y que se consiguen mediante recursos de producción. Por ejemplo, las modificaciones en el ritmo o la variación en la densidad sonora, mediante



La producción musical ayuda a determinar el estilo o género musical de una canción, así como a relacionarlos con una época, cultura o subcultura y un grupo social

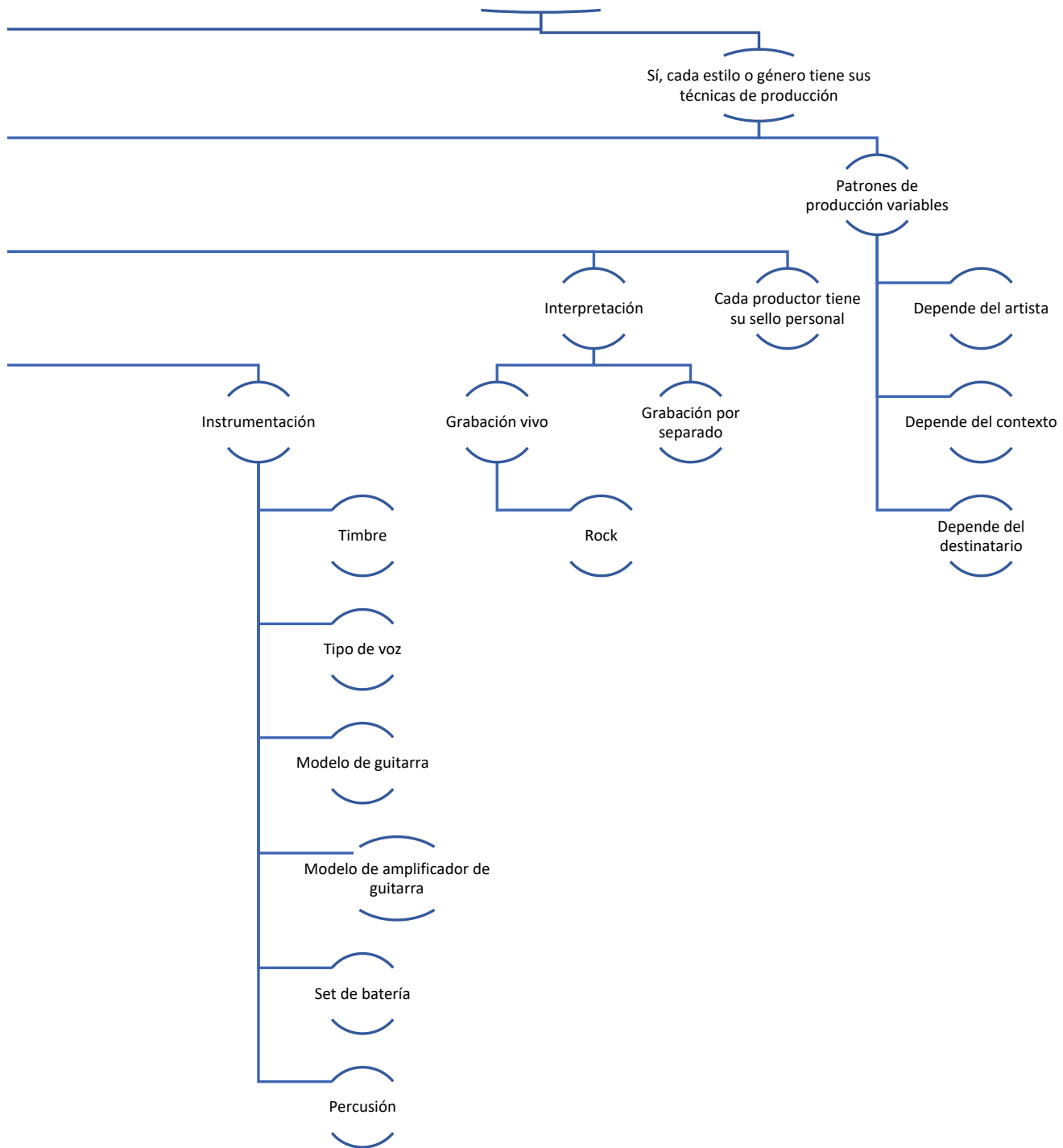


Fig. 13. Mapa conceptual de la producción y su relación con los distintos estilos musicales, así como su capacidad evocadora de significados

la disminución de capas sonoras o el vaciado de canales en la mezcla:

“El drop se consigue vaciando. Bajando el tempo a la mitad. Esta bajada de tempo, en otras músicas, generalmente era en los interludios. Pero en EDM, es en los “estribillos” (sujeto C, pregunta 6).

O incluso de manera más sutil, mediante la elección del tipo de pulsación. En este caso, el sujeto C distingue la pulsación mecánica (aquella que se corresponde al 100% con la retícula de subdivisiones del tempo) de la humana (aquella que divide el tempo de manera libre):

“De las cosas que tengo que tener claras cuando arranco una producción, es el pulso. A día de hoy, las canciones pueden seguir dos tipos de pulsos, un pulso humano o un pulso mecánico [...] Por ejemplo, el pulso mecánico te lo da el que tú te ciñes a una claqueta, que tú lo toques, y que de repente eso lo pases por el Beat Detective, es decir, por un cuantizador. Un grupo de Pop, de Rock, lo que haces es mecanizarlo. Hay motivos por los cuales se tiene que hacer mecánico. Pero hay otros estilos que no. Que tienes que seguir un pulso humano y la máquina esté enganchada a ese pulso. Que es lo que se llama el Groove. De manera que, tienes plantillas de Groove para clavarse a eso. Lo que pasa es que, aunque tú manejes con pulsos humanos, puedes manejar ciclos mecánicos. De manera que es el poder del loop. Tú loopeas una interpretación humana, le das un ciclo mecánico, y automáticamente preserva el pulso humano, pero te permite encajarlo con máquinas. Porque mientras que te ciñas a un ciclo mecánico, sabes que las máquinas pueden seguir ese ciclo. Lo que la máquina no puede seguir es un pulso humano que no siga ningún tipo de ciclo. Sería una interpretación libre [...] Si es este último ejemplo, yo debo planificar la grabación para que toquen todos los músicos a la vez [...] Puedo grabar por pistas, pero no de forma consecutiva, sino que tengo que hacerlo de forma simultánea [...] El segundo ejemplo te decía de un pulso humano que siga ciclos mecánicos, el ejemplo del loop o del Groove, que para eso existen las cajas de ritmo estas como la MPC, en la cual tu tienes unos pads que vas tocando, tocas con tu Groove, te da el ciclo, y tu te vas enganchando en bucle la grabación y no la cuantizas. Pero ese ciclo es mecánico. Que es casi toda la música de raíz negra. Todo lo que es el R&B, el Hip Hop, el Soul, te encajan este carácter. El

Acid Jazz. Son cíclicos, pero de pulso humano. Y luego te encuentras el que es mecánico todo. Y que es casi toda la música moderna actual, salvo la música negra. Incluso mucho Pop está muy cuantizado” (Sujeto C, pregunta 18).

Acabamos de ver cómo ciertos estilos musicales encajan con determinadas articulaciones rítmicas, en función del tipo de pulsación, y que deberemos utilizar una técnica de grabación u otra según queramos conseguir un estilo u otro. Por ejemplo, una grabación en la que todos los músicos interpretan a la vez sus canciones, para pulsaciones más humanas, o por separado, para interpretaciones mecanizadas.

Este tipo de diferenciación nos remite a un aspecto que ya hemos tratado anteriormente, pero que vale la pena recuperar en este punto: se trata de la división de las músicas en dos apartados; aquellas que consideramos pretecnológicas (refiriéndonos a las tecnologías de grabación que se difundieron a partir de los años 60's), y las que nacen de dichas tecnologías. El sujeto C nos recuerda esta dicotomía, y sus implicaciones en el uso de la producción para la definición de estilos musicales, con las siguientes palabras:

“Hay unos estilos que son previos a toda la tecnología y que encajen en qué estilo tiene que ver con cuestiones meramente musicales, desde el punto de vista armónico/melódico y desde el punto de vista tímbrico (los instrumentos que utilizan) [...] Pero en la actualidad, la tecnología marca tanto, no solo la música, sino el propio consumidor [...] A día de hoy podríamos decir que la mayoría de estilos musicales se perfilan con, precisamente, el uso tecnológico [...] A partir de década de los 60's, es cuando los estilos empiezan a depender de la tecnología para materializarse” (Sujeto C, pregunta 25).

El sujeto D arroja un poco más de luz acerca de lo que significa un género que depende de la tecnología para definirse. En sus palabras nos habla de cómo, en estos casos, las técnicas de producción forman parte del proceso creativo de las canciones de dichos estilos:

“El punto de partida es si el artista, es decir, la composición pura, depende o no de elementos tecnológicos. Por ejemplo, en el caso de la música electrónica de baile, la composición pura, muchas veces depende estrictamente de la tecnología. Es decir, no puedo pensar en un tema de Tecno aislado, es decir, a piano. Sería posible, pero quizás no tendría tanto sentido, o carecería

completamente de sentido. Entonces, hay géneros que claramente dependen del proceso de producción; de los efectos, de la mezcla, de los instrumentos electrónicos, etc. Digamos que ahí, el arreglo y la composición son la misma cosa. De hecho, el arreglo tiene más importancia que la composición” (Sujeto D, pregunta 7).

Incluso, existe la posibilidad de transformar canciones pertenecientes a los géneros “pre-tecnológicos” adaptándolas, mediante la producción, a los estilos actuales. Y es que, en cierto modo, la composición de una canción puede llegar a ser ajena al estilo en el cual se materializará cuando será grabada:

“Una misma obra de un estilo previo, una canción andina, la puedes transformar en EDM, la puedes transformar en Rap, solo por una cuestión de producción [...] Cuando alguien compone, y sobretodo lo hace, por ejemplo, sentado en un piano o con una guitarra, esa composición podrá acabar en muchos lugares diferentes. Podrá acabar en clave de Folk, o en clave de Rock, o en clave de electrónica” (Sujeto C, pregunta 25).

El sujeto D nos brinda el siguiente ejemplo:

“Yo puedo hacer una versión de Killing Me Softly de Roberta Flack, por ejemplo, en clave de Hip Hop. Entonces tenemos uno de los mayores éxitos de los Fugees, en los 90’s. Es la misma canción, pero de golpe es un tema Hip Hop” (Sujeto D, pregunta 7).

Él mismo cita antecedentes de esta práctica en las primeras canciones de Rock & roll, dónde los artistas reinterpretaban clásicos del blues o el country:

“Un tema por ejemplo de Blues, de repente se transforma en un tema Rock and Roll solo por aumentarle el tempo y poner un tipo de ritmo levemente diferente. Es el caso de Elvis Presley, por ejemplo. Es un tema de Rock, pero antes era un tema de Blues o de Country. ¿Qué diferencia hay? Pues que se ha adornado de una forma diferente” (Sujeto D, pregunta 7).

O el caso de ciertos éxitos de la música disco basados en canciones de los 60’s y 70’s:

“Por ejemplo el caso de la música Disco; muchos de los temas que fueron éxitos, eran versiones de temas anteriores, de la década de los 60’s a los 70’s” (Sujeto D, pregunta 7).

Pero hoy en día, es precisamente en el entorno tecnológico donde destaca la producción para trabajar los estilos musicales. Y es en la posproducción, mediante el procesado de sonido, donde todo ello se hace más evidente. Volviendo de nuevo al EDM:

“En el EDM, está un tratamiento muy concreto, el drop, que solo se hace efectivo en el mastering. Por eso comentaba que cuando programas los sintetizadores, ya pones el ajuste de mastering, para confirmar que lo que has dosificado tú, con el sintetizador, el cut off, el decaimiento de la envolvente, la velocidad del LFO...” (sujeto C, pregunta 9).

Otros estilos musicales en auge entre el público adolescente, y que se definen por sonoridades sintéticas, son el Reggaetón y el Trap. El sujeto D remarca el uso de los procesadores de voces, característicos en estas músicas:

“Si quieres que suene a Trap, obviamente, necesitarás un tipo determinado de sonidos [...] Si quieres realmente que suene a Reggaetón o a Trap [...] pues el procesamiento de las voces es crucial [...] El uso por ejemplo de un procesador que es el “Auto-Tune” o el “Melodyne”, [...] un uso robótico para conseguir esas voces que no son naturales pero que forman parte de esa estética” (Sujeto D, pregunta 25).

Cambiando a otro ámbito, aún tecnológico pero más “analógico”, encontramos ejemplos de definición de estilos mediante la producción en el campo del Rock duro:

“En Metal, el objetivo era lograr el Big Wall, la muralla de sonido, que provocan las guitarras distorsionadas y que se percibirá el pulso rítmico sobre esa muralla. Esas técnicas, por ejemplo, me llevaban a unos ajustes muy determinados de los amplis [...] Para que estos amplis te dieran esta sensación, tenías que lograrlo posicionando microfónica y buscando cancelaciones de las frecuencias medias. El típico sonido de guitarra metalera con distorsión. Luego también el tipo de guitarra, el tipo de pastilla, el tipo de calibre de cuerda, el tipo de afinación, todo esto te facilita o no la sensación de la distorsión. Luego el tipo de distorsión, si te la generaba el ampli, si te la generaba un pedal... Y

dentro de un ampli, no es lo mismo que te genere la distorsión el previo que la etapa de potencia [...] Luego, una vez grabado, ¿en qué soporte lo grababas? Ayudaba mucho más a la muralla la grabación en cinta analógica que la grabación en digital. Sobretudo por coherencia estereofónica, teniendo en cuenta que doblo las guitarras. La muralla la logras haciendo capas, abriéndolas en estéreo... Y en digital tienes peores... bueno, hoy en día lo puedes lograr, porque a día de hoy tenemos frecuencias de muestreo y resoluciones muy altas, que se acercan al analógico, pero en la década de los 90's se grababa a 16 bits a 44.1. Eso a nivel de coherencia estereofónica era nefasto [...] Y luego, lo que me resulta muy eficaz para hacer el efecto muralla, era la suma de todas las guitarras, pasadas por un compresor multibanda” (Sujeto C, pregunta 19).

El sujeto D nos trae otro ejemplo de características sonoras del Rock, con Bruce Springsteen y el uso de la reverberación en sus discos:

“El caso de otra producción emparentada con esta técnica (muro de sonido) de Phil Spector es la de “Born to Run” de Bruce Springsteen que es una producción en la cual se utilizan muchísimos trucos de este tipo, para conseguir ese sonido, esa especie de euforia, esa potencia, esa sensación de Rock en mayúsculas” (Sujeto D, pregunta 9).

Otra estética distinta dentro del Rock sería el Punk, dónde precisamente es la ausencia deliberada de efectos sonoros “embellecedores” lo que define su sonido. En palabras del sujeto A:

“Si tu coges una batería súper cruda con una guitarra con un poco de overdrive, también súper cruda, con una voz medio chillada, súper cruda, sin ningún efecto ni tipo de manipulación, y ahí descarado haciendo Rock and Roll, pues te puede llevar al Punk Rock de los Ramones” (Sujeto A, pregunta 21).

También cabe mencionar la sonoridad de los estilos musicales de vida más corta. Es decir, géneros que tuvieron un auge durante un tiempo y acabaron por desaparecer. En estos casos, la sonoridad de dichas músicas se suele vincular a la época en la que estuvieron de moda, como es el caso del *New Age* y su sonido vinculado a los 80's. El sujeto D, nos explica cómo se utilizaba la reverberación, en este género, para conseguir la sensación de grandilocuencia que quería transmitir:

“El caso de la reverberación, que es un recurso utilizado muchas veces para dar la sensación de amplitud [...] El caso de Enya, una cantante que estaba más vinculada a la música celta y de golpe, la sonoridad que aparece en ese álbum de los años 80’s, pues transmite esa sensación de amplitud, de “estoy en el medio del mar, y solamente veo océano por todas partes” y el tema habla de eso. Es decir, realmente el trabajo que se hizo a nivel de producción, y no compositivamente, sino a nivel de producción, expresa esa idea, esa idea de amplitud” (Sujeto D, pregunta 11).

Todo ello, en definitiva, responde a la definición de los estilos a través del timbre. El modo en el cual se consigue las distintas sonoridades es fruto de la interacción entre *“cierto instrumento y la técnica de grabación o el procesado exterior. El timbre resultante es la suma de todo esto”* (Sujeto C, pregunta 28). Y es que, como dice el sujeto A: *“El timbre es muy importante, es lo que te va a marcar el estilo”* (Sujeto A, pregunta 24).

Los recursos de producción mencionados hasta ahora ayudan a definir los géneros musicales citados. Pero esto mismo podría aplicarse, a través de otras configuraciones, parámetros o directrices, al resto de estilos musicales de consumo masivo.

Aún así, en producción, también existen otras vías para la definición de los estilos musicales. La sonoridad de una época, de un lugar o incluso de situaciones concretas, pueden ayudar a reconocer un estilo; como bien dice el sujeto B: *“Cada lugar del mundo tiene su sonido”* (Sujeto B, pregunta 11).

Por citar un ejemplo propio del mercado discográfico español, el sujeto D nos habla del productor Julián Ruíz, y su característico tratamiento de la reverberación, que marcó la estética musical del Pop español de los 80’s:

“En los 80’s se volvieron a utilizar esos sonidos masivos. Por ejemplo, en España había Julián Ruíz, que era un productor que utilizaba la reverberación, lo que llamaba “sonido grande”. De manera que muchas de las producciones tenían ese sonido como basto” (Sujeto D, pregunta 20).

Otro ejemplo de sonoridad vinculada a una década, nos lo proporciona el sujeto A, haciendo referencia al tipo de ecualización que solía caracterizar a los discos de los 90's:

“En los 90's, por ejemplo, se usaba todo súper brillante, era la era digital. Yo escucho una canción y ya solo por el tipo de sonido, me evoca a una época”
(Sujeto A, sujeto 11).

Existe también la tendencia de recrear estilos pasados. El sujeto C nos habla del peso de la memoria, vivencial o representada, para la reconstrucción de un estilo o estética musical:

“Sólo puede provocar algo si conoces el antecedente. Es decir, una cosa evoca si la has vivido. Lo que pasa es que hoy en día, que sea evocador, no necesariamente significa que tu personalmente lo hayas vivido [...] Por lo que el antecedente de no haber estado en el sitio, es haber visto la película. Sea cierto o no, porque no siempre se ajusta a la realidad [...] A partir de cierto momento [...] entran en juego las tendencias. Es decir, si ahora quieres hacer sonar algo a años 20's, años 50's, años 60's, es obvio que si agarras los instrumentos, las técnicas de grabación de ese momento, es una forma de meterte en la máquina del tiempo e irte al pasado. Y, partir de los 90's, surge la cultura de los nuevos estilos basados en el Revival. En los 80's no había nada que sonara ni a años 60's, ni años 50's. A partir de los 90's, hay bandas que te suenan a grupos de los 70's, de los 60's... Y lo que hacen para transportarte al tiempo es ceñirse a las técnicas de grabación. Si en los años 50's se descubrió el efecto de voz del Slap Back, el efecto de voz de Elvis, una forma de llevarte a esa época, es utilizar esos efectos. Por ejemplo, el “mono”. Es una cosa que la gente no presta atención, pero si tu una cosa la pasas a mono, la envejeces. Si lo haces en estéreo, no suena tan viejo como el detalle del “mono” (Sujeto C, pregunta 13).

Otro ejemplo lo encontramos en el tratamiento sonoro de los instrumentos en cada época. El sujeto D nos describe el característico sonido de las baterías en los años 80's:

“Si yo quisiera hacer una producción de los años 80's, empezaría por ahí. Por ejemplo, [...] el tratamiento de las baterías. Que son el caso de la caja. Eso, las reverbs puerteadas, que son un sonido de caja que explota mucho pero que tiene

una cola muy corta para que no interfiera en el arreglo. Entonces eso también te retrotrae mucho a esa época” (Sujeto D, pregunta 20).

Estos y otros muchos recursos como, por ejemplo, *“Si tú pones un sonido con tremolo con una guitarra barítono, te recordará a los años 50’s”* o *“si pones unas flautas de Mellotrón, estarás evocando una época de los discos de los Beatles”* (Sujeto E, pregunta 20), permiten a los productores sugerir, con sus grabaciones, sonoridades de otras épocas. Por lo tanto, reproducir técnicas de grabación pasadas, incluso emulando sus limitaciones técnicas, será uno de los recursos que nos permitirá encajar una grabación en un estilo musical concreto. Como dice el sujeto C:

“Las décadas musicales en verdad es lo más fácil de lograr. evocar las décadas [...] es ceñirte a los instrumentos y la técnica de grabación que se llevaba” (Sujeto C, pregunta 22).

Por ejemplo, el sujeto D nos explica como hace *“uso de determinados micrófonos para evocar una época en la que la música se divulgaba a través del fonógrafo, entonces el sonido era muy agudo, muy estridente y con una muy baja calidad”* (Sujeto D, pregunta 11). En la misma línea, el sujeto B añade algunos detalles más con respecto a la manera de emular las épocas pasadas, centrándose en la idea de adaptarse a las limitaciones técnicas y tecnológicas de cada momento:

“Para sonar a diferentes épocas musicales, simular lo que no podían hacer antes. Como trabajaban antes [...] Lo que intentas es simular a lo que no podían llegar antes. Esos sonidos o esas maneras que tenían de entender la música o de hacerla. Los efectos es lo más característico. los “delays”, cómo mezclaban las baterías, los toms en esa época, las guitarras... [...] Pones un tipo de microfónica, los ambientes, cómo grababan, con poca microfónica, es importantísimo, los previos, importantísimo el lugar donde grabas” (Sujeto B, pregunta 20).

Incluso, actualmente existen compañías de discos dedicadas a publicar producciones que recrean épocas y estilos musicales del pasado. El sujeto D nos trae el ejemplo del sello Daptone Records, especializado en sonoridades Soul de los años 60’s:

“Si lo que quieres es capturar la estética sonora del Soul de los años 60’s, por ejemplo, de cómo se grababa, tienes que hacer un poco de arqueología de

producción. Hay un sello que es Daptone Records, en Estados Unidos, que es un ejemplo de los muchos que hay, que se hizo conocido a mediados de los 2000's, coincidiendo con la aparición o el éxito de Amy Winehouse con el Back to Black [...] Ahí lo que hacían era grabar en vivo [...] con la microfónica que se utilizaba, los amplificadores de guitarra y de bajo que se utilizaban, la batería cómo estaba organizada, qué tipo de parches utilizaban... Todo eso es crucial para que suene a esa época” (Sujeto D, pregunta 20).

Aunque todo ello no significa que un recurso de producción se vincule exclusivamente a un imaginario concreto. A veces, las tendencias generan un reciclaje de sonoridades que desembocan en nuevas estéticas y estilos. El sujeto D, ilustra este fenómeno a través del uso del *slap back delay* a lo largo del tiempo:

“Si quiero conseguir un sonido [...] Rockabilly [...] una cosa que se utiliza mucho es [...] un tipo de delay que se llama “Slap Back”. Es un proceso de retardo que [...] se empezó a aplicar en los años 50's. Entonces ya te lleva a esa estética [...]. Y es una cosa que se ha utilizado de forma profusa en todas las décadas. Se ha utilizado en los 80's, por ejemplo, en el Tecno Pop, [...] y luego ya en los 2000's otra vez. Es decir, es una técnica que ha ido rebotando en las décadas [...] También se utilizó mucho en el Glam, [...] por ejemplo, de David Bowie o Marc Bolan [...] Y luego está el ejemplo de una artista de los 2000's, Goldfrapp, una cantante, Alison Goldfrapp, que era un contexto electrónico al 100%, un combo formado por dos, pero que en un momento determinado, si no recuerdo mal, en el tercer disco, empezó a utilizar el slap back delay, porque ellos reivindicaban esa música Glam; toda su estética visual iba muy acorde con eso. Entonces, ponían ese slap back para recordar esa tendencia, esa forma de hacer sonar las voces” (Sujeto D, pregunta 16).

Recapitulando, hay ciertas fórmulas, en lo que se refiere a la producción musical, que nos permiten definir los estilos musicales (a su vez asociados a colectivos sociales). Y este hecho plantea a nuestros entrevistados algunas preocupaciones respecto a la libertad creativa en las músicas de consumo masivo. Aún así, el sujeto C, destaca la necesidad de ingenio creativo en este encorsetado modelo de clasificación de estilos:

“A día de hoy, cada colectivo obedece a un patrón de tendencias [...] Es seguir el guion. Para que tú encajes en esta tendencia, necesitas estas técnicas. Pues

esta esta estructura de canción, este BPM, estos sonidos [...] No te puedes apartar ni un pelillo ni del BPM, ni de ese sonido de bombo, ni de ese tiempo de side chain [...] Hoy en día tiene que ser tan previsible el resultado para que encaje en la tendencia, para que tenga la capacidad de ser eficaz en la socialización, que no deja casi margen a la creatividad. Sin embargo, que no sea creativo, no significa que no tenga un ingenio [...] una canción de éxito [...] ha de ser la suma de 2 cosas que son contradictorias: una es que sea totalmente previsible, pero a su vez, que sea original” (Sujeto C, pregunta 23).

Aún así, cómo bien dice el Sujeto D: *“La estética del sonido va cambiando; lo que haces ahora, de aquí a 10 años, seguramente hay cosas que las vas descartando porque ya no encajan en la estética sonora entrante”* (Sujeto D, pregunta 13). Con lo cual, existe una renovación constante de las sonoridades que abre la puerta a nuevas propuestas tímbricas. Y esta renovación viene marcada por los cambios de tendencia generales, no sólo musicales. Por lo que existe un fuerte vínculo entre las técnicas de producción y los perfiles de identidad de los consumidores de las músicas de masas, ya que de sus movimientos sociales depende el resultado sonoro que caracterizará la moda de cada momento.

En resumen, para que un estilo o género musical sea reconocible, es necesario que contenga elementos que se repitan entre las diferentes canciones que lo representan. Dichos elementos pueden ser de diversa índole, yendo desde recursos compositivos, hasta técnicas de posproducción, pasando por características interpretativas, sistemas de grabación, etc. Para comprender el impacto de la producción musical sobre la definición de los estilos, primero debemos conocer de dónde provienen estos y cómo los podemos catalogar.

Nuestros entrevistados señalan un acontecimiento clave en la historia de la música moderna; se trata del establecimiento estandarizado de la grabación magnética, en los alrededores de los años 60's del siglo XX. A partir de este avance tecnológico, la grabación pasó a convertirse en un proceso creativo, y apareció la figura del productor musical como se entiende hoy en día. Las músicas empezaron a definirse, entonces, a través de elementos nuevos, más allá de la escritura musical o de las interpretaciones en vivo; así, poco a poco, los procesos de producción fueron tomando peso a la hora de

caracterizar sonoramente los diferentes estilos musicales, hasta el punto en el que, incluso, podamos llegar a transformar el estilo de una canción, publicada, con sólo aplicarle un cambio de producción.

En este nuevo contexto, los productores participantes de este estudio establecen 2 tipologías de estilos musicales, relacionadas de manera distinta, en cada caso, con la producción musical:

- **Estilos basados en la interpretación.** El origen de sus canciones surge de interpretaciones musicales en vivo, que posteriormente serán transformadas en grabaciones musicales mediante técnicas de producción de carácter creativo. Las obras fonográficas resultantes se caracterizarán, en parte, por los procesos de producción que se emplearán y que ayudarán a definir el estilo de estas, creando estéticas sonoras identificables para cada caso.
- **Estilos basados en la grabación.** El origen de sus canciones es intrínseco a los procesos de producción que se dan durante su grabación. Estos estilos no se pueden concebir sin las técnicas de producción, ya que, estas, constituyen los elementos que les dan la identidad. Podemos considerar que en, este contexto, producción y composición son prácticamente sinónimos. Por lo tanto, en estos casos, el timbre es el principal elemento para definir los estilos. Hoy en día, la mayoría de las músicas de distribución masiva, consumidas por adolescentes, forman parte de esta categoría. Estilos como el Trap, la música electrónica, el Reggaetón, o incluso el Hip-Hop y el Pop, se reconocen como tales gracias las técnicas de manipulación sonora, propias de la producción, que los construyen.

Dicho esto, los recursos de los que se dispone, en producción, para caracterizar los distintos estilos musicales, sea cual sea su tipología, funcionan de manera parecida, siendo los más habituales, el trabajo de las técnicas de grabación (microfonía, configuración del *backline*, instrumentación, etc.), el procesado de sonido (variación de timbre, simulación de espacios, efectos, etc.), la edición (cuantización rítmica, corrección de tono, etc.), la mezcla (distribución de planos sonoros, ajuste de niveles, etc.) e incluso el *mastering* (procesadores de dinámica, ecualización, etc.).

A continuación, estableceremos un listado con los diferentes niveles de caracterización sonora de los estilos musicales:

- **Caracterización por asociación.** Cada música tiene una sonoridad global asociada. Esta asociación puede ser de tipo histórico, como en el caso de las décadas musicales, donde las tecnologías de grabación de cada momento marcaban una estética. O de tipo cultural, como para las músicas vinculadas a realidades o imaginarios geográficos. También puede ser una asociación por “carácter”, como en el caso de los estilos fuertemente marcados por una actitud concreta (véanse el Punk, el Rock, el Hip-Hop, el Trap, etc.).
- **Caracterización por previsibilidad.** En este punto, la estructura es crucial. Los oyentes reconocerán un estilo musical por la organización de sus partes. A su vez, el carácter de cada parte será remarcado por recursos de manipulación sonora. Por ejemplo, en una canción de EDM, la parte conocida como *build up* llevará un tratamiento sonoro concreto, mediante la aplicación de diversos filtros, que prepararan la llegada del *drop*, o parte álgida de la canción, que también tendrá su tratamiento sonoro preestablecido. Todo ello contribuye a que los oyentes adolescentes comprendan los artefactos sonoros que consumen y puedan anticipar su contenido y emocionarse más con ellos.
- **Caracterización por funcionalidad.** En la mayoría de músicas de consumo masivo destinadas a adolescentes, la función socializadora es clave. A nivel de producción, esto supone, por ejemplo, manipular las grabaciones de manera que estas puedan ser escuchadas en lugares ruidosos, haciendo uso de compresores para reducir su rango dinámico, o que puedan ser reproducidas en sesiones donde se solapen distintas canciones, estandarizando el tempo, mecanizando la pulsación mediante cuantizadores o programaciones, y controlando la afinación mediante correctores de tono, optimizando así la continuidad y compatibilidad entre canciones.

Estos niveles de caracterización no son ni excluyentes, ni fijos, y es en la suma de todos ellos donde se dibujará la estética sonora que definirá cada estilo, así como sus transformaciones, a lo largo del tiempo, sujetas a los cambios de tendencia. Efectivamente, a pesar de que los patrones de producción, para caracterizar los distintos

estilos, están extremadamente pautados y estipulados, nuestros entrevistados insisten en la necesidad de ir renovándolos para que se adapten a las nuevas modas.

En el siguiente punto de este apartado abordaremos este tema en más profundidad.

4.1.5 Procesos de producción y perfil de los consumidores

En apartados anteriores, hemos podido ver cómo la producción es un cúmulo de procedimientos destinados a hacer encajar las distintas músicas en determinados sectores del mercado. Es decir: se producen las canciones para que estas gusten a un público objetivo. Este hecho sitúa a la producción, con sus técnicas de manipulación sonora, en una situación de subordinación al mercado y a los distintos perfiles de identidad de los consumidores que lo componen. Pero a su vez, hemos podido ver a lo largo de esta investigación cómo también hay una influencia en la dirección opuesta. Es decir: la producción también moldea las tendencias que rigen el mercado y, por consiguiente, los gustos de los oyentes.

En el marco de las músicas grabadas, de consumo masivo, destinadas a adolescentes, el papel de la producción se vuelve aún más crítico e indispensable. Como indican nuestros entrevistados, los artistas suelen componer sus canciones sin visualizar al público al cual irán dirigidas. El sujeto C plantea al artista como un ser bohemio y añade que *“para tí poder componer, has de hacerlo en libertad y lo has de hacer no sometido a ninguna norma”* (Sujeto C, pregunta 8). Por lo tanto, la labor del productor será la de adaptar o moldear esas composiciones para hacerlas atractivas a determinados sectores de consumo. Eso implica respetar ciertos modelos sonoros vinculados a distintos grupos sociales e identitarios. Como dice el sujeto A: *“definir un sector social, una tribu urbana... esto te da pistas para la producción y enfoca el camino”* (Sujeto A, pregunta 27). Luego, se trata de que el productor siga el guion y aplique determinados patrones de trabajo: *“en plan yo quiero atacar este target, de esta edad a esta edad, puedo usar este tipo de ritmo, con este tipo de producción, este tipo de melodía...”* (Sujeto A, pregunta 28). Conozcamos a través de las palabras de nuestros entrevistados dichos patrones.

En primer lugar, el sujeto C relaciona la producción con la funcionalidad de la música. Tratándose, en este estudio, de analizar las músicas destinadas a los adolescentes, la

función socializadora es la que de base nos permitirá comprender mejor cómo hacer encajar las grabaciones entre los diferentes perfiles sociales de los consumidores:

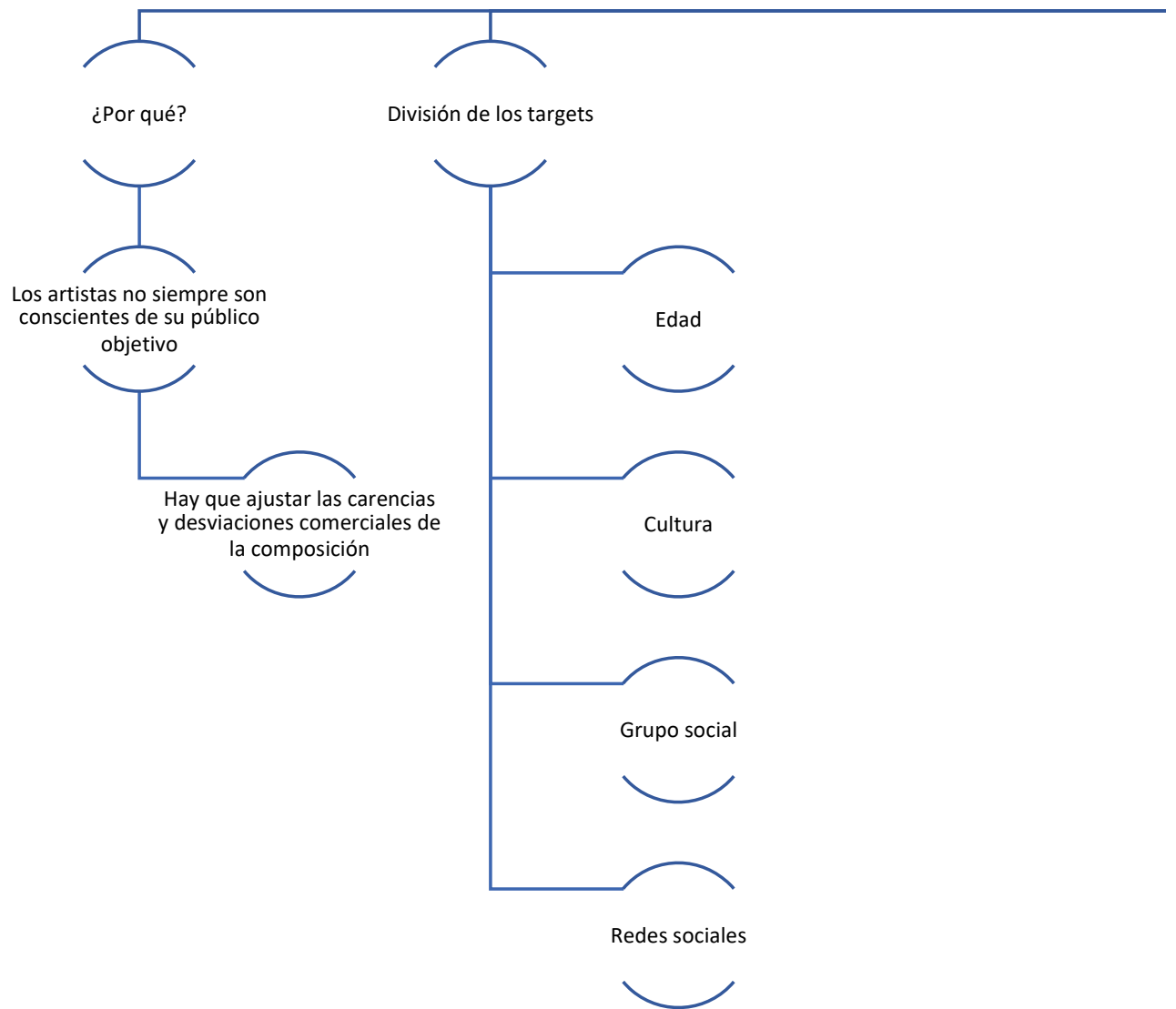
“Hoy en día, la música es muy funcional, eso hace que cada edad, cada generación se siente identificada con una serie de estilos musicales, puesto que una de las utilidades o las funciones de la música es identificarse. Por eso, los diferentes elementos que diferencian un estilo de otro son los que precisamente te ayudan a ti a canalizar si una producción musical va destinada a un público o a otro” (Sujeto C, pregunta 3).

En este punto, cabe destacar la división de los consumidores de música, en dos grandes bloques, que establece el sujeto C. Esta bifurcación comercial es de carácter generacional y englobaría, por un lado, al público joven (mayoritariamente constituido por adolescentes) y por otro, al resto de consumidores musicales. En sus palabras:

“No tiene la misma sensibilidad un chaval joven que una persona mayor. Eso en gran medida tiene que ver con la funcionalidad de la música. Resumiendo, la música sirve para socializar, para evocar, pero también sirve para descubrir tus paisajes interiores. Si es para socializar, te tienes que ceñir a una tendencia [...] La música para socializar, lo que busca es huir de la decadencia [...] De manera que un chaval joven, cuando llega a un colectivo, dependiendo qué estilo de música dice que le gusta, o es aceptado o es rechazado [...] Pero luego hay otro tipo de registro musical que no tiene esta función para socializar. A partir de ahí no es tan crítica la tendencia, no importa que el tema sea pasado de moda... Y es la música que defino yo para hacer tus viajes interiores [...] Sin embargo, si quieres que un chaval caiga bien, que diga que le gusta el Trap o el Reggaetón. Por eso, eso está vinculado a las edades” (Sujeto C, pregunta 16).

Incluso, el sujeto C insiste en que esta dicotomía generacional va más allá de las diferencias socioculturales. En cuanto a consumo musical, aquello que divide a los consumidores es primordialmente la franja de edad:

“Es difícil decir que un estilo sea de una cultura muy determinada. Hoy en día es una cuestión más generacional que no de origen. Es decir, hoy en día tienen más puntos en común un joven de Latinoamérica, de Estados Unidos y de Europa, que no un joven y un mayor de Europa. Por lo que, la cultura, yo creo



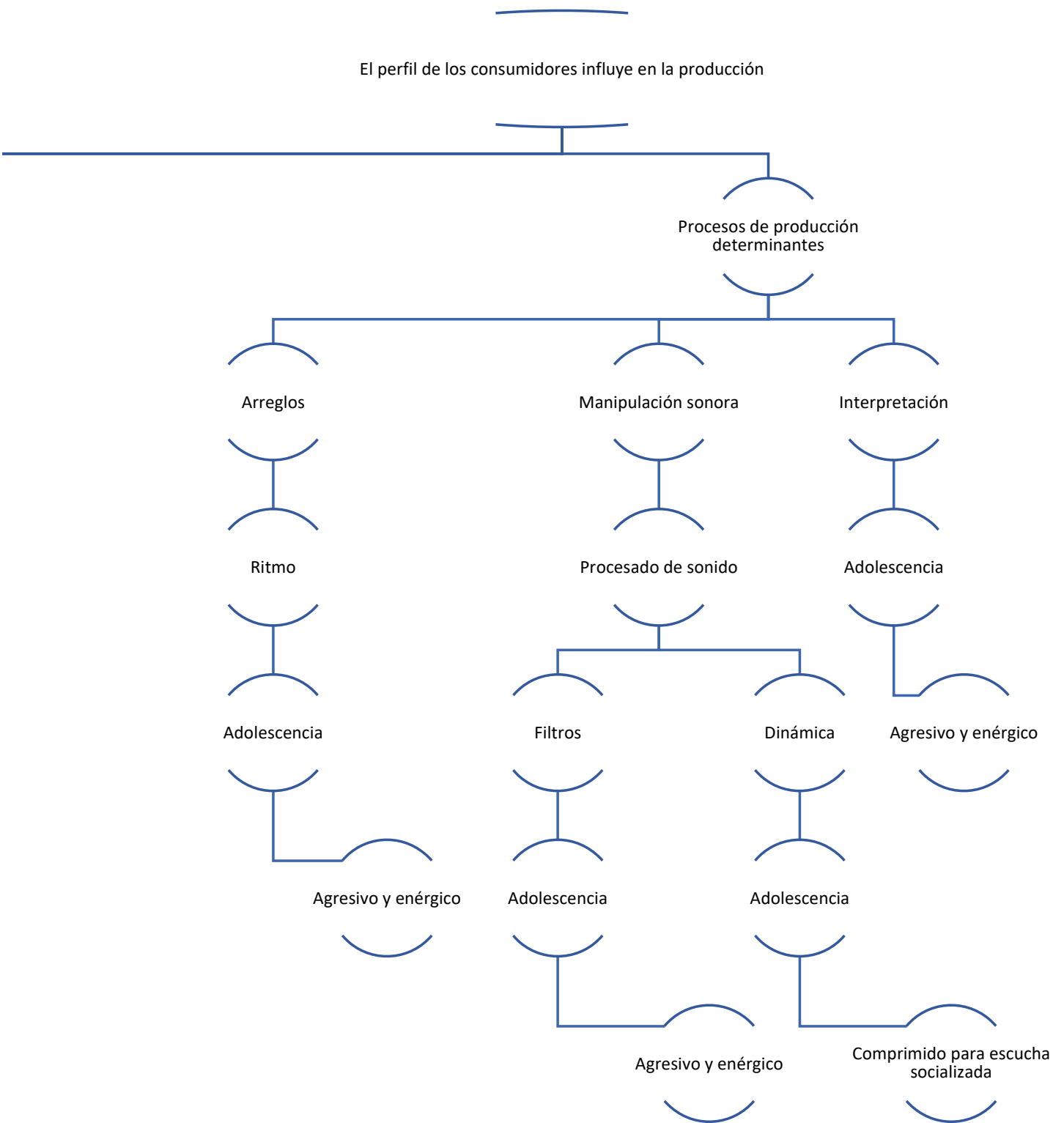


Fig. 14. Mapa conceptual de la producción y su relación con el perfil de los consumidores de música grabada

más en estratos no sociales, en el pasado no tenía nada que ver un hijo de un obrero con un hijo de un empresario. A día de hoy, estos estratos son generacionales, no son de sectores económicos o de procedencias” (Sujeto C, pregunta 21).

En definitiva, la distribución musical por sectores de edad es crucial en el mundo discográfico. El sujeto E nos recuerda que una de las principales preocupaciones de una discográfica es saber a qué franjas de edad van dirigidos sus productos:

“Es muy importante, el target musical por edades, para lo que es distribución musical, para lo que es industria. Es más, cuando presentas una producción a una compañía [...] lo primero que hacen [...] miran cuántos seguidores tienes en las redes sociales. Las redes sociales, ahí ya estas acotando un poco, tanto el público como las edades” (Sujeto E, pregunta 29).

Siendo los adolescentes el motor de la industria discográfica, entendemos que las músicas destinadas a ellos son aquellas que habitualmente enmarcamos bajo la etiqueta de *mainstream*. Esta se construye en contraposición al apelativo de *underground*; el sujeto D remarca sin dudas la diferenciación entre ambos nichos de producción discográfica: *“obviamente, no vas a hacer un tratamiento underground si la pieza es mainstream o va dedicada a un público mainstream, o viceversa”* (Sujeto D, pregunta 14). Aún así, del mismo modo que sonoramente se diferencia claramente el *mainstream* del *underground*, dentro de cada una de estas secciones, conviven gran cantidad de tendencias. En este contexto, aquello que en música une y separa a los integrantes de una sociedad que comparten la misma franja de edad, según el sujeto C, son estas tendencias:

“Por eso yo creo que se han diluido las culturas y sí que hay como comunidades de gente joven que le tira un rollo o una tendencia... O sea, creo más en tendencias que no en distintas culturas. Sobre todo desde el punto de vista de la producción” (Sujeto C, pregunta 21).

Un buen ejemplo de tendencias que se instalan a lo largo de diferentes sectores socioculturales lo encontramos en el Trap y el Reggaetón. El sujeto D arroja un poco de luz respecto a cómo se han instalado dichos estilos entre las músicas más consumidas por los adolescentes:

“El Reggaetón [...] tiene que ver mucho con el Hip Hop, incluso la estética, sobretodo del primer Reggaetón, la estética es 100% reproducir el rollo urbano, pero con elementos de la música latina. Para alguien que viva en un barrio donde la estética imperante es el Hip Hop y de golpe viene gente que le gusta el Reggaetón que es la misma estética, es fácil que haya una transición de uno a otro [...] Y el Trap lo mismo. Es la versión moderna del Hip Hop porque acumula elementos de la música electrónica de baile [...] La gran transformación ha sido la asimilación de los sonidos sintéticos en un contexto de música popular. Es decir, de una forma natural, todos los elementos que tradicionalmente se asociaban a la música electrónica, por ejemplo el “Auto-Tune”, o el uso de sonidos sintéticos de caja de ritmos, que ya se utilizaban en el Hip Hop” (Sujeto D, pregunta 20).

Lo mismo ocurre con el EDM, dónde el aspecto tímbrico ha aglutinado una serie de corrientes de música electrónica y ha desembocado en un estilo nuevo que se ha instalado entre las músicas más consumidas por los adolescentes. En palabras del sujeto D:

“Lo mismo ha pasado con toda la electrónica. La electrónica venía como en muchos estilos musicales independientes, el caso del Tecno, el House, etc. Y de golpe aparece la EDM, que es una refundación de todo, que se hace de una forma que conecta muchísimo más con la gente joven. Todos esos géneros eran demasiado intelectuales, demasiado, fragmentados. Entonces, algo que sea mucho más simple musicalmente, mucho más espectacular a nivel sonoro y, de golpe, eso se convierte en un fenómeno mundial” (Sujeto D, pregunta 20).

De este modo, algunos géneros musicales se ven substituidos por otros que comparten la misma actitud. De nuevo, el sujeto D nos explica como esta substitución viene armonizada por un cambio de estética sonora:

“Con el Trap está pasando algo parecido. Era algo que estaba saliendo a rebufo y se está transformando en la corriente hegemónica, sustituyendo a lo que es el Hip Hop clásico. Al menos para la gente joven. La gente joven, en muchos casos ya no sabrá lo que es el Hip Hop porque ya habrá sido absorbido por el Trap [...] Hay un cambio generacional y hay un cambio sonoro. Sobre todo, porque la música electrónica se ha hecho hegemónica en los procesos de producción” (Sujeto D, pregunta 20).

Según el sujeto D, en producción estas tendencias se perfilan a través de estéticas que se consiguen dibujar mayoritariamente en la fase de mezcla:

“La producción, en todos los procesos, hay una búsqueda de una estética [...] Eso ocurre en muchos aspectos de la producción, y en particular la grabación, pero sobretodo la mezcla” (Sujeto D, pregunta 5).

Estas sonoridades enmarcadas en una tendencia, con el paso del tiempo servirán como nexo de unión entre las personas que compartieron vivencias escuchando las músicas que las abanderaban; de ahí los fenómenos de *revival*, los tributos, etc. El sujeto D nos habla en sus respuestas del poder de comunión que tienen los modelos sonoros entre las personas de una misma generación:

“Esas canciones, no solamente aportan un divertimento momentáneo, sino que se quedan clavadas a fuego. Según para cada persona, puede quedar durante años impregnado. En un momento determinado de su vida estaba escuchando esa canción y cada vez que escucho esa canción, me recuerda a ese momento. Es decir, esa impronta que ejerce la música en nuestras vivencias es de una fuerza poderosísima, hasta el punto de que, si una comunidad de personas comparte ese mismo sentimiento porque les pasó algo similar, o escucharon ese tema en ese momento determinado, se crea una especie de comunión. Por ejemplo, el caso ahora de los 90’s, entonces salía Chimo Bayo... y mucha gente que está yendo a esos conciertos que están haciendo de los 90’s, desde un punto de vista lúdico, pero es muchísima la gente que tiene 40/50 años o incluso un poquito más, pues estuvo en ese momento, compartiendo esas canciones, y puede ser canciones incluso estúpidas, pero tiene esa impronta grabada” (Sujeto D, pregunta 8).

Otra función que desarrolla la música en la adolescencia es la de dar al oyente un referente con el cual identificarse y construir su propia personalidad. El sujeto B nos habla de “espejo”:

“Trabajamos músicas destinadas a adolescentes [...] Puedes hacer un grupo de Rock, de 18 años o 20 años, que van para esos adolescentes que realmente lo que quieren es mirarse al espejo de ellos y pensar que “yo también podría llegar a hacer eso” (Sujeto B, pregunta 4).

Por lo tanto, una producción destinada a los adolescentes debe reforzar las actitudes que desprenden los artistas que se está grabando. En palabras del sujeto D:

“Intentaré buscar todo un acompañamiento que transmita esa actitud para todo ese conjunto de gente que va a compartir ese código” (Sujeto D, pregunta 17).

El sujeto B nos explica, por ejemplo, cómo remarcar la actitud enérgica de una banda de Rock mediante la producción:

“Cuando haces un tema Pop Rock potente, pues allí sobre todo debes ubicar en la mezcla batería y guitarras lo más alto posible” (Sujeto B, pregunta 18).

Del mismo modo, el sujeto D caracteriza el Rock mediante sonoridades que desprendan excitación:

“Cuando estoy en un contexto más de música Rock, pues claro, ahí lo que no voy a hacer un proceso de serenidad, sino lo que voy a hacer es potenciar la excitación, incluso en algunos momentos, el ruido macarra que pueda tener ese contexto” (Sujeto D, pregunta 17).

De nuevo el sujeto D, llega a entrar en más detalle al describir el carácter turbio del sonido del Rock de los 90's, dónde lo que se pretendía expresar era la desolación de la generación X:

“En los 90's [...] sobre todo con la irrupción del Grunge y del Brit Pop, se busca otra vez un poco el retorno a la influencia de los años 70's. De manera que las guitarras suenan de una forma determinada, el sonido es mucho más procesado en general. Pero procesado en el sentido de añadir un cierto carácter turbio” (Sujeto D, pregunta 20).

En definitiva, cada grupo social comparte al menos una ideología y una actitud. Estas se ven representadas por los distintos estilos musicales que, a su vez comparten cada uno su propia sonoridad. El sujeto A recalca esta idea y la empareja con los modelos de producción musical:

“Sí que puedes evocar a distintos grupos sociales [...] Cada tribu urbana consume su estilo de música, cada estilo de música tiene su sonoridad. Entonces, ¿cómo consigo evocar estas sonoridades? Pues, copiando las fórmulas” (Sujeto A, pregunta 21).

El sujeto E, expresa esta idea de un modo más crítico:

“Entendí en su momento el movimiento Punk, “A la mierda todo”, o después el movimiento Grunge, dentro del Hip Hop también lo hay, este “a la mierda todo”. El sistema necesita del antisistema. El underground acaba siendo parte del sistema, la disidencia forma parte del sistema. Vivimos en un mundo así. Yo me dedico a hacer producciones, se perfectamente cómo funciona” (Sujeto E, pregunta 21).

Aún así, la industria discográfica y los medios de comunicación siguen unos códigos que delimitan la expresión de las actitudes dentro de los límites de lo comercial. De este modo, el sujeto B nos explica cómo, si un productor recibe un encargo de Pop Rock para adolescentes, este vendrá acompañado de directrices como las siguientes:

“La indicación de una discográfica podría ser: [...] “Queremos que esta banda sea muy radiofónica”. Por lo tanto, ¿qué te están diciendo? [...] Por ejemplo, que el sonido general no sea estridente, que no sea muy agresivo, porque las reglas en la radio huyen un poco de esa agresividad. Huyen un poco del susto del oyente, que puede cambiar la emisora al oír, o al entrar ese tema. Te están diciendo esto [...] Una directriz, te diría “mira, ostia, por favor que sea muy dentro de lo que ellos son, pues muy agresivos y tal, muy Rockeros, pero no te pases mucho, porque luego la radio me va a decir que no y nos interesa muchísimo traer en radio, para llegar al mayor público posible” (Sujeto B, pregunta 30).

Dicho esto, volvemos a aclarar que en esta investigación nos centramos en las músicas destinadas a la adolescencia, con las distintas identidades sociales que la componen. Y, quien habla de diferentes públicos, habla de diferentes estilos musicales. Como acabamos de ver, los jóvenes de esta sociedad a menudo se identifican socialmente, y muestran hacia los demás, por afinidad a ciertos géneros musicales y por oposición a otros. Por ese motivo, la labor del productor es crucial para ubicar las diferentes canciones en sus respectivos nichos de mercado, ya que son los procesos de producción los que definirán el estilo musical de una grabación, en última instancia, y harán que esta encaje en las tendencias de cada momento. El sujeto C nombra dicho concepto “objetivo de capitalización” y lo convierte en su premisa de trabajo:

“Cada estilo musical tiene preestablecido cuál es su punto u objetivo de capitalización... yo lo que hago es trazar la estrategia con quién a mí me encarga la producción, para optimizar cada uno de los pasos y que se logre realmente la capitalización. Y el encaje, evidentemente, del perfil artístico de lo que sea la estructura de la canción, la tonalidad, el BPM, la instrumentación, el tipo de mensaje de la letra, el tipo de interpretación... Que todo esto encaje dentro de esos objetivos de capitalización. Eso es fundamental” (Sujeto C, pregunta 7).

Este trabajo de planificación y manipulación de las composiciones no se limita a definir el estilo musical de estas. Como ya hemos mencionado, la labor del productor consiste en optimizar las grabaciones para que estas encajen en unos objetivos de capitalización. Dichos objetivos pueden ser, por ejemplo, los lugares en los cuales se consumirán mayoritariamente las músicas producidas, y esto viene determinado por las personas susceptibles de ser su *target* comercial. El sujeto C nos explica con más claridad este caso:

“Por ejemplo, un grupo Indie de perfil artístico Indie español, su objetivo de capitalización es las actuaciones en directo. Si es un Dj, o hace música electrónica de baile o EDM, el objetivo de capitalización está sobre todo pinchar como DJ y valorizar su marca para luego explotar el uso de la marca [...] Por lo que hay que fijar una estructura que luego, en la fase de mezcla, yo puedo cambiar. Y esto es así, porque muchas veces, son varias estructuras las que se publican. Por ejemplo, hay una “radio edit”, una “club edit”, una “dance floor edit”... La misma canción, con diferentes estructuras, para diferentes objetivos” (Sujeto C, pregunta 9).

Es decir, el lugar de consumo o el momento, también han de tenerse en cuenta para definir la sonoridad de una producción destinada a un público concreto. En palabras del sujeto C:

“Una misma cosa, en un sitio, en un momento, tiene un valor o no tiene nada de valor. Un vaso de agua, estás en el desierto, y eso vale más que el oro. Y ese vaso de agua en mitad de un diluvio no vale nada. ¿qué ocurre? Que una canción [...] dependiendo de cómo la sitúes en una situación, hace que llegue la emoción o no” (Sujeto C, pregunta 11).

De nuevo, la vía que usará la producción musical para alcanzar su objetivo de adecuar las composiciones a sus distintos *targets* comerciales será la manipulación sonora que sólo se puede conseguir en una grabación. Y esta manipulación seguirá unos patrones fijos que responderán a lo que esperan los consumidores de cada estilo musical. En palabras del sujeto C:

“Si es una música muy funcional, retomemos visualizar esos estilos de tendencias que sirven para socializar; como lo que hace que suene esa tendencia es una técnica muy concreta, eso se logra sólo en el fonograma” (Sujeto C, pregunta 26).

Cabe destacar, que a pesar de que cada estilo y sub-estilo musical tiene un tratamiento de producción distinto, desde la preproducción hasta la mezcla, llegados a la fase de *mastering*, en las músicas de consumo masivo destinadas a adolescentes, prácticamente la totalidad de estilos, por no decir todos, pasarán por el mismo tratamiento sonoro: la disolución de la dinámica mediante altas tasas de compresión. Esto responde a la anteriormente citada función socializadora de dichas músicas. Según el sujeto C, *“muchísima dinámica en lugares donde hay música de consumo masivo, da miedo porque parece que haya habido algo traumático”* (sujeto C, pregunta 9). Por lo tanto, del mismo modo que encontramos una variada batería de modelos sonoros, cada uno vinculado a un estilo musical, también encontramos un modelo sonoro homogéneo vinculado a un macro-estilo musical que contiene todas las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas a adolescentes.

A parte de la “hipercompresión”, otro de los parámetros genéricos aplicados a la mayoría de estilos que conforman las músicas de masas destinadas a adolescentes, es la rigidez del tempo y mecanización o cuantización rítmica. Otra vez, el sujeto C encuentra el motivo de este procesamiento en la función socializadora de dichas músicas:

“Todo lo que es para socializar, que es lo que es más previsible, como se suele escuchar siempre en continuidad, con partes solapadas, como en la música tecno, la música de baile, el tempo es crítico” (Sujeto C, pregunta 28).

Para el sujeto C, el timbre es tendencia, y *“el timbre te lo da el estilo y de ahí no te puedes apartar”* (Sujeto C, pregunta 28). Pero a pesar de la marcada estructuración de los procedimientos usados en producción para el encaje de las músicas en sonoridades afines

a los consumidores, el sujeto C nos recuerda que dichos modelos sonoros no son del todo inamovibles. Existe un proceso de renovación que se da en las tendencias sonoras cuando la escena musical no comercial da el salto al circuito de la distribución masiva:

“Entendiendo que todo lo que aplico en las producciones comerciales son tendencias consolidadas y lo que viene del mundo underground o experimental, son las tendencias emergentes. Como toda tendencia consolidada proviene de una tendencia emergente, las producciones no comerciales son mi formación para lo que, de aquí un tiempo, sean las producciones más comerciales [...] Si de repente, un sello que hace algo original en la escena underground, empieza a conectar con mucha gente, eso ya se vuelve un timbre de ese estilo. Por lo que, los estilos dependen de los timbres, estos timbres son bastante estáticos, no son absolutamente inamovibles, pero nunca dependen de la voluntad de una persona” (Sujeto C, pregunta 2).

Un buen ejemplo de renovación sonora, en cuanto a códigos que estaban muy profundamente arraigados, lo encontramos en las músicas electrónicas de baile. El sujeto C destaca el cambio en cuanto al tratamiento rítmico de las partes álgidas de las canciones (estribillos o *drops*):

“Yo lo que admiro de la gente joven, es la capacidad de innovar. La capacidad de inventarse lo que la gente entiende de la música. Y encuentro maravilloso el EDM en la medida en que ha reinventado lo que te provoca emoción en una canción. En las generaciones antiguas, el zénit era intensidad, era más fuerte, más instrumentos, más subdivisión, etc. A día de hoy, el joven se emociona con la simplicidad. Se emociona vaciando. De manera que, a día de hoy, en canciones Pop EDM, te encuentras que hay poquísimo ritmo. Y eso es una innovación impresionante, porque llevábamos una tendencia, desde el Pop de los Beatles hasta antes del EDM, cada vez darle más prioridad al ritmo. Si comparamos un tema de los Beatles, con un tema de Guns and Roses, o con un tema de Nirvana, vemos como cada vez se va destacando el ritmo, va tomando un papel prioritario. Esto se rompe con el EDM cuando te ponen el estribillo sin ritmo. Yo la primera canción que recuerdo con un estribillo sin ritmo, es el Sexy Bitch de David Guetta. Yo recuerdo, a ver, no digo que sea el primero de la historia, pero el primero que recuerdo y que me quedé flasheado de que el

estribillo mutea el ritmo es Sexy Bitch de David Guetta. Cuando lo oí, pensé “gracias a Dios, las cosas evolucionan” (Sujeto C, pregunta 6).

Otro hecho determinante a tener en cuenta, respecto al vínculo que se establece entre los procesos de producción de las obras fonográficas y los consumidores de músicas de masas, es la expansión de las vías de difusión musicales. Antes de la incursión de Internet en la industria discográfica, los artistas que tenían acceso al público masivo eran pocos, en comparación con hoy en día. Además, los medios de comunicación realizaban un filtrado de esta oferta y, ese filtrado, establecía de manera homogénea y ordenadamente estratificada las tendencias sonoras. Actualmente, las posibilidades de acceder a los oyentes han quedado al alcance de cualquier persona que “cuelgue” su contenido en Internet. El sujeto D nos explica las repercusiones de dicho fenómeno:

“Cada época ha tenido unos medios de difusión concretos, entonces todo el mundo compartía esas vivencias, esas músicas, y la complicidad con esos estilos musicales, con esos artistas, era muy grande porque eran muchos menos los que podían acceder a esa carrera, a ese éxito musical. A partir de los 2010’s en adelante, con Internet y la democratización de los procesos de producción, ese lugar común, y ese punto dónde se comparten esos artistas, ha saltado por los aires [...] Ya no hablamos de tribus urbanas en cierta forma, como se hablaba antes, no hablamos de medios de comunicación que se imponen de una forma masiva, sino que hay muchas alternativas, tenemos radios en Internet, listas de Spotify, tenemos de todo. Y eso, yo creo que es importante porque, hoy en día, la producción, evocar las distintas épocas musicales quizás tiene menos importancia porque ya no hay ese vínculo, sobre todo para los adolescentes, porque si tú quieres conectar con gente de 40 años, pues es muy fácil, les pones música de los 80’s, o sea producciones de los 80’s, que es la música que vivieron ellos” (Sujeto D, pregunta 20).

Este hecho despierta ciertas inquietudes a algunos de los productores entrevistados. Por ejemplo, el sujeto E expresa su preocupación al respecto:

“Eso que antes era para todo el mundo, ahora se está segmentando en públicos. Las redes sociales que dicen que democratizan el universo, y que está todo el mundo conectado, lo que están haciendo es segmentando absolutamente a la

gente. En realidad, es un proceso involutivo, un proceso de estar todo el mundo conectado y desconectado en sí mismos” (Sujeto E, pregunta 15).

Otro aspecto que modifica las reglas de la producción y distribución musical, en el ámbito del consumo masivo, es el cambio de hábitos de escucha. El acceso ilimitado al contenido que ofrece Internet ha contribuido a una reducción del tiempo de escucha de cada canción, de manera que es cada vez más vital ofrecer toda la información desde el principio de la canción para captar la atención de los oyentes pasajeros. En palabras del sujeto D:

“La inmediatez, la posibilidad de escuchar millones de canciones y esa inmediatez produce impaciencia. Es un efecto derivado” (Sujeto D, pregunta 20).

El sujeto A describe este tipo de sonoridad y cómo se vincula con la adolescencia:

“No es lo mismo hacer una canción destinada a gente adulta o de 50 para arriba, por decir algo, o destinada a adolescentes ¿no? Los adolescentes ya sabemos que necesitan mucha información, que pase muy rápido, se cansan rápido, tienes que estar totalmente enganándoles a cada segundo, con lo que el sonido va a ser un sonido más agresivo, más enérgico, un sonido que a lo mejor a una persona de 40, 50 le va a cansar, a un adolescente quizás justamente le va a atrapar” (Sujeto A, pregunta 12).

El sujeto E vuelve a compartir su opinión al respecto, denotando cierta preocupación por dicha impaciencia en la escucha musical:

“Esa gente, si quieres llegar a esa gente, es como está montada la sociedad, no tiene tiempo, escucha una canción y escucha 10 segundos, 20 segundos, no escuchan una canción. Entonces, si algo que ya han adquirido, un sonido que ya han adquirido, un tipo de arreglo o un tipo de canción, de género, han adquirido ya un tipo de sonido, tú de repente no les puedes cambiar ese tipo de sonido. Ni poner otra cosa distinta porque les vas a hacer pensar, y no tienen tiempo para pensar [...] Esto está convirtiendo a la sociedad en una sociedad que no quiere aprender, conocer o profundizar en cosas nuevas” (Sujeto E, pregunta 15).

Recapitulando, “producir” significa moldear una idea musical, de manera que encaje en un sector del mercado discográfico. En dicha industria, los nichos de venta se delimitan por colectivos de personas. Por lo tanto, un productor tiene que adaptar sus producciones a los gustos de sus consumidores potenciales. Pero ¿cuales son esos gustos? y ¿de qué dependen? Es más, ¿cómo se delimita el público objetivo?

En primer lugar, hay que diferenciar dos mercados musicales: el conocido con el nombre de *mainstream*, regido por la industria discográfica, y el independiente o *underground*. Puesto que esta investigación se centra en las músicas de consumo masivo, destinadas a adolescentes, procuraremos responder a las anteriores preguntas, en relación al sector *mainstream*.

Por lo tanto, según los entrevistados, hoy en día la principal división que se establece entre los consumidores de grabaciones musicales, en la industria discográfica, es la edad. Se configuran, de este modo, dos grandes bloques de consumidores: los jóvenes y “el resto”. Efectivamente, los productores participantes a esta investigación observan que, actualmente, las diferencias socioeconómicas y socioculturales pesan mucho menos, en las preferencias musicales de las personas, que su edad. En consecuencia, se encuentran con un grueso del mercado formado por adolescentes, considerados, por todos, como el motor de la industria discográfica. En cuanto a cómo adaptar las grabaciones a los gustos de estos, los entrevistados establecen una categoría global en la cual cohabitan varias subcategorías.

Empecemos por las subcategorías. Los adolescentes del mercado discográfico español consumen diversidad de estilos. Estos, se diferencian entre sí, en función de los perfiles de personalidad que representan sonoramente. De modo que, cada consumidor se sentirá más atraído o menos, por un estilo u otro, en relación a si se identifican o no con estos, y si les sirven, o no, para mostrarse hacia los demás. La manera con la cual los productores consiguen caracterizar los distintos estilos, destinados a los adolescentes, pasa por la aplicación de patrones fijos de manipulación sonora, asociados con diferentes actitudes y, siempre, en el marco de las tendencias de moda de cada momento y lugar.

Subrayamos el hecho de que se trata de patrones fijos, ya que, con el avance de la distribución musical masiva, a través de las redes, los hábitos de consumo musical han

experimentado un cambio radical. Este cambio ha supuesto una disminución del tiempo de escucha, dedicado a cada canción, por lo que estas deben tener un estilo perfectamente reconocible desde el primer instante, si no se quiere correr el riesgo de que el oyente, impaciente, “salte” a la siguiente canción. En consecuencia, los modelos sonoros, que se apliquen en las producciones, deben ser muy pautados y explícitos, dejando poco margen a la variedad.

Otra característica, propia de las producciones destinadas a adolescentes, es que presenten a los artistas como posibles referentes. Es decir, el consumidor debe poder decir: “este podría ser yo” o “yo también puedo hacerlo”. En términos de producción, esto se traduce en una estética cercana al *home studio* con un creciente uso de las bases programadas y los correctores de tono, en detrimento de los instrumentos musicales actualmente fuera de tendencia (guitarra, bajo, batería, etc.); en cierto modo, músicas como el Trap o el Reggaetón, están diciendo a sus consumidores: “no necesitas ser un instrumentista o cantante experto para vivir de la música”.

En definitiva, hay toda una serie de parámetros sonoros que ayudaran a diferenciar los distintos estilos *mainstream*, de manera a cubrir la heterogeneidad identitaria presente entre los adolescentes de una sociedad dada. Pero como ya hemos avanzado, por encima de todas estas subcategorías sonoras, existe una categoría generalizada a la que todos los estilos, con voluntad de ser consumidos de manera masiva por los adolescentes, deben adaptarse. Aquí, imperan dos directrices a seguir:

- **Moderación.** Cuando el objetivo es llegar al mayor número posible de personas, se debe sacrificar todo aquello que pueda ser molesto para muchos. Por eso, durante los procesos de mezcla y mastering, por ejemplo, se buscará recortar todas aquellas frecuencias susceptibles de resultar demasiado estridentes o desagradables para los oyentes potenciales. Otro ejemplo podría ser el “suavizar” las actitudes sonoras limitando el uso de distorsiones extremas, o ubicando en segundo plano los elementos más agresivos. Tengamos en cuenta, que esta moderación siempre será relativa al público objetivo y, tratándose de adolescentes, buscará, en todo momento, mantenerse en el límite de lo “correcto” y dentro del marco de las tendencias, así como enfatizar sonoridades vinculadas a la excitación y la energía.

- **Funcionalidad.** El uso social de la música, en la adolescencia, obliga a adecuar las producciones discográficas a los modos y vías de consumo. Por lo tanto, en el *mastering* se procurará siempre comprimir el rango dinámico de las grabaciones, de manera optimizar su reproducción en lugares ruidosos y en dispositivos portátiles. También será capital el mecanizar la pulsación, para que las músicas puedan ser incluidas en sesiones de baile, con posibles superposiciones.

Por lo tanto, sea cual sea el estilo, si forma parte de las músicas de consumo masivo destinadas a los adolescentes, deberá pasar por las manipulaciones sonoras propias de la categoría general que acabamos de describir. Si nos fijamos en la implementación de géneros nuevos en las tendencias de moda, podemos observar cómo, habitualmente, son estilos que provienen del sector de la música independiente. Estos, en un momento dado, y por una serie de circunstancias que nuestros entrevistados no logran explicar, dan el salto al sector *mainstream*. Durante ese traspaso, experimentarán un proceso de adecuación, que implica, principalmente, las fórmulas de la categoría generalizada en cuestión. De este modo, la producción permite la renovación sonora del panorama musical, aunque a menudo el contenido, tanto actitudinal como emocional, se mantenga.

Sea como sea, los entrevistados han dejado claro, en sus respuestas, la existencia de un vínculo entre los procesos de producción musical y el perfil de los consumidores de las músicas de distribución masiva. Siendo los adolescentes, el principal motor de la industria discográfica, en el siguiente apartado, analizaremos sus perfiles socioeconómicos y culturales, así como sus preferencias musicales y sus vías de acceso a las distintas músicas.

A modo de síntesis, podemos concluir que la producción musical o artística es, a día de hoy, un cúmulo de procedimientos creativos al servicio de la industria discográfica, que permiten manipular sonoramente una idea musical para obtener una obra fonográfica genuina, que será, finalmente, consumida por la audiencia. Por lo tanto, estas manipulaciones ejercen una gran influencia sobre la percepción musical, aportando valor a las canciones, y deben tenerse en cuenta a la hora de analizar los posibles vínculos entre las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones, y los adolescentes. Dichos vínculos, se establecen en una relación de doble sentido. Es decir, la producción influencia a la audiencia, pero, al mismo tiempo, se subordina a ella. En cuanto a las

características de este intercambio y los procesos que lo posibilitan, estableceremos un glosario temático, estructurado en 2 bloques, que nos permita recapitular brevemente el testimonio completo de nuestros entrevistados:

Producción:

- **Manipulación sonora.** Las transformaciones que experimenta una canción, durante su producción, se agrupan en 3 momentos: preproducción, grabación y posproducción; este último compuesto por edición, mezcla y *mastering*. A lo largo de todas estas fases, se planifican y aplican técnicas de captación del sonido (microfonía, configuración del *backline*, instrumentación, etc.), de edición (cuantización rítmica, corrección de tono, etc.), de procesado de audio (variación de timbre, procesado de dinámica, simulación de espacios, efectos especiales, etc.), y de nivelado (distribución de planos sonoros, ajuste de intensidades, etc.). Todo ello consigue transformar una idea musical original en una obra distinta e independiente: la obra fonográfica.
- **Modelos sonoros.** Los procesos y técnicas de producción dan como fruto sonoridades que el oyente asociará a distintos significados. Estos sirven, de manera general, para identificar los estilos musicales y distinguirlos entre sí. Entre las especificidades simbólicas representadas en los diferentes estilos, la producción consigue sugerir, o enfatizar, actitudes, culturas, emociones, épocas, etc. Estos modelos sonoros se mantienen fijos, en el marco de las tendencias de moda, para facilitar su reconocimiento por parte de la audiencia. Su renovación es ocasional y va de la mano de cambios de sociales y tecnológicos. Todo ello implica un *modus operandi* de los productores, basado en procesos y metodologías preestablecidos de funcionalidad comprobada, ya que el objetivo final siempre será garantizar una máxima acogida por parte de los consumidores. Dicha voluntad de venta masiva viene acompañada por exigencias estrictas de satisfacción comercial, artística y técnica, marcadas por la industria discográfica, que, en última instancia, suponen un proceso de moderación sonora generalizado, aplicable a los distintos modelos sonoros específicos de cada estilo musical.
- **Funcionalidad.** El resultado de las producciones fonográficas debe garantizar siempre la funcionalidad de la música para sus consumidores. Tratándose de un público adolescente, la prioridad se le dará a la función social de la música, que

implica la adecuación sonora de las grabaciones a los hábitos de consumo adolescentes. Es decir, un fonograma debe poder ser reproducido óptimamente en ambientes ruidosos, sin acondicionamiento acústico, mediante dispositivos móviles, y a su vez en sesiones de baile, discotecas, dónde las canciones se encadenarán y superpondrán. Todo ello demanda la aplicación de una serie de manipulaciones sonoras, que implican la reducción del rango dinámico y la mecanización del ritmo.

Audiencia adolescente:

- **Generacional.** Hoy en día, la subdivisión del mercado discográfico se basa en la edad de sus consumidores. A ojos de los profesionales de la industria musical española, las diferencias socioeconómicas y culturales han perdido peso a la hora de influenciar sobre los gustos musicales de las personas.
- **Personalidad.** Los adolescentes usan las músicas como estandarte para reafirmar su identidad y personalidad. A nivel intrapersonal, encuentran, en los artistas, referentes que les sirven para definir sus propias actitudes e ideologías. Esto se traduce en una búsqueda de complicidad, que los productores musicales procuraran resolver, enfatizando sonoramente las actitudes y emociones presentes en las canciones que graban. A nivel interpersonal, su necesidad socializadora les impulsa a seguir las tendencias para conseguir aceptación y reconocimiento entre sus iguales. Por lo tanto, las producciones musicales deberán ceñirse a las modas, homogéneamente, para poder captar la atención del mayor número de adolescentes.
- **Hábitos de consumo.** La reciente democratización de la distribución musical, a través de Internet, ha supuesto un aumento exponencial en la oferta de canciones y un cambio radical en los hábitos de consumo. Esto último implica, en primer lugar, una reducción del tiempo de escucha dedicado a cada canción, lo cual, a nivel de producción se traduce en una concentración de todo el simbolismo sonoro, desde el inicio mismo de las grabaciones, explicitándolo al máximo para que el oyente lo identifique rápidamente; y en segundo lugar, una homogeneización en los gustos musicales que, en vez de pasar por los distintos canales que filtraban y distribuían el contenido musical entre los diferentes perfiles de los consumidores, hoy en día se definen casi exclusivamente por

tendencias globalizadas. Por consiguiente, ciertas características sonoras deberán ser homogéneas en todas las producciones destinadas a adolescentes, independientemente de su estilo musical.

Así pues, los procesos de producción han creado, a lo largo del tiempo, ciertos modelos sonoros que, a su vez, han ido adquiriendo significados simbólicos concretos. Estos, se han instaurado en nuestra cultura mediante el consumo masivo de música grabada, hasta convertirse en uno de los elementos más determinantes para la identificación de los diferentes estilos musicales y, por consiguiente, para la configuración de nuestras preferencias musicales.

4.2 Cuestionarios

Con el objetivo de conocer con detalle el perfil de los adolescentes participantes en nuestro estudio, en el presente apartado nos ocuparemos de realizar un exhaustivo análisis descriptivo de las dimensiones, tanto sociodemográficas como de personalidad que conforman dicho perfil, así como de sus preferencias musicales.

Las dimensiones sociodemográficas se han elaborado a partir de los resultados obtenidos mediante las 16 preguntas que componen el cuestionario construido *ad hoc* para esta investigación. Por otro lado, el apartado sobre perfiles de personalidad incluye los resultados obtenidos a través del cuestionario BFI-10. Finalmente, en cuanto a las preferencias musicales, hemos revisado, adaptado y aplicado el cuestionario publicado por Herrera, Cremades, Lorenzo en 2010, que contiene 30 preguntas referentes a estilos musicales y 11 sobre las vías de acceso a la música.

De los 467 participantes, se han eliminado 3 porque no han contestado correctamente, por tanto, la muestra final es de 464 (N = 464).

A continuación, presentamos las respuestas al cuestionario sociodemográfico.

4.2.1 Sociodemográfico

En el presente apartado nos ocuparemos de conocer y analizar los datos obtenidos en relación al perfil sociodemográfico de los alumnos participantes.

4.2.1.1 Género

La muestra participante consta de 249 mujeres (53,7%) y 215 hombres (46,3%).

4.2.1.2 Edad

Edad	N (%)		
	Total	Hombres	Mujeres
11	2 (0,4)	1 (0,5)	1 (0,4)
12	103 (22,2)	50 (23,3)	53 (21,3)
13	183 (39,4)	88 (40,9)	95 (38,2)
14	124 (26,7)	61 (28,4)	63 (25,3)
15	46 (9,9)	12 (5,6)	34 (13,7)

16	6 (1,3)	3 (1,4)	3 (1,2)
Media	13,27	13,20	13,34
Moda	13	13	13

Tab. 1. Edad

Como podemos observar en la tabla 1, la edad media de los participantes se sitúa en los 13,27 años.

4.2.1.3 Nivel de escolarización de la madre y del padre

Nivel de estudios	Madre		Padre	
	N	%	N	%
Sin madre/padre	4	0,9	15	3,2
Sin estudios	6	1,3	8	1,7
Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	10,6	58	12,5
Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	5,4	21	4,5
Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	21,6	95	20,5
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	30	6,5	36	7,8
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	24,6	99	21,3
Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	4,1	19	4,1
Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	18,1	64	13,8
Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	7,1	49	10,6

Tab. 2. Nivel de escolarización de la madre y del padre

Vemos en la tabla 2, como la mayoría de padres y madres de los participantes tienen un nivel de estudios equivalente, o bien a los de educación secundaria, o bien a estudios postobligatorios no universitarios.

4.2.1.4 Ocupación del padre y de la madre

Ocupación	Madre		Padre	
	N	%	N	%
Sin madre/padre	4	0,9	15	3,2
En paro	56	12,1	16	3,4
Trabajador no-cualificado	53	11,4	39	8,4

Trabajador semi-cualificado	77	16,6	94	20,3
Trabajador cualificado	89	19,2	92	19,8
Ventas	32	6,9	23	5
Empleo tipo administrativo	96	20,7	61	13,1
Técnico o profesional liberal	25	5,4	55	11,9
Empresario	22	4,7	46	9,3
Gerente	10	2,2	26	5,6

Tab. 3. Ocupación del padre y de la madre

Como podemos ver en la tabla 3, entre las madres de los participantes, observamos una mayoría de trabajadoras de tipo administrativo, seguida de un grupo numeroso de trabajadoras cualificadas. En el caso de los padres, la mayoría de empleos se sitúan en el sector de los trabajos semi-cualificados y cualificados, en éste mismo orden.

4.2.1.5 Centro de estudios

Estratos	1	2	3
Centro	Col·legi Salesianes de Santa Dorotea Escola Virolai	Pedagogium Cos Col·legi Sant Gervasi	IES La Ferreria IES Pallejà
	n = 119 (25,6%)	n = 214 (46,1%)	n = 131 (28,2%)
Estudian música extraescolar	17 (14,3%)	44 (20,6%)	21 (16%)
Estudian danza extraescolar	63 (52,9%)	59 (27,6%)	19 (14,5%)
Nota media	6,82	6,57	6,34

Tab. 4. Centro de estudios

Recordamos al lector la siguiente distribución, por estratos, de los centros de educación secundaria obligatoria estudiados:

1. Alumnado de centros con un entorno socioeconómico alto, y con un perfil sociocultural homogéneo.
2. Alumnado de centros con un entorno socioeconómico medio y un perfil sociocultural más heterogéneo.
3. Alumnado de centros con un entorno socioeconómico bajo y una gran diversidad sociocultural.

Vemos en la tabla 4 como la mayoría de los participantes realizan sus estudios en la segunda franja (46,1%), seguidos por los de la tercera franja (28,2%) y la primera (25,6%).

Por otra parte, hemos cotejado estos datos con la cantidad de participantes que realizan clases extraescolares, tanto de música como de danza, y con su nota media obtenida en la escuela durante el primer trimestre del curso 2016/17.

Los centros con el mayor número de estudiantes que realizan extraescolares de música son los pertenecientes a la segunda franja (20,6%), mientras que los centros con un mayor número de estudiantes de danza son los de la primera franja (52,9%).

Según los resultados de los cuestionarios, podemos observar unos resultados académicos similares en las tres franjas de centros de escolarización quedando ordenados en este orden, de mayor a menor nota: 1 (6,82), 2 (6,57) y 3 (6,34).

4.2.1.6 Curso de la ESO

Curso	N (%)		
	Total	Hombres	Mujeres
1	143 (30,8)	70 (32,6)	73 (29,3)
2	223 (48,1)	106 (49,3)	117 (47)
3	84 (18,1)	39 (18,1)	45 (18,1)
4	14 (3)	0	14 (5,6)

Tab. 5. Curso de la ESO

Según los resultados mostrados en la tabla 5, el grueso de la muestra está situado entre los cursos de 2º (48,1%) y 1º (30,8%) de la ESO.

4.2.1.7 Calificación media obtenida en el último trimestre

Nota	N (%)		
	Total	Hombres	Mujeres
1	3 (0,6)	1 (0,5)	2 (0,8)
2	7 (1,5)	3 (1,4)	4 (1,6)
3	9 (1,9)	7 (3,3)	2 (0,8)
4	14 (3)	12 (5,6)	2 (0,8)

5	62 (13,4)	36 (16,7)	26 (10,4)
6	119 (25,6)	55 (25,6)	64 (25,7)
7	123 (26,5)	54 (25,1)	69 (27,7)
8	86 (18,5)	34 (15,8)	52 (20,9)
9	34 (7,3)	10 (4,7)	24 (9,6)
10	7 (1,5)	3 (1,4)	4 (1,6)
Media	6,57	6,31	6,8
Moda	7	6	7
Mediana	7	6	7

Tab. 6. Calificación media obtenida en el último trimestre

En la tabla 6, se muestra cómo la nota media obtenida por los participantes, en el primer trimestre del curso 2016/17, es de 6,57 sobre 10, con una diferencia estadística entre hombres (6,31) y mujeres (6,8) en la calificación media obtenida ($t_{462} = -3,439$; $p = 0,001$).

4.2.1.8 Estudios de música extraescolar y número de cursos realizados

	N (% del total)		
	Total	Hombres	Mujeres
Estudian música	82 (17,7)	39 (18,1)	43 (17,3)
Nº de cursos realizados			
1	77 (16,6)	31 (14,4)	46 (18,5)
2	21 (4,5)	5 (2,3)	16 (6,4)
3	10 (2,2)	7(3,3)	3 (1,2)
4	9 (1,9)	5(2,3)	4 (1,6)
5	4 (0,9)	3 (1,4)	1 (0,4)
6	3 (0,6)	0	3 (1,2)
7	10 (2,2)	3 (1,4)	7 (2,8)
8	4 (0,9)	2 (0,9)	2 (0,8)
9	2 (0,4)	1 (0,5)	1 (0,4)
10	5 (1,1)	1 (0,5)	4 (1,6)
11	0	0	0
12	4 (0,9)	1 (0,5)	3 (1,2)

Tab. 7. Estudios de música extraescolar y número de cursos realizados

La tabla 7 muestra cómo el 17,7% de participantes realizan estudios de música extraescolar, de entre los cuales, el 18,1% son hombres y el 17,3% mujeres. En la mayoría de los casos (16,6%), los participantes sólo han realizado un curso de música extraescolar.

4.2.1.9 Instrumento estudiado

Instrumento musical estudiado	Frecuencia	Porcentaje
Audiciones	1	0,2
Batería	6	1,3
Clarinete	3	0,6
Clarinete, Flauta	1	0,2
Dj	1	0,2
Flauta	134	28,9
Flauta travesera	1	0,2
Flauta, Carillón	1	0,2
Flauta, Clarinete	1	0,2
Guitarra	18	3,9
Guitarra, Bajo	1	0,2
Guitarra, Flauta	15	3,2
Guitarra, Piano	2	0,4
Guitarra, Piano, Batería	1	0,2
Guitarra, Piano, Coral	1	0,2
Guitarra, Voz, Flauta	18	3,9
Guitarra, Voz, Piano, Flauta	1	0,2
Guitarra, Voz, Piano, Flauta, Cajón	1	0,2
Guitarra, Voz, Piano, Flauta, Xilófono	1	0,2
Mixer/tabla de mezclas	1	0,2
Ninguno	176	37,9
Piano	19	4,1
Piano, Batería, Flauta	1	0,2
Piano, Flauta	5	1,1
Rap	1	0,2
Ukelele	1	0,2
viola	1	0,2
Violín	1	0,2
Violín, Flauta	1	0,2
Voz	12	2,6
Voz, Batería, Flauta	1	0,2
Voz, Flauta	21	4,5
Voz, Flauta, Xilófono	1	0,2
Voz, Flauta, Clarinete	2	0,4
Voz, Piano	3	0,6
Voz, Piano, Batería	1	0,2
Voz, Piano, Flauta	2	0,4
Voz, Piano, Flauta travesera	1	0,2
Voz, Piano, Flauta, Clarinete	2	0,4
Voz, Piano, Flauta, Saxofón	1	0,2
Voz, Violín, Bajo	1	0,2
Voz, Violín, Flauta	1	0,2
Total	464	100,0

Tab. 8. Instrumento estudiado

Las cifras de la tabla 8 indican que los instrumentos más practicados por los participantes son, por este orden, la flauta, el piano, la guitarra y la voz.

4.2.1.10 Estudios de danza y número de cursos realizados

	N (% del total)		
	Total	Hombres	Mujeres
Estudian danza	141 (30,4)	19 (8,8)	122 (49)
Nº de cursos realizados			
1	77 (16,6)	23 (10,7)	54 (21,7)
2	26 (5,6)	5 (2,3)	21 (8,4)
3	12 (2,6)	1 (0,5)	11 (4,4)
4	10 (2,2)	1 (0,5)	9 (3,6)
5	5 (1,1)	0	5 (2)
6	9 (1,9)	1 (0,5)	8 (3,2)
7	7 (0,9)	0	4 (1,6)
8	10 (2,2)	0	10 (4)
9	2 (0,4)	0	2 (0,8)
10	2 (0,4)	0	2 (0,8)
11	0	0	0
12	7 (1,5)	1 (0,5)	6 (2,4)

Tab. 9. Estudios de danza y número de cursos realizados

Como podemos observar en la tabla 9, el 30,4% de los participantes han realizado estudios de danza extraescolar. En este caso, destacamos una diferencia considerable entre hombres (8,8%) y mujeres (49%). En la mayoría de los casos (16,6%), los participantes sólo han realizado un curso de danza extraescolar.

4.2.1.11 Estilo de danza estudiado

Estilo de danza estudiado	Frecuencia	Porcentaje
Aeróbic	4	0,8
Ballet	9	1,9
Ballet, Contemporánea	4	0,9
Ballet, Funky	1	0,2
Ballet, Flamenco	3	0,6
Ballet, Hip-Hop	2	0,4
Ballet, Hip-Hop, Flamenco	3	0,6
Ballet, Hip-Hop, Funky	1	0,2
Ballet, Jazz	2	0,4
Ballet, Jazz, Hip-Hop	9	1,9
Comercial	1	0,2
Contemporánea	6	1,3

Flamenco	7	1,5
Funky	5	1,1
Gimnasia rítmica	2	0,4
Hip-Hop	45	9,7
Hip-Hop, Contemporánea	3	0,6
Hip-Hop, Flamenco	5	1,1
Hip-Hop, Flamenco, Reggaetón	1	0,2
Hip-Hop, Funky	2	0,4
Hip-Hop, Salsa	1	0,2
Hip-Hop, Zumba	3	0,6
Hip-Hop, Zumba, Flamenco	13	2,8
Jazz	13	2,8
Jazz-Funky	2	0,4
Jazz, Hip-Hop	4	0,9
Jazz, Hip-Hop, Flamenco	2	0,4
Jazz, Hip-Hop, Funky	1	0,2
Jazz, Hip-Hop, Zumba	2	0,4
Jazz, Zumba, Flamenco	1	0,2
Ninguno	282	60,6
Patinaje	2	0,4
Reggaetón	2	0,4
Salsa	1	0,2
Shuffle	2	0,4
Trap	1	0,2
Variado	2	0,4
Zumba	11	2,4
Zumba, Contemporánea	1	0,2
Zumba, Funky	1	0,2
Zumba, Pop	1	0,2
Zumba, Twerk	1	0,2
Total	464	100

Tab. 10. Estilo de danza estudiado

Los resultados expuestos en la tabla 10 muestran como el estilo de danza más practicado por los participantes es el Hip-Hop (9,7%), aunque sea un porcentaje bajo.

Recapitulando, los adolescentes que conforman la muestra de esta investigación, reflejan la diversidad socioeconómica y cultural del área urbana de Barcelona. Efectivamente, se trata de 215 alumnos y 249 alumnas de distintos centros de educación secundaria obligatoria, pertenecientes a distintos estratos sociales.

A pesar de contar con estudiantes de los 4 cursos de la ESO, el grueso de los participantes está situado entre los cursos de 2º (48,1%) y 1º (30,8%), con lo cual, su edad media se

sitúa alrededor de los 13 años. Recordemos que, como hemos podido ver en el marco teórico de este trabajo, dicha edad se encuentra en la etapa más crucial respecto a la formación de la identidad y la personalidad de los adolescentes. Por ello, los datos aquí mostrados confirman que los participantes escogidos son los más adecuados para estudiar los objetivos de esta tesis, que pretenden encontrar un vínculo entre la identidad de los adolescentes y los distintos modelos sonoros de las músicas de consumo masivo.

Respecto al reflejo de la diversidad socioeconómica y cultural del área urbana de Barcelona, recordemos que los participantes están distribuidos a lo largo de 3 diferentes estratos, que hemos ordenado de la siguiente manera:

1. Alumnado de centros con un entorno socioeconómico alto, y con un perfil sociocultural homogéneo.
2. Alumnado de centros con un entorno socioeconómico medio y un perfil sociocultural más heterogéneo.
3. Alumnado de centros con un entorno socioeconómico bajo y una gran diversidad sociocultural.

Aún así, la repartición entre dichos estratos no se ha hecho de manera proporcional, sino que también refleja la repartición demográfica de la sociedad barcelonesa. Por lo tanto, la mayoría de los participantes realizan sus estudios en la segunda franja (46,1%), seguidos por los de la tercera franja (28,2%) y la primera (25,6%). Esto conlleva que nos encontremos frente a una muestra de menores, tutelados por una mayoría de padres y madres con un nivel de estudios equivalente, o bien a los de educación secundaria, o bien a estudios postobligatorios no universitarios. A nivel laboral, nos encontramos con una mayoría de madres trabajadoras de tipo administrativo, seguido de un grupo numeroso de trabajadoras cualificadas. En los padres, la mayoría de empleos se sitúan en el sector de los trabajos semi-cualificados y cualificados, en este orden.

Por otro lado, también nos ha interesado conocer el perfil académico de los participantes de este estudio, ya que, como también hemos mencionado en nuestro marco teórico, este aspecto determina, en parte, la personalidad de los adolescentes, pudiendo influir, por consiguiente, sobre sus preferencias musicales. Los datos obtenidos muestran una nota media global de 6,57 sobre 10, obtenida por los participantes, en el primer trimestre del

curso 2016/17. Es decir, una mayoría de resultados académicos ubicados en el marco del “suficiente alto”, siendo similares en las tres franjas de centros de escolarización y quedando, estos últimos, ordenados por calificaciones medias, de mayor a menor, de la siguiente manera: centros del estrato 1 (6,82), del 2 (6,57) y del 3 (6,34).

Otro dato que se ha revelado en nuestro marco teórico como indispensable para estudiar las preferencias musicales de los adolescentes, es su formación musical. Por lo tanto, hemos recogido información respecto a las clases extraescolares, de música y danza, que realizan los participantes de nuestra investigación. Nos encontramos, pues, frente a una muestra donde el 17,7% de participantes realizan estudios de música extraescolar (52,4% chicos y 47,6% chicas), y el 30,4% de los participantes realizan estudios de danza extraescolar. En este caso, destacamos una diferencia considerable entre hombres (13,5%) y mujeres (86,5%).

A nivel de repartición social, hemos podido observar como los centros con el mayor número de estudiantes que realizan extraescolares de música son los pertenecientes al segundo estrato socioeconómico y cultural (20,6%), mientras que los centros con un mayor número de estudiantes de danza son los del primer estrato (52,9%).

Cabe destacar, que en la mayoría de los casos (54,6%), los participantes sólo han realizado un curso de música y/o danza extraescolar. Por lo tanto, no se trata de unos adolescentes con una gran influencia de la educación no formal sobre sus preferencias musicales. Aún así, aquellos que sí han cursado dichas extraescolares, se han visto influenciados por los repertorios vinculados a los instrumentos musicales que aprenden a tocar (mayoritariamente flauta, piano, guitarra y voz) y los estilos de danza que aprenden a bailar (Hip-Hop el más practicado).

4.2.2 Personalidad

En el capítulo anterior se han detallado las variables relacionadas con la dimensión sociodemográfica (edad, género, estudios generales, etc.) de los adolescentes participantes que conforman la muestra total de nuestro estudio, pero para conocer con mayor profundidad dicha muestra, a continuación expondremos los resultados relacionados con sus perfiles de personalidad.

4.2.2.1 Perfiles de personalidad (Big Five)

	Media	Variables	N	Género		
				Hombres	Mujeres	Diferencias estadísticas hombres/mujeres ¹²
Reservado	2,18	Nada	102	2,13	2,23	$t_{462} = -1,291$ $p = 0,197$
		Un poco	211			
		Bastante	116			
		Mucho	35			
Extrovertido	3,05	Nada	29	3,12	3,00	$t_{462} = 1,492$ $p = 0,136$
		Un poco	89			
		Bastante	174			
		Mucho	172			
Confiado	2,62	Nada	52	2,70	2,55	$t_{462} = 1,706$ $p = 0,089$
		Un poco	155			
		Bastante	174			
		Mucho	83			
Criticar	1,89	Nada	191	1,87	1,91	$t_{462} = -4,84$ $p = 0,628$
		Un poco	168			
		Bastante	69			
		Mucho	36			
Perezoso	2,58	Nada	82	2,67	2,51	$t_{462} = 1,607$ $p = 0,109$
		Un poco	155			
		Bastante	103			
		Mucho	124			
Buenas notas	2,76	Nada	47	2,67	2,83	$t_{462} = 1,892$ $p = 0,059$
		Un poco	125			
		Bastante	186			
		Mucho	106			
Relajado	2,12	Nada	154	2,236	2,01	$t_{462} = 2,7$ $p = 0,007$
		Un poco	148			
		Bastante	113			
		Mucho	49			
Nervioso	2,70	Nada	81	2,57	2,82	$t_{462} = -2,408$ $p = 0,016$
		Un poco	130			
		Bastante	98			
		Mucho	155			
Interés arte	2,06	Nada	188	1,80	2,28	$t_{461,776} = -1,291$ $p > 0,001$
		Un poco	129			
		Bastante	78			
		Mucho	69			
Imaginación	2,93	Nada	42	2,96	2,90	$t_{462} = 0,639$ $p = 0,523$
		Un poco	116			
		Bastante	140			
		Mucho	166			

Tab. 11. Perfiles de personalidad (Big Five)

¹² Remarcamos con un sombreado entramado, las diferencias estadísticas

En la tabla 11 vemos como, por orden de mayor a menor representación, los perfiles de personalidad que más representan a los participantes son: “soy extrovertido, sociable”, “tengo una gran imaginación”, “tengo buenas notas”, “me pongo nervioso fácilmente” y “soy confiado”.

Observamos, por otra parte, una diferencia estadística relevante, entre hombres y mujeres, en cuanto al interés por el arte, sentirse nervioso y sentirse relajado. Según los resultados, las mujeres participantes muestran un mayor interés por el arte, se ponen más nerviosas y son menos relajadas que los hombres.

4.2.2.2 Correlaciones edad y características de personalidad (Big Five)

		Edad	Reservado	Extrovertido	Confiado	Criticar	Perezoso	Buenas notas	Relajado	Nervioso	Interés arte	Imaginación
Edad	<i>r</i>	1										
	<i>p</i>											
Reservado	<i>r</i>	-0,041	1									
	<i>p</i>	0,375										
Extrovertido	<i>r</i>	0,067	-0,336	1								
	<i>p</i>	0,150	0,000									
Confiado	<i>r</i>	-0,034	-0,072	0,073	1							
	<i>p</i>	0,466	0,119	0,117								
Criticar	<i>r</i>	0,035	-0,024	0,126	0,090	1						
	<i>p</i>	0,450	0,603	0,007	0,052							
Perezoso	<i>r</i>	0,170	0,062	0,015	-0,029	0,192	1					
	<i>p</i>	0,000	0,182	0,753	0,532	0,000						
Buenas notas	<i>r</i>	-0,263	0,015	-0,026	0,094	-0,026	-0,345	1				
	<i>p</i>	0,000	0,749	0,579	0,043	0,580	0,000					
Relajado	<i>r</i>	-0,057	0,030	-0,012	0,122	0,007	-0,059	0,191	1			
	<i>p</i>	0,218	0,526	0,792	0,009	0,874	0,202	0,000				
Nervioso	<i>r</i>	0,013	0,031	0,046	-0,047	0,053	0,151	-0,145	-0,389	1		
	<i>p</i>	0,780	0,502	0,320	0,309	0,254	0,001	0,002	0,000			
Interés arte	<i>r</i>	-0,123	0,093	-0,139	-0,001	-0,060	-0,104	0,202	-0,079	-0,090	1	
	<i>p</i>	0,008	0,046	0,003	0,986	0,195	0,025	0,000	0,087	0,053		
Imaginación	<i>r</i>	0,041	-0,053	0,192	-0,019	-0,037	-0,005	0,006	-0,026	0,055	0,232	1
	<i>p</i>	0,374	0,253	0,000	0,680	0,425	0,919	0,889	0,574	0,233	0,000	

Tab. 12. Correlaciones edad y características de personalidad (Big Five)¹³

¹³ Remarcamos con un sombreado entramado, las que correlacionan.

Destacamos, en la tabla 12, la existencia de una correlación negativa entre la edad y la obtención de buenas notas ($r = -0,263$; $p < 0,001$) y la edad y el interés por el arte ($r = -0,123$; $p = 0,008$), y positiva entre la edad y la pereza ($r = 0,170$; $p < 0,001$). Es decir, Cuanto mayores son los participantes, más bajas son sus notas en la escuela, más perezosos se consideran y menos interés por el arte muestran.

Además, encontramos correlaciones internas entre los distintos ítems del BFI, de las cuales remarcaremos que los que muestran un mayor interés por el arte son más reservados (y, obviamente, menos extrovertidos), más imaginativos, menos perezosos y sacan mejores notas.

4.2.2.3 Big Five y nivel de estudios de los padres

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	Sin padre	15	2,47	0,990
	Sin estudios	8	2,38	1,061
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,38	0,921
Soy extrovertido, sociable	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	3,26	0,849
Soy confiado	Sin estudios	8	2,88	0,991
Tiendo a criticar a los demás	Sin estudios	8	2,13	1,246
Tiendo a ser perezoso	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,95	0,973
Tengo buenas notas	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,37	1,065
Me pongo nervioso fácilmente	Sin estudios	8	3,13	0,991
Me interesa el arte	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,33	1,155
Tengo una gran imaginación	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	3,19	0,928

Tab. 13. Big Five y nivel de estudios de los padres¹⁴

Observamos en la tabla 13 como los participantes, hijos de padres sin estudios, suelen ser reservados, con tendencia a criticar a los demás y facilidad para ponerse nerviosos, aunque se consideran confiados.

Así mismo, vemos como los hijos de padres que no terminaron sus estudios de secundaria, tienen tendencia a ser reservados y perezosos, pero muestran interés por el arte y consideran que tienen una gran imaginación. También destacaremos cómo los participantes sin padre se muestran más reservados.

¹⁴ Tabla reducida con los resultados más relevantes. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 47 de los anexos.

Por otra parte, los hijos de padres que, aún sin terminarlos, realizaron estudios universitarios, suelen tener buenas notas, y los hijos de padres que dejaron los estudios tras terminar la primaria, se muestran extrovertidos y sociables.

4.2.2.4 Big Five y nivel de estudios de las madres

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	Sin madre	4	2,75	1,500
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	2 5	2,36	0,952
Soy extrovertido, sociable	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	3 0	3,43	0,728
Soy confiado	Sin madre	4	2,75	1,258
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	4 9	2,71	1,000
Tiendo a criticar a los demás	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	3 3	2,15	1,004
Tiendo a ser perezoso	Sin madre	4	3,25	0,957
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	1 9	2,95	1,026
Tengo buenas notas	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	3 3	3,09	0,805
Soy relajado, no me estreso	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	1 9	2,53	0,964
Me pongo nervioso fácilmente	Sin madre	4	3,25	0,957
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	3 0	3,23	1,073
Me interesa el arte	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	8 4	2,35	1,114
Tengo una gran imaginación	Sin madre	4	3,25	1,500
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	8 4	3,18	0,838

Tab. 14. Big Five y nivel de estudios de las madres¹⁵

En la tabla 14 vemos como los participantes, hijos de madres que no terminaron la secundaria, suelen ser reservados, al igual que los participantes sin madre que, además de reservados, se muestran perezosos y se ponen nerviosos con facilidad, pero son confiados y tienen una gran imaginación. También se muestran confiados los hijos de madres que terminaron la primaria.

¹⁵ Tabla reducida con los resultados más relevantes. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 48 de los anexos.

Por otra parte, los hijos de madres que empezaron estudios postobligatorios, no universitarios, tienen tendencia a ser extrovertidos y sociables, y se ponen nerviosos con facilidad. Aquellos participantes cuyas madres ha realizado un postgrado, máster o doctorado, tienden a criticar a los demás, pero sacan buenas notas.

Finalmente, los hijos de madres que no terminaron sus estudios universitarios son perezosos y relajados, mientras que aquellos cuyas madres sí los terminaron, son imaginativos y muestran interés por el arte.

4.2.2.5 Diferencias estadísticas entre el nivel de estudios de la madre y el padre respecto al Big Five

			Madre		Padre	
		gl	F	Sig.	F	Sig.
Soy extrovertido, sociable	Inter-grupos	9	3,017	0,002	1,384	0,193
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tiendo a criticar a los demás	Inter-grupos	9	2,172	0,023	1,043	0,405
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tengo buenas notas	Inter-grupos	9	5,123	0,000	4,215	0,000
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Me pongo nervioso fácilmente	Inter-grupos	9	1,764	0,073	2,268	0,017
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Me interesa el arte	Inter-grupos	9	2,402	0,011	1,007	0,433
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

Tab. 15. Diferencias estadísticas entre los estudios de la madre y el padre respecto al Big Five¹⁶

Por lo que podemos ver en la tabla 15, en el caso de las madres, hay diferencias estadísticas en los apartados "soy extrovertido, sociable" ($F_{9,454} = 3,017$; $p = 0,002$), "tiendo a criticar a los demás" ($F_{9,454} = 2,172$; $p = 0,023$), "tengo buenas notas" ($F_{9,454} = 5,123$; $p < 0,001$), y "me interesa el arte" ($F_{9,454} = 2,402$; $p = 0,011$).

¹⁶ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 49 de los anexos.

En el caso de los padres, existen diferencias estadísticas en la afirmación "tengo buenas notas" ($F_{9,454} = 4,215$; $p < 0,001$) y en "me pongo nervioso fácilmente" ($F_{9,454} = 2,718$; $p = 0,017$).

Destacaremos como, en ambos casos, padres y madres, cuanto más avanzados son sus estudios, mejores notas obtienen sus hijos.

4.2.2.6 Big Five y trabajo del padre

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	En paro	16	2,56	1,153
Soy extrovertido, sociable	Técnico o profesional liberal	55	3,20	0,848
Soy confiado	En paro	16	2,81	1,109
Tiendo a criticar a los demás	En paro	16	2,19	0,911
Tiendo a ser perezoso	Trabajador cualificado	92	2,74	0,948
Tengo buenas notas	Técnico o profesional liberal	55	2,98	0,871
Soy relajado, no me estreso	Ventas	23	2,57	1,037
Me pongo nervioso fácilmente	Sin padre	15	3,00	1,000
	Trabajador semi-cualificado	94	2,86	1,074
Me interesa el arte	Trabajador no-cualificado	39	2,41	1,163
Tengo una gran imaginación	Trabajador cualificado	92	3,16	0,998

Tab. 16. Big Five y trabajo del padre¹⁷

Según los resultados presentados en la tabla 16, los hijos de padres en paro son reservados, tienden a criticar a los demás, pero también son confiados. Los trabajadores técnicos, o profesionales liberales, por su parte, tienen hijos extrovertidos, sociables y con buenas notas en los estudios.

Los participantes hijos de trabajadores semi-cualificados, así como los que no tienen padre, se ponen nerviosos con facilidad. Los hijos de trabajadores cualificados tienden a ser perezosos y a tener una gran imaginación. Los hijos de padres en el sector de las ventas son relajados, y los hijos de trabajadores no-cualificados muestran interés por el arte.

4.2.2.7 Big Five y el trabajo de la madre

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	Sin madre	4	2,75	1,500
	Técnico o profesional liberal	25	2,32	0,900
Soy extrovertido, sociable	Trabajador cualificado	89	3,30	0,831

¹⁷ Tabla reducida con los resultados más relevantes. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 50 de los anexos.

Soy confiado	Empresario	22	2,82	0,907
Tiendo a criticar a los demás	Empresario	22	2,32	1,129
Tiendo a ser perezoso	Sin madre	4	3,25	0,957
	Trabajador no-cualificado	53	2,75	0,998
Tengo buenas notas	Empresario	22	3,05	0,844
Soy relajado, no me estreso	Empleo tipo administrativo	96	2,34	0,971
Me pongo nervioso fácilmente	Sin madre	4	3,25	0,957
	Trabajador cualificado	89	2,88	1,166
Me interesa el arte	Trabajador no-cualificado	53	2,30	1,137
Tengo una gran imaginación	Sin madre	4	3,25	1,500
	Trabajador cualificado	89	3,17	0,991

Tab. 17. Big Five y el trabajo de la madre¹⁸

La tabla 17 muestra como, en el caso de las madres, las que se dedican a profesiones liberales tienen hijos reservados. También son reservados los participantes sin madre, y con una tendencia a la pereza, a ponerse nerviosos y a tener una gran imaginación. Los hijos de trabajadoras cualificadas son extrovertidos. Los hijos de empresarias son confiados, tienden a criticar a los demás y sacan buenas notas. Los hijos de trabajadoras no cualificadas son perezosos y muestran interés por el arte, y los hijos de administrativas son relajados.

4.2.2.8 Diferencias estadísticas entre el trabajo de la madre y el padre, respecto al Big Five

			Madre		Padre	
		gl		F	F	Sig.
Soy extrovertido, sociable	Inter-grupos	9	3,132	0,001	1,478	0,153
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tiendo a criticar a los demás	Inter-grupos	9	0,879	0,544	2,028	0,035
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tiendo a ser perezoso	Inter-grupos	9	2,191	0,022	1,972	0,041
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tengo buenas notas	Inter-grupos	9	1,413	0,180	2,727	0,004
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

Tab. 18. Diferencias estadísticas entre el trabajo de la madre y el padre, respecto al Big Five¹⁹

¹⁸ Tabla reducida con los resultados más relevantes. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 51 de los anexos.

¹⁹ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 52 de los anexos.

Según la tabla 18, en el caso de las madres, hay diferencias estadísticas respecto a "soy extrovertido, sociable" ($F_{9,454} = 3,132$; $p = 0,001$), y "tiendo a ser perezoso" ($F_{9,454} = 2,191$; $p = 0,022$).

En el caso de los padres, existen diferencias estadísticas en la afirmación "tiendo a criticar a los demás" ($F_{9,454} = 2,028$; $p = 0,035$), "tiendo a ser perezoso" ($F_{9,454} = 1,972$; $p = 0,041$) y "tengo buenas notas" ($F_{9,454} = 2,2727$; $p = 0,004$).

4.2.2.9 Big five en función del centro

	Centros por estratos ²⁰	N	Media	Desviación típica
Soy reservado	1	119	2,29	0,806
	2	214	2,21	0,858
	3	131	2,04	0,898
	Total	464	2,18	0,860
Soy extrovertido, sociable	1	119	3,10	0,867
	2	214	3,03	0,890
	3	131	3,05	0,952
	Total	464	3,05	0,901
Soy confiado	1	119	2,51	0,919
	2	214	2,73	0,914
	3	131	2,53	0,862
	Total	464	2,62	0,905
Tiendo a criticar a los demás	1	119	1,92	0,953
	2	214	1,93	0,929
	3	131	1,81	0,904
	Total	464	1,89	0,928
Tiendo a ser perezoso	1	119	2,48	0,999
	2	214	2,54	1,073
	3	131	2,73	1,101
	Total	464	2,58	1,065
Tengo buenas notas	1	119	2,71	1,003
	2	214	2,84	0,884
	3	131	2,66	0,891
	Total	464	2,76	0,920
Soy relajado, no me estreso	1	119	1,79	0,947
	2	214	2,27	0,960
	3	131	2,18	1,021
	Total	464	2,12	0,992
Me pongo nervioso fácilmente	1	119	3,05	1,064

²⁰ Recordamos al lector la distribución, por estratos, de los centros de educación secundaria obligatoria estudiados que se presentan en el capítulo de *Metodología*, apartado *Muestra*.

	2	214	2,50	1,112
	3	131	2,72	1,069
	Total	464	2,70	1,108
Me interesa el arte	1	119	2,13	1,157
	2	214	2,13	1,087
	3	131	1,89	0,982
	Total	464	2,06	1,080
Tengo una gran imaginación	1	119	3,05	0,973
	2	214	2,94	0,970
	3	131	2,79	1,006
	Total	464	2,93	0,983

Tab. 19. Big five en función del centro

Según la tabla 19, los centros pertenecientes al primer estrato (socioeconómico alto y sociocultural homogéneo) tienen la mayor cantidad de alumnos extrovertidos, reservados, con facilidad para ponerse nerviosos, que muestran interés por el arte y que tienen una gran imaginación.

Los centros del segundo estrato (socioeconómico medio y sociocultural heterogéneo) tienen, también, la mayor cantidad de alumnos que muestran interés por el arte, así como los que son confiados, con tendencia a criticar a los demás, con buenas notas y relajados.

Por último, los centros del tercer estrato (socioeconómico bajo y sociocultural muy heterogéneo) albergan una mayor cantidad de alumnos perezosos.

4.2.2.10 Diferencias estadísticas entre centros

ANOVA de un factor				
		gl	F	Sig.
Soy confiado	Inter-grupos	2	3,140	0,044
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Soy relajado, no me estreso	Inter-grupos	2	9,674	0,000
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Me pongo nervioso fácilmente	Inter-grupos	2	9,633	0,000
	Intra-grupos	461		
	Total	463		

Tab. 20. Diferencias estadísticas entre centros²¹

²¹ Tabla reducida con las diferencias más relevantes. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 53 de los anexos.

En la tabla 20 observamos como, en función del centro, existen diferencias estadísticas en "soy confiado" ($F_{2,461} = 3,140; p = 0,044$), "soy relajado, no me estreso" ($F_{2,461} = 9,674; p < 0,001$) y "me pongo nervioso fácilmente" ($F_{2,461} = 9,633; p < 0,001$).

Las diferencias estadísticas de esta tabla destacan, como más relevantes, la preponderancia de alumnos confiados y relajados de los centros pertenecientes al segundo estrato, y el predominio de alumnos con tendencia a ponerse nerviosos en los centros del primer estrato.

4.2.2.11 Big Five en función de si los encuestados estudian música en extraescolares

Prueba de muestras independientes										
		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias						
	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. bilateral	Dif. de medias	Error típ. de la dif.	95% Intervalo de confianza para la diferencia	
									Inf.	Sup.
Tengo buenas notas	Sí	0,295	0,587	-2,525	462	0,012	-0,281	0,111	-0,500	-0,062
	No			-2,425	113,715	0,017	-0,281	0,116	-0,511	-0,051
Me pongo nervioso fácilmente	Sí	0,217	0,641	2,629	462	0,009	0,352	0,134	0,089	0,616
	No			2,571	115,730	0,011	0,352	0,137	0,081	0,624
Me interesa el arte	Sí	6,233	0,013	-2,729	462	0,007	-0,356	0,131	-0,613	-0,100
	No			-2,566	111,563	0,012	-0,356	0,139	-0,631	-0,081

Tab. 21. Big Five en función de si los encuestados estudian música en extraescolares²²

Los resultados de la tabla 21 muestran que existen diferencias estadísticas entre los que sí estudian música y los que no, en el caso de "saco buenas notas" ($t_{462} = 2,525; p = 0,012$), "me pongo nervioso fácilmente" ($t_{462} = -2,629; p = 0,009$) y "me interesa el arte" ($t_{462} = 2,729; p = 0,012$).

Existe, además, una correlación positiva entre la experiencia en estudios musicales y la obtención de buenas notas ($r = 0,168; p < 0,001$). Del mismo modo, encontramos una correlación positiva entre la experiencia en estudios musicales y el interés por el arte. Por lo contrario, encontramos una correlación negativa entre la experiencia en estudios

²² Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 54 de los anexos.

musicales y la facilidad para ponerse nerviosos. Es decir, los participantes que realizan extraescolares de música tienen mejores notas en la escuela, muestran un mayor interés por el arte, y se ponen menos nerviosos.

4.2.2.12 Big Five en función de si los encuestados estudian danza en extraescolares

Prueba de muestras independientes										
		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias						
		F	Sig.	t	gl	Sig. bilateral	Dif. de medias	Error típ. de la dif.	95% Intervalo de confianza para la diferencia	
	¿Se han asumido varianzas iguales?								Inferior	Superior
Soy confiado	Sí	0,491	0,484	2,868	462	0,004	0,260	0,091	0,082	0,438
	No			2,841	261,066	0,005	0,260	0,092	0,080	0,440
Tiendo a ser perezoso	Sí	0,001	0,979	2,068	462	0,039	0,222	0,107	0,011	0,432
	No			2,058	263,732	0,041	0,222	0,108	0,010	0,433
Soy relajado, no me estreso	Sí	4,877	0,028	4,281	462	0,000	0,421	0,098	0,228	0,614
	No			4,404	285,294	0,000	0,421	0,096	0,233	0,609
Me pongo nervioso fácilmente	Sí	0,036	0,851	-2,904	462	0,004	-0,322	0,111	-0,540	-0,104
	No			-2,894	264,672	0,004	-0,322	0,111	-0,542	-0,103

Tab. 22. Big Five en función de si los encuestados estudian danza en extraescolares²³

Según la tabla 22, existen diferencias estadísticas entre los que sí estudian danza y los que no, en el caso de "soy confiado" ($t_{462} = -2,868$; $p = 0,004$), "tiendo a ser perezoso" ($t_{462} = -2,068$; $p = 0,039$), "soy relajado, no me estreso" ($t_{462} = -4,404$; $p < 0,001$) y "me pongo nervioso fácilmente"²⁴ ($t_{462} = 2,904$; $p = 0,004$). En este caso, los participantes que realizan extraescolares de danza se muestran menos confiados, más perezosos, menos relajados y se ponen nerviosos con más facilidad.

Los datos de las tablas 21 y 22 muestran que los alumnos que sienten interés por el arte en el Big Five realizan más actividades musicales o de danza extraescolares, siendo esta diferencia estadísticamente significativa en el caso de la música ($t_{111,563} = 2,566$; $p = 0,012$) pero no de la danza ($t_{255,516} = 1,699$; $p = 0,091$).

²³ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 55 de los anexos.

²⁴ Al contrario que los de música.

En definitiva, los adolescentes que conforman nuestra muestra presentan distintos perfiles de personalidad. Aún así, ciertos rasgos destacan por encima de otros. Según los datos obtenidos, podemos observar una mayoría de jóvenes que se consideran extrovertidos y sociables, imaginativos, buenos estudiantes, con facilidad para ponerse nerviosos y confiados (en este mismo orden de mayor a menor representación). Cabe destacar que las chicas participantes muestran un mayor interés por el arte, se ponen más nerviosas y son menos relajadas que los chicos. Este dato resultará relevante, más adelante, cuando recordemos la influencia de la educación no formal sobre la personalidad de nuestros adolescentes.

Aún así, el perfil mayoritario que acabamos de describir no se encuentra exento de sutilezas. De hecho, los datos muestran como varios elementos, propios de los mismos participantes de este estudio, son determinantes a la hora de reforzar ciertos aspectos de su personalidad. Por ejemplo, cuanto más mayores son, más bajas son sus notas en la escuela, más perezosos se consideran y menos interés por el arte muestran; contrariamente, aquellos que muestran un mayor interés por el arte son más reservados, menos perezosos y sacan mejores notas.

Los perfiles de personalidad de nuestros resultados, también se ven influenciados por la condición social de los participantes. De manera que, los distintos rasgos de personalidad se verán reforzados, o mermados, en función del nivel de estudios y la situación laboral de los padres y madres de los adolescentes de nuestra muestra. Por ejemplo, cuanto más altos sean los estudios de las madres y los padres, más interés muestran los adolescentes por el arte, y se pondrán nerviosos más fácilmente. Del mismo modo, en cuanto a ocupación, cuanto mejor posicionados laboralmente estén sus progenitores, más perezosos serán sus hijos. Pero en ambos casos, tanto en el ámbito laboral como el académico, cuanto más avanzados sean los estudios de los padres y las madres, y cuanto mejor posicionados estén laboralmente, más extrovertidos y sociables serán los adolescentes, más tenderán a criticar a los demás, y mejores notas obtendrán.

En cuanto a la distribución en distintos perfiles de personalidad de los adolescentes, según las diferentes categorías de centros educativos, establecidas anteriormente, hemos podido observar una preponderancia significativa de alumnos confiados y relajados en los centros pertenecientes al segundo estrato (socioeconómico medio y sociocultural heterogéneo), y

un predominio de alumnos con tendencia a ponerse nerviosos en los centros del primer estrato (socioeconómico alto y sociocultural homogéneo).

Por último, destacaremos como, en cuanto a la influencia sobre la personalidad de los adolescentes, por parte de la educación no formal en música y danza, las diferencias estadísticas y las correlaciones positivas obtenidas con los resultados del cuestionario muestran que quienes realizan extraescolares de música obtienen mejores notas en la escuela, muestran un mayor interés por el arte, y se ponen menos nerviosos. En el caso de la danza, estos se muestran menos confiados, más perezosos, menos relajados y se ponen nerviosos con más facilidad. Cabe recordar que el número de chicas que realizan extraescolares de danza es significativamente superior a de chicos, y que, estas, presentan perfiles de personalidad con una mayor tendencia a ponerse nerviosas fácilmente y ser menos relajadas.

Todo ello, nos proporciona un abanico de perfiles de personalidad específicos, repartidos entre los adolescentes participantes en esta investigación, así como un perfil general que podemos aplicar a la mayoría de ellos.

4.2.3 Preferencias musicales

Hasta ahora, hemos podido conocer en profundidad los perfiles sociodemográficos y de personalidad de los alumnos participantes en nuestro estudio. Seguidamente, dedicaremos el presente apartado 4.2.3, a conocer y exponer de forma pormenorizada todos los datos recopilados que tengan relación con sus preferencias musicales, así como sus vías de acceso a la música, siguiendo el cuestionario de preferencias musicales, adaptado de Herrera, Cremades y Lorenzo (2010).

4.2.3.1 Preferencias musicales por estilos

Estilos musicales	Estadísticos descriptivos		
	Sexo	Media ²⁵	Desv. típ.
Clásica	Total	1,39	0,729
	Hombre	1,39	0,824
	Mujer	1,39	0,639

²⁵ Valorando la frecuencia de escucha de cada estilo musical, en una escala del 1 al 5, dónde 1 = nunca, 2 = algunas veces, 3 = regularmente, 4 = bastante veces y 5 = siempre.

Flamenco	Total	1,93	1,178
	Hombre	1,76	1,146
	Mujer	2,08	1,189
Étnica	Total	1,36	0,756
	Hombre	1,38	0,805
	Mujer	1,34	0,713
Tradicional/Folklórica	Total	1,22	0,573
	Hombre	1,20	0,511
	Mujer	1,24	0,622
Canción española	Total	1,85	1,071
	Hombre	1,86	1,095
	Mujer	1,84	1,053
Pop	Total	3,46	1,311
	Hombre	3,14	1,358
	Mujer	3,74	1,205
Pop español	Total	2,67	1,431
	Hombre	2,40	1,391
	Mujer	2,90	1,429
Pop catalán	Total	1,62	1,022
	Hombre	1,47	0,847
	Mujer	1,76	1,136
Rock	Total	2,02	1,287
	Hombre	2,20	1,416
	Mujer	1,87	1,144
Rock español	Total	1,54	0,972
	Hombre	1,64	1,049
	Mujer	1,45	0,893
Rock catalán	Total	1,33	0,782
	Hombre	1,34	0,762
	Mujer	1,33	0,800
Pop Rock	Total	2,24	1,297
	Hombre	2,30	1,363
	Mujer	2,18	1,237
Pop Rock español	Total	1,77	1,117
	Hombre	1,75	1,152
	Mujer	1,79	1,087
Pop Rock catalán	Total	1,34	0,791
	Hombre	1,35	0,794
	Mujer	1,33	0,791
Indie	Total	1,57	1,020
	Hombre	1,55	1,075
	Mujer	1,58	0,973
Funk, R&B, Soul	Total	1,75	1,100
	Hombre	1,77	1,098
	Mujer	1,74	1,104
Punk	Total	1,43	0,891
	Hombre	1,46	0,916

	Mujer	1,41	0,871
Ambiental, Chill Out, relajación	Total	1,77	1,004
	Hombre	1,71	0,973
	Mujer	1,82	1,030
Electrónica	Total	2,85	1,445
	Hombre	3,18	1,401
	Mujer	2,56	1,422
Dubstep	Total	2,28	1,409
	Hombre	2,55	1,490
	Mujer	2,04	1,293
Metal	Total	1,72	1,160
	Hombre	1,89	1,269
	Mujer	1,57	1,037
Jazz, Blues, Swing	Total	1,69	1,029
	Hombre	1,78	1,105
	Mujer	1,62	0,956
Folk y Country	Total	1,41	0,783
	Hombre	1,45	0,873
	Mujer	1,37	0,696
Latina	Total	2,44	1,376
	Hombre	2,14	1,279
	Mujer	2,70	1,406
Electro latino	Total	2,37	1,411
	Hombre	2,25	1,387
	Mujer	2,48	1,426
Reggaetón y Dembow	Total	3,44	1,618
	Hombre	3,08	1,682
	Mujer	3,76	1,494
Reggae y Ska	Total	2,35	1,551
	Hombre	2,08	1,486
	Mujer	2,57	1,572
Hip-hop o Rap	Total	3,31	1,432
	Hombre	3,33	1,417
	Mujer	3,29	1,446
Trap	Total	2,86	1,618
	Hombre	2,89	1,628
	Mujer	2,83	1,613
Bandas sonoras de películas	Total	2,57	1,332
	Hombre	2,48	1,400
	Mujer	2,64	1,269

Tab. 23. Preferencias musicales por estilos

Según la tabla 23, los 5 géneros musicales preferidos por los participantes son (en orden de más escuchados a menos): Pop (3,46), Reggaetón y Dembow (3,44), Hip-hop o Rap (3,31), Trap (2,86) y Electrónica (2,85).

A su vez, los 5 menos preferidos son (en orden de más escuchados a menos): Clásica (1,39), Étnica (1,36), Pop Rock catalán (1,34), Rock catalán (1,33) y Tradicional/Folklórica (1,22).

4.2.3.2 Diferencias estadísticas hombres vs mujeres en preferencias musicales

Prueba de muestras independientes						
Estilos musicales	¿Se han asumido varianzas iguales?	Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
		F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Flamenco	Sí	0,144	0,705	-2,918	462	0,004
	No			-2,926	456,428	0,004
Pop	Sí	3,287	0,070	-4,999	462	0,000
	No			-4,956	431,719	0,000
Pop catalán	Sí	21,771	0,000	-3,076	462	0,002
	No			-3,141	452,665	0,002
Rock	Sí	19,307	0,000	2,836	462	0,005
	No			2,792	410,686	0,005
Rock español	Sí	7,425	0,007	2,034	462	0,043
	No			2,010	422,637	0,045
Electrónica	Sí	0,269	0,605	4,740	462	0,000
	No			4,745	454,047	0,000
Dubstep	Sí	16,044	0,000	3,906	462	0,000
	No			3,866	426,936	0,000
Metal	Sí	8,971	0,003	2,976	462	0,003
	No			2,933	413,456	0,004
Latina	Sí	5,401	0,021	-4,488	462	0,000
	No			-4,519	460,737	0,000
Reggaetón y Dembow	Sí	17,349	0,000	-4,611	462	0,000
	No			-4,571	431,877	0,000
Reggae y Ska	Sí	3,996	0,046	-3,438	462	0,001
	No			-3,452	458,214	0,001

Tab. 24. Diferencias estadísticas hombres vs mujeres en preferencias musicales²⁶

Destacaremos, de la tabla 24, las diferencias estadísticas entre hombres y mujeres, que tienen que ver con los estilos de música más escuchados (que hemos podido ver en la tabla 23). De este modo, podemos observar una mayoría de mujeres, respecto a los hombres, que prefieren el Pop, Reggaetón y Denbow, mientras que tenemos una mayoría

²⁶ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 56 de los anexos.

de hombres, respecto a las mujeres, que consumen Electrónica. En cuanto al Hip-Hop y el Trap, el número de consumidores es muy parecido entre hombres y mujeres.

4.2.3.3 En función del nivel social del centro de escolarización

Descriptivos			
Estilos musicales	Centros por estratos	Media	Desviación típica
Clásica	1	1,37	0,649
	2	1,46	0,808
	3	1,30	0,653
	Total	1,39	0,729
Flamenco	1	2,09	1,120
	2	1,84	1,169
	3	1,95	1,236
	Total	1,93	1,178
Étnica	1	1,28	0,551
	2	1,44	0,841
	3	1,31	0,764
	Total	1,36	0,756
Tradicional-Folklórica	1	1,27	0,721
	2	1,24	0,560
	3	1,15	0,420
	Total	1,22	0,573
Canción española	1	1,87	1,065
	2	1,86	1,103
	3	1,81	1,031
	Total	1,85	1,071
Pop	1	3,65	1,183
	2	3,52	1,328
	3	3,21	1,363
	Total	3,46	1,311
Pop español	1	2,65	1,418
	2	2,66	1,492
	3	2,71	1,350
	Total	2,67	1,431
Pop catalán	1	1,83	1,145
	2	1,57	1,013
	3	1,51	0,889
	Total	1,62	1,022
Rock	1	1,86	1,152
	2	2,19	1,382
	3	1,91	1,218
	Total	2,02	1,287
Rock español	1	1,50	0,999
	2	1,53	0,928

	3	1,58	1,022
	Total	1,54	0,972
Rock catalán	1	1,39	0,913
	2	1,33	0,774
	3	1,27	0,657
	Total	1,33	0,782
Pop Rock	1	2,06	1,188
	2	2,42	1,343
	3	2,11	1,287
	Total	2,24	1,297
Pop Rock español	1	1,82	1,104
	2	1,81	1,168
	3	1,67	1,041
	Total	1,77	1,117
Pop Rock catalán	1	1,38	0,873
	2	1,35	0,819
	3	1,28	0,660
	Total	1,34	0,791
Indie	1	1,65	0,997
	2	1,56	1,013
	3	1,50	1,055
	Total	1,57	1,020
Funk, R&B, Soul	1	1,82	1,179
	2	1,84	1,148
	3	1,56	0,913
	Total	1,75	1,100
Punk	1	1,34	0,797
	2	1,55	0,976
	3	1,33	0,808
	Total	1,43	0,891
Ambiental, Chill Out, relajación	1	1,77	1,053
	2	1,84	1,005
	3	1,65	0,952
	Total	1,77	1,004
Electrónica	1	2,87	1,501
	2	2,79	1,440
	3	2,92	1,407
	Total	2,85	1,445
Dubstep	1	2,24	1,394
	2	2,34	1,437
	3	2,22	1,383
	Total	2,28	1,409
Metal	1	1,67	1,034
	2	1,78	1,208
	3	1,67	1,193
	Total	1,72	1,160
Jazz, Blues, Swing	1	1,57	0,962

	2	1,84	1,115
	3	1,56	0,912
	Total	1,69	1,029
Folk y Country	1	1,33	0,726
	2	1,49	0,860
	3	1,35	0,690
	Total	1,41	0,783
Latina	1	2,71	1,355
	2	2,28	1,366
	3	2,47	1,383
	Total	2,44	1,376
Electro latino	1	2,65	1,430
	2	2,23	1,377
	3	2,35	1,425
	Total	2,37	1,411
Reggaetón y Dembow	1	3,86	1,497
	2	3,10	1,650
	3	3,63	1,566
	Total	3,44	1,618
Reggae y Ska	1	2,71	1,590
	2	2,21	1,474
	3	2,24	1,594
	Total	2,35	1,551
Hip-hop o Rap	1	3,53	1,383
	2	3,25	1,408
	3	3,20	1,501
	Total	3,31	1,432
Trap	1	3,03	1,608
	2	2,68	1,573
	3	3,00	1,682
	Total	2,86	1,618
Bandas sonoras de películas	1	2,73	1,300
	2	2,58	1,381
	3	2,39	1,268
	Total	2,57	1,332

Tab. 25. En función del nivel social del centro de escolarización

Destacaremos de la tabla 25, la manera en la que están distribuidos, por centros, los 5 géneros musicales más escuchados por los participantes²⁷:

En el caso del Pop, de más popularidad a menos entre los participantes, encontramos: en primer lugar, los centros del estrato 1, seguidos por los del 2 y, finalmente, del 3.

²⁷ Recordemos que en la tabla 23 pudimos ver como estos son (en orden de más escuchados a menos): Pop, Reggaetón y Dembow, Hip-Hop o Rap, Trap y Electrónica.

En el caso del Reggaetón y el Dembow, igualmente en orden de más popularidad a menos, encontramos: en primer lugar, los centros del estrato 1, seguidos por los del 3 y, finalmente, del 2.

En cuanto al Hip-Hop o Rap: en primer lugar, los centros del estrato 1, seguidos por los del 2 y, finalmente, del 3.

Respecto al Trap: en primer lugar, los centros del estrato 1, seguidos por los del 3 y, finalmente, del 2.

Por último, en cuanto a la música Electrónica: en primer lugar, los centros del estrato 3, seguidos por los del 1 y, finalmente, del 2.

4.2.3.4 Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización

		gl	F	Sig.
Pop catalán	Inter-grupos	2	3,595	0,028
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Rock	Inter-grupos	2	3,276	0,039
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Pop Rock	Inter-grupos	2	3,789	0,023
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Punk	Inter-grupos	2	3,264	0,039
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Jazz, Blues, Swing	Inter-grupos	2	4,115	0,017
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Latina	Inter-grupos	2	3,728	0,025
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Electro latino	Inter-grupos	2	3,408	0,034
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Reggaetón y Dembow	Inter-grupos	2	9,823	0,000
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Reggae y Ska	Inter-grupos	2	4,586	0,011
	Intra-grupos	461		
	Total	463		

Tab. 26. Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización²⁸

Según la tabla 26, existen diferencias relevantes en cuanto a la preferencia de ciertos estilos musicales, en función del tipo del centro escolar al que pertenecen los participantes.

²⁸ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 57 de los anexos.

Observamos como los participantes de los centros del estrato 1 prefieren más Pop catalán, música latina, Electro Latino, Reggaetón/Dembow y Reggae/ska, que en los demás centros. Mientras que los participantes de los centros del estrato 2 escuchan más Rock, Pop Rock, Punk, Jazz, Blues y Swing que los de los demás centros. Todo ello, teniendo en cuenta que, de todos estos estilos, solo el Reggaetón/Dembow pertenece al grupo de 5 estilos más escuchados por la totalidad de los participantes.

4.2.3.5 Preferencias en función de los estudios musicales extraescolares

Estilo musical	Estudios de música extraescolares	N	Media	Desviación típ.
Clásica	Sí	82	1,67	0,944
	No	382	1,33	0,661
Flamenco	Sí	82	2,04	1,212
	No	382	1,91	1,172
Étnica	Sí	82	1,50	0,892
	No	382	1,33	0,722
Tradicional-Folklórica	Sí	82	1,40	0,768
	No	382	1,18	0,515
Canción española	Sí	82	2,04	1,149
	No	382	1,81	1,051
Pop	Sí	82	3,68	1,323
	No	382	3,42	1,305
Pop español	Sí	82	2,84	1,453
	No	382	2,63	1,426
Pop catalán	Sí	82	2,02	1,276
	No	382	1,53	0,938
Rock	Sí	82	2,43	1,406
	No	382	1,94	1,245
Rock español	Sí	82	1,77	1,022
	No	382	1,49	0,955
Rock catalán	Sí	82	1,54	0,958
	No	382	1,29	0,732
Pop Rock	Sí	82	2,72	1,317
	No	382	2,14	1,270
Pop Rock español	Sí	82	2,05	1,285
	No	382	1,71	1,070
Pop Rock catalán	Sí	82	1,49	0,997
	No	382	1,31	0,737
Indie	Sí	82	1,60	1,153
	No	382	1,56	0,991
Funk, R&B, Soul	Sí	82	1,91	1,269

	No	382	1,72	1,059
Punk	Sí	82	1,43	0,889
	No	382	1,43	0,893
Ambiental, Chill Out, relajación	Sí	82	1,93	1,152
	No	382	1,73	0,968
Electrónica	Sí	82	2,77	1,417
	No	382	2,86	1,452
Dubstep	Sí	82	2,15	1,316
	No	382	2,31	1,428
Metal	Sí	82	1,70	1,204
	No	382	1,73	1,152
Jazz, Blues, Swing	Sí	82	2,11	1,286
	No	382	1,60	0,944
Folk y Country	Sí	82	1,54	0,905
	No	382	1,38	0,753
Latina	Sí	82	2,33	1,287
	No	382	2,47	1,395
Electro latino	Sí	82	2,16	1,262
	No	382	2,42	1,439
Reggaetón y Dembow	Sí	82	3,32	1,547
	No	382	3,47	1,634
Reggae y Ska	Sí	82	2,17	1,538
	No	382	2,38	1,553
Hip-hop o Rap	Sí	82	3,17	1,456
	No	382	3,34	1,427
Trap	Sí	82	2,61	1,505
	No	382	2,91	1,639
Bandas sonoras de películas	Sí	82	2,70	1,403
	No	382	2,54	1,317

Tab. 27. Preferencias en función de los estudios musicales extraescolares

La tabla 27 nos muestra como, entre los participantes que estudian música de forma extraescolar, los cinco 5 géneros musicales preferidos son (en orden de más escuchados a menos): Pop (3,68), Reggaetón y Dembow (3,32), Hip-Hop o Rap (3,17), Pop español (2,84) y Electrónica (2,77). Observamos como el orden es el mismo que el obtenido en la tabla 23, para la totalidad de participantes, a excepción de la cuarta posición, que en este caso está ocupada por el Pop español en lugar del Trap.

4.2.3.6 Diferencias estadísticas en función de los estudios musicales

		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
Estilo musical	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Clásica	Sí	24,484	0,000	3,898	462	0,000
	No			3,112	98,730	0,002
Tradicional-Folklorica	Sí	26,217	0,000	3,172	462	0,002
	No			2,469	97,239	0,015
Pop catalán	Sí	16,705	0,000	4,007	462	0,000
	No			3,293	100,574	0,001
Rock	Sí	5,724	0,017	3,156	462	0,002
	No			2,918	109,908	0,004
Rock español	Sí	1,398	0,238	2,368	462	0,018
	No			2,267	113,364	0,025
Rock catalán	Sí	14,090	0,000	2,630	462	0,009
	No			2,215	102,237	0,029
Pop Rock	Sí	0,341	0,560	3,748	462	0,000
	No			3,662	115,595	0,000
Pop Rock español	Sí	8,725	0,003	2,472	462	0,014
	No			2,196	106,375	0,030
Jazz, Blues, Swing	Sí	19,971	0,000	4,100	462	0,000
	No			3,366	100,515	0,001

Tab. 28. Diferencias estadísticas en función de los estudios musicales²⁹

Según la tabla 28, las diferencias en cuanto a preferencias musicales entre los participantes que estudian música en extraescolares y los que no, son relevantes en el caso de los siguientes estilos musicales: Clásica, Tradicional-Folklorica, Pop catalán, Rock, Rock español, Rock catalán, Pop Rock, Pop Rock español, Jazz, Blues y Swing. Todos estos estilos son más consumidos por los estudiantes de música que por los que no realizan dichas extraescolares.

4.2.3.7 Preferencias en función de los estudios de danza extraescolar

Estilo musical	Estudios danza	Media	Desviación típ.
Clásica	Sí	1,33	0,615
	No	1,42	0,773
Flamenco	Sí	2,11	1,223
	No	1,86	1,152
Étnica	Sí	1,32	0,690
	No	1,38	0,784
Tradicional-Folklorica	Sí	1,30	0,717
	No	1,19	0,495

²⁹ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 58 de los anexos.

Canción española	Sí	1,85	1,000
	No	1,85	1,103
Pop	Sí	3,70	1,242
	No	3,36	1,329
Pop español	Sí	2,86	1,447
	No	2,59	1,419
Pop catalán	Sí	1,74	1,117
	No	1,57	0,974
Rock	Sí	1,73	1,146
	No	2,15	1,325
Rock español	Sí	1,40	0,845
	No	1,60	1,018
Rock catalán	Sí	1,28	0,759
	No	1,35	0,792
Pop Rock	Sí	2,16	1,285
	No	2,27	1,302
Pop Rock español	Sí	1,87	1,135
	No	1,73	1,108
Pop Rock catalán	Sí	1,38	0,892
	No	1,32	0,744
Indie	Sí	1,50	0,875
	No	1,59	1,078
Funk, R&B, Soul	Sí	1,85	1,183
	No	1,71	1,061
Punk	Sí	1,39	0,835
	No	1,45	0,916
Ambiental, Chill Out, relajación	Sí	1,81	1,095
	No	1,75	0,963
Electrónica	Sí	2,77	1,490
	No	2,88	1,425
Dubstep	Sí	2,17	1,347
	No	2,33	1,435
Metal	Sí	1,64	1,071
	No	1,76	1,197
Jazz, Blues, Swing	Sí	1,64	0,995
	No	1,72	1,045
Folk y Country	Sí	1,44	0,823
	No	1,39	0,766
Latina	Sí	2,70	1,346
	No	2,33	1,375
Electro latino	Sí	2,55	1,406
	No	2,29	1,408
Reggaetón y Dembow	Sí	3,93	1,377
	No	3,23	1,671
Reggae y Ska	Sí	2,62	1,561
	No	2,23	1,533
Hip-hop o Rap	Sí	3,52	1,427
	No	3,21	1,425
Trap	Sí	2,92	1,643
	No	2,83	1,609
Bandas sonoras de películas	Sí	2,87	1,283
	No	2,44	1,335

Tab. 29. Preferencias en función de los estudios de danza extraescolar

La tabla 29 nos muestra como, entre los participantes que estudian danza como extraescolar, los 5 géneros musicales más escuchados son (en orden de más escuchados

a menos): Reggaetón y Dembow (3,93), Pop (3,70), Hip-Hop o Rap (3,52), Trap (2,92) y bandas sonoras de películas (2,87).

Observamos como el orden varía respecto al obtenido en la tabla 23, para la totalidad de participantes (Pop, Reggaetón y Dembow, Hip-Hop o Rap, Trap y Electrónica).

4.2.3.8 Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza

Estilo musical	¿Se han asumido varianzas iguales?	Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
		F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Flamenco	Sí	0,908	0,341	2,099	462	0,036
	No			2,051	252,983	0,041
Pop	Sí	0,918	0,338	2,530	462	0,012
	No			2,598	284,091	0,010
Rock	Sí	7,398	0,007	-3,277	462	0,001
	No			-3,469	305,944	0,001
Rock español	Sí	8,518	0,004	-1,976	462	0,049
	No			-2,125	318,085	0,034
Latina	Sí	0,642	0,424	2,711	462	0,007
	No			2,735	272,222	0,007
Reggaetón y Dembow	Sí	34,847	0,000	4,348	462	0,000
	No			4,689	320,479	0,000
Reggae y Ska	Sí	0,577	0,448	2,493	462	0,013
	No			2,475	262,459	0,014
Hip-hop o Rap	Sí	0,003	0,960	2,162	462	0,031
	No			2,161	266,504	0,032
Bandas sonoras de películas	Sí	0,720	0,397	3,220	462	0,001
	No			3,270	276,645	0,001

Tab. 30. Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza³⁰

Según la tabla 30, las diferencias en cuanto a preferencias musicales, entre participantes que estudian danza en extraescolares y los que no, son relevantes en los siguientes casos: los estudiantes de danza tienen una mayor preferencia por el Flamenco, el Pop, la música latina, el Reggaetón/Dembow, el Reggae/Ska, el Hip-Hop/Rap y las bandas sonoras de películas que el resto. Mientras que el Rock y el Rock español son menos preferidos por los estudiantes de danza que por los demás.

³⁰ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 59 de los anexos.

4.2.3.9 Correlación entre las preferencias y la edad

Tras aplicar un análisis estadístico de los datos obtenido en los cuestionarios, hemos encontrado correlación en:

Flamenco ($r = 0,167$; $p < 0,001$), tradicional/folklórica ($r = -0,094$; $p = 0,044$), pop ($r = -0,154$; $p = 0,001$), pop español ($r = -0,129$; $p = 0,005$), rock español ($r = -0,106$; $p = 0,022$), funk, Blues y soul ($r = -0,107$; $p = 0,022$), metal ($r = 0,127$; $p = 0,006$), Jazz Blues y swing ($r = -0,112$; $p = 0,015$), Reggae y Ska ($r = 0,114$; $p = 0,014$) y Trap ($r = 0,132$; $p = 0,004$).

Por lo tanto, algunas preferencias musicales (como el Flamenco, el Metal, el Reggae, el Ska y el Trap) se encuentran en edades más altas que el resto.

4.2.3.10 Focos de influencia sobre el consumo musical

Influencia sobre las preferencias musicales	Media ³¹	Mediana	Por ítems (n y %)		
Aprendidos en la asignatura de música	2,78	3	Nada	93	20,0%
			Un poco	87	18,8%
			Bastante	158	34,1%
			Mucho	82	17,7%
			Muchísimo	44	9,5%
Aprendidos en primaria o secundaria	2,99	3	Nada	94	20,3%
			Un poco	85	18,3%
			Bastante	106	22,8%
			Mucho	90	19,4%
			Muchísimo	89	19,2%
TV	3,09	3	Nada	48	10,3%
			Un poco	112	24,1%
			Bastante	135	29,1%
			Mucho	86	18,5%
			Muchísimo	83	17,9%
Radio	2,76	3	Nada	123	26,5%
			Un poco	84	18,1%
			Bastante	104	22,4%
			Mucho	89	19,2%
			Muchísimo	64	13,8%
Revistas, libros, prensa	2,18	2	Nada	196	42,2%
			Un poco	105	22,6%

³¹ Valorando qué es lo que más influye en los participantes, a la hora de escuchar, comprar o grabar la música que más les gusta (en una escala del 1 al 5, donde 1 = nada, 2 = un poco, 3 = bastante, 4 = mucho y 5 = muchísimo).

			Bastante	76	16,4%
			Mucho	59	12,7%
			Muchísimo	28	6,0%
La familia	3,35	3	Nada	66	14,2%
			Un poco	72	15,5%
			Bastante	96	20,7%
			Mucho	92	19,8%
			Muchísimo	138	29,7%
Amigos	3,81	4	Nada	23	5,0%
			Un poco	54	11,6%
			Bastante	85	18,3%
			Mucho	130	28,0%
			Muchísimo	172	37,1%
Lugares públicos	3,10	3	Nada	69	14,9%
			Un poco	81	17,5%
			Bastante	134	28,9%
			Mucho	95	20,5%
			Muchísimo	85	18,3%
Vídeos de Internet	4,08	5	Nada	24	5,2%
			Un poco	25	5,4%
			Bastante	82	17,7%
			Mucho	94	20,3%
			Muchísimo	239	51,5%
Audios de Internet	3,42	4	Nada	70	15,1%
			Un poco	67	14,4%
			Bastante	82	17,7%
			Mucho	89	19,2%
			Muchísimo	156	33,6%
Lo aprendido en la escuela de música o danza	2,30	2	Nada	212	45,7%
			Un poco	63	13,6%
			Bastante	82	17,7%
			Mucho	53	11,4%
			Muchísimo	54	11,6%

Tab. 31. Focos de influencia sobre el consumo musical

Según la tabla 31, los 3 principales focos de influencia sobre las preferencias musicales de los participantes son (de más influyentes a menos): los vídeos de Internet (4,08), los amigos (3,81) y los audios de Internet (3,42).

A su vez, los 5 menos influyentes son (en orden de más influyentes a menos): la radio (2,76), lo aprendido en la escuela de música o danza (2,30) y las revistas, libros o prensa (2,18).

4.2.3.11 Diferencias por sexo en los focos de influencia

Influencia sobre las preferencias musicales	Género	Media	Desviación tít.
Aprendido en la asignatura de música	Hombre	2,73	1,216
	Mujer	2,82	1,233
Aprendido en primaria o secundaria	Hombre	3,01	1,393
	Mujer	2,97	1,408
TV	Hombre	3,09	1,297
	Mujer	3,10	1,201
Radio	Hombre	2,66	1,392
	Mujer	2,84	1,384
Revistas, libro, prensa	Hombre	2,03	1,256
	Mujer	2,31	1,268
La familia	Hombre	3,42	1,402
	Mujer	3,29	1,419
Amigos	Hombre	3,63	1,227
	Mujer	3,96	1,151
Lo que escuchas en lugares públicos	Hombre	2,89	1,359
	Mujer	3,28	1,229
Vídeos de Internet	Hombre	4,13	1,128
	Mujer	4,03	1,206
Audios de Internet	Hombre	3,26	1,505
	Mujer	3,56	1,396
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Hombre	1,89	1,267
	Mujer	2,65	1,476

Tab. 32. Diferencias por sexo en los focos de influencia sobre las preferencias musicales

Observamos en la tabla 32 como los principales focos de influencia, sobre las preferencias musicales, se mantienen en ambos sexos en el mismo orden que en la totalidad de los participantes (de más influencia a menos: vídeos de Internet, amigos, audios de Internet), exceptos en el caso los hombres, dónde el tercer lugar lo ocupa la familia en vez de los audios de Internet.

4.2.3.12 Diferencias estadísticas en función del sexo

Prueba de muestras independientes						
		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
Influencia sobre las preferencias musicales	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Amigos	Sí	3,240	0,073	-2,926	462	0,004
	No			-2,913	442,417	0,004
Lo que escuchas en lugares públicos	Sí	2,512	0,114	-3,269	462	0,001
	No			-3,244	435,447	0,001

Audios de Internet	Sí	2,491	0,115	-2,244	462	0,025
	No			-2,231	440,334	0,026
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	17,458	0,000	-5,919	462	0,000
	No			-5,986	461,983	0,000

Tab. 33. Diferencias estadísticas en función del sexo³²

Destacaremos, de la tabla 33, las diferencias estadísticas, entre hombres y mujeres, que tienen que ver con los focos de influencia sobre sus preferencias musicales (que hemos podido ver en las tablas 31 y 32). De este modo, podemos observar como las mujeres, respecto a los hombres, son más influenciadas por los amigos, por lo que escuchan en lugares públicos, los audios de Internet y lo que han aprendido en la escuela de música o danza.

4.2.3.13 Diferencias en función del centro de escolarización

Influencia sobre las preferencias musicales	Centros por estratos	Media	Desviación típica
Aprendido en la asignatura de música	1	3,05	1,254
	2	2,72	1,223
	3	2,62	1,167
	Total	2,78	1,224
Aprendido en primaria o secundaria	1	3,21	1,358
	2	2,96	1,404
	3	2,83	1,415
	Total	2,99	1,400
TV	1	3,17	1,195
	2	3,05	1,270
	3	3,11	1,254
	Total	3,09	1,245
Radio	1	3,04	1,374
	2	2,76	1,385
	3	2,49	1,366
	Total	2,76	1,389
Revistas, libro, prensa	1	2,12	1,202
	2	2,23	1,326
	3	2,14	1,239
	Total	2,18	1,269
La familia	1	3,06	1,463
	2	3,52	1,324
	3	3,34	1,466
	Total	3,35	1,411
Amigos	1	4,05	1,064
	2	3,72	1,262

³² Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 60 de los anexos.

	3	3,73	1,177
	Total	3,81	1,196
Lo que escuchas en lugares públicos	1	3,24	1,191
	2	3,06	1,304
	3	3,04	1,400
	Total	3,10	1,304
Videos de Internet	1	4,08	1,246
	2	3,99	1,175
	3	4,21	1,086
	Total	4,08	1,171
Audios de Internet	1	3,55	1,376
	2	3,45	1,468
	3	3,24	1,493
	Total	3,42	1,454
Lo aprendido en la escuela de música o danza	1	2,59	1,411
	2	2,23	1,473
	3	2,14	1,357
	Total	2,30	1,433

Tab. 34. Diferencias en función del centro de escolarización

Destacaremos, de la tabla 34, la manera en que están distribuidos, por centros, los 3 principales focos de influencia sobre las preferencias musicales de los participantes³³:

En el caso de los videos de Internet, en orden de participantes más influenciados a menos, encontramos: en primer lugar, los centros del estrato 3, seguidos por los del 2 y, finalmente, del 1.

En el caso de los amigos, igualmente en orden de más influenciados a menos, encontramos: en primer lugar, los centros del estrato 3, seguidos por los del 1 y, finalmente, del 2.

En cuanto a los audios de Internet: en primer lugar, los centros del estrato 1, seguidos por los del 2 y, finalmente, del 3.

³³ Recordemos que en la tabla 31 pudimos ver como estos son (en orden de más influencia a menos): los videos de Internet, los amigos, y los audios de Internet.

4.2.3.14 Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización

		gl	F	Sig.
Aprendido en la asignatura de música	Inter-grupos	2	4,326	0,014
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Radio	Inter-grupos	2	5,038	0,007
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
La familia	Inter-grupos	2	4,205	0,015
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Amigos	Inter-grupos	2	3,375	0,035
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Aprendido en la escuela de música o danza	Inter-grupos	2	3,516	0,031
	Intra-grupos	461		
	Total	463		

Tab. 35. Diferencias estadísticas más relevantes en función del centro de escolarización³⁴

Según la tabla 35, existen diferencias estadísticas, en cuanto a los focos de influencia sobre el consumo musical, en función del tipo del centro escolar al que pertenecen los participantes. Observamos cómo los participantes de los centros del estrato 1 están más influenciados por lo aprendido en la asignatura de música, la radio, los amigos y lo aprendido en la escuela de música o danza, que del resto. Mientras que los participantes de los centros del estrato 2 lo están más por la familia. Todo ello, teniendo en cuenta que, de todos estos focos de influencia, solo los amigos pertenecen al grupo de 3 más influyentes sobre totalidad de los participantes.

4.2.3.15 Diferencias en función de los estudios de música extraescolares

Influencia sobre las preferencias musicales	Estudios de música extraescolares	Media	Desviación típ.
Aprendido en la asignatura de música	Sí	2,63	1,329
	No	2,81	1,200
Aprendido en primaria o secundaria	Sí	3,04	1,511
	No	2,98	1,376
TV	Sí	2,94	1,251
	No	3,13	1,243
Radio	Sí	2,73	1,334
	No	2,76	1,402

³⁴ Tabla reducida con las diferencias más relevantes. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 61 de los anexos.

Revistas, libro, prensa	Sí	2,21	1,214
	No	2,17	1,282
La familia	Sí	3,38	1,537
	No	3,35	1,385
Amigos	Sí	3,67	1,238
	No	3,84	1,187
Lo que escuchas en lugares públicos	Sí	2,85	1,208
	No	3,15	1,319
Vídeos de Internet	Sí	3,71	1,291
	No	4,15	1,129
Audios de Internet	Sí	3,37	1,419
	No	3,43	1,463
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	2,84	1,527
	No	2,18	1,387

Tab. 36. Diferencias en función de los estudios de música extraescolares

La tabla 36 nos muestra como, entre los participantes que estudian música de forma extraescolar, los 3 principales focos de influencia sobre su consumo musical son (en orden de más influencia a menos): los vídeos de Internet (3,71), los amigos (3,67) y la familia (3,38). Observamos como el orden es el mismo que el obtenido en la tabla 31, para la totalidad de participantes, a excepción de la tercera posición, que en este caso está ocupada por la familia en lugar de los audios de Internet.

4.2.3.16 Diferencias estadísticas en función de los estudios de música extraescolares

Prueba de muestras independientes						
		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
Influencia sobre las preferencias musicales	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Vídeos de Internet	Sí	5,432	0,020	-3,169	462	0,002
	No			-2,907	109,173	0,004
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	3,639	0,057	3,845	462	0,000
	No			3,612	111,458	0,000

Tab. 37. Diferencias estadísticas en función de los estudios de música extraescolares³⁵

³⁵ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 62 de los anexos.

Según la tabla 37, las diferencias en cuanto a focos de influencia sobre el consumo musical, entre los participantes que estudian música en extraescolares y los que no, son relevantes en los siguientes casos: los participantes que no realizan extraescolares de música son más influenciados por los vídeos de Internet, mientras que aquellos que cursan música como extraescolar, son más influenciados por lo que han aprendido en las escuelas de música.

4.2.3.17 Diferencias en función de los estudios de danza

Influencia sobre las preferencias musicales	Estudios de danza extraescolares	N	Media	Desviación típ.
Aprendido en la asignatura de música	Sí	141	3,10	1,261
	No	323	2,64	1,183
Aprendido en primaria o secundaria	Sí	141	3,14	1,447
	No	323	2,92	1,375
TV	Sí	141	3,10	1,203
	No	323	3,09	1,265
Radio	Sí	141	2,83	1,331
	No	323	2,72	1,415
Revistas, libro, prensa	Sí	141	2,21	1,344
	No	323	2,16	1,236
La familia	Sí	141	3,22	1,469
	No	323	3,41	1,383
Amigos	Sí	141	4,00	1,165
	No	323	3,72	1,202
Lo que escuchas en lugares públicos	Sí	141	3,33	1,174
	No	323	3,00	1,347
Vídeos de Internet	Sí	141	4,06	1,191
	No	323	4,08	1,164
Audios de Internet	Sí	141	3,60	1,242
	No	323	3,34	1,533
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	141	3,30	1,347
	No	323	1,86	1,235

Tab. 38. Diferencias en función de los estudios de danza

La tabla 38 nos muestra como, entre los participantes que cursan danza como extraescolar, los 3 principales focos de influencia sobre el consumo musical son (en orden de más influencia a menos): los vídeos de Internet (4,06), los amigos (4,00) y los audios

de Internet (3,60). Observamos cómo el orden se mantiene respecto al obtenido en la tabla 31, para la totalidad de participantes.

4.2.3.18 Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza

		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
Influencia sobre las preferencias musicales	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Aprendido en la asignatura de música	Sí	0,088	0,766	3,788	462	0,000
	No			3,694	252,063	0,000
Amigos	Sí	2,464	0,117	2,319	462	0,021
	No			2,347	274,494	0,020
Lo que escuchas en lugares públicos	Sí	2,285	0,131	2,492	462	0,013
	No			2,630	303,469	0,009
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	2,484	0,116	11,290	462	0,000
	No			10,914	247,256	0,000

Tab. 39. Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza³⁶

Según la tabla 39, las diferencias en cuanto a focos de influencia sobre el consumo musical, entre los participantes que estudian danza en extraescolares y los que no, son relevantes en los siguientes casos: lo aprendido en la asignatura de música, los amigos, lo que escuchan en lugares públicos y lo aprendido en la escuela de danza.

4.2.3.19 Correlaciones³⁷

	Edad	Asignatura de música	Primaria o secundaria	TV	Radio	Revistas, libro, prensa	Familia	Amigos	Lugares públicos	Vídeos Internet	Audios de Internet	Escuela de música o danza
Edad	1											
Aprendido en la asignatura de música	-0,083	1										
	0,074											
Aprendido en primaria o secundaria	-0,101	0,670	1									
	0,030	0,000										
TV	-0,018	0,304	0,315	1								
	0,700	0,000	0,000									

³⁶ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 63 de los anexos.

³⁷ Marcamos solo las correlaciones con la edad, aunque salen otras internas. Como era de esperar, cuanto más mayores, menos les influencia la familia.

Radio	0,096	0,081	-0,009	0,133	1							
	0,039	0,081	0,845	0,004								
Revistas, libro, prensa	-0,087	0,214	0,225	0,304	0,147	1						
	0,063	0,000	0,000	0,000	0,001							
La familia	-0,187	0,209	0,311	0,315	-0,018	0,400	1					
	0,000	0,000	0,000	0,000	0,704	0,000						
Amigos	0,036	0,134	0,146	0,386	0,215	0,121	0,281	1				
	0,434	0,004	0,002	0,000	0,000	0,009	0,000					
Lo que escuchas en lugares públicos	0,057	0,098	0,046	0,341	0,272	0,233	0,162	0,375	1			
	0,221	0,035	0,328	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000				
Vídeos de Internet	-0,058	0,102	0,094	0,329	0,135	0,112	0,047	0,316	0,400	1		
	0,212	0,028	0,043	0,000	0,004	0,016	0,317	0,000	0,000			
Audios de Internet	0,085	0,017	-0,035	0,218	0,216	0,168	0,013	0,289	0,466	0,423	1	
	0,066	0,714	0,453	0,000	0,000	0,000	0,779	0,000	0,000	0,000		
Lo aprendido en la escuela de música o danza	-0,086	0,297	0,198	0,175	-0,045	0,234	0,166	0,117	0,178	0,064	0,109	1
	0,063	0,000	0,000	0,000	0,334	0,000	0,000	0,012	0,000	0,170	0,019	

Tab. 40. Correlaciones

La tabla 40 muestra las correlaciones entre los datos obtenidos en los cuestionarios. Podemos destacar que cuanto más mayores son los encuestados, menos les influencia la familia en sus preferencias musicales, pero sorprendentemente no encontramos esta correlación entre la edad de los encuestados y la influencia ejercida por sus amistades en cuanto a sus preferencias musicales.

4.2.3.20 Diferencias en función de los estudios del padre

		Media	Desviación típica
Aprendido en la asignatura de música	Sin padre	2,53	0,990
	Sin estudios	3,25	0,886
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,50	1,301
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,19	0,814
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,75	1,211
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	2,83	1,183
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,63	1,183
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,74	1,408
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,48	1,168
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,47	1,209
	Total	2,78	1,224

Aprendido en primaria o secundaria	Sin padre	3,33	1,175
	Sin estudios	3,38	1,685
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,72	1,374
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,71	1,271
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,92	1,326
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	2,97	1,362
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,75	1,280
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,63	1,383
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,83	1,443
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,63	1,510
	Total	2,99	1,400
	TV	Sin padre	3,00
Sin estudios		3,25	0,463
Ed. primaria (primaria o EGB...)		3,74	1,292
Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS		3,95	0,973
Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS		2,96	1,237
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS		3,03	0,910
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS		3,09	1,270
Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS		3,05	1,433
Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura		2,72	1,175
Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado		2,80	1,274
Total		3,09	1,245
Radio	Sin padre	2,27	1,335
	Sin estudios	2,75	0,886
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,02	1,420
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	2,81	1,504
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,79	1,383
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	2,53	1,540
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,76	1,286
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,11	1,286
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,89	1,449
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,76	1,422
	Total	2,76	1,389
Revistas, libro, prensa	Sin padre	2,07	1,100

	Sin estudios	2,00	1,309
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	1,95	1,248
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	2,86	1,352
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,07	1,240
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	2,31	1,283
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,28	1,254
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,21	1,398
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,22	1,266
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,04	1,306
	Total	2,18	1,269
La familia	Sin padre	2,80	1,207
	Sin estudios	3,75	1,488
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	2,93	1,632
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	4,33	1,155
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	3,51	1,336
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	3,64	1,222
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	3,31	1,360
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	3,21	1,475
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	3,20	1,438
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	3,37	1,395
	Total	3,35	1,411
Amigos	Sin padre	3,47	1,246
	Sin estudios	3,38	1,598
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	4,02	1,207
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	4,10	1,044
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	3,78	1,281
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	3,81	1,142
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	3,76	1,117
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	3,74	1,195
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	3,80	1,237
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	3,80	1,172
	Total	3,81	1,196
Lo que escuchas en lugares públicos	Sin padre	3,20	1,265
	Sin estudios	4,00	0,535

	Ed. primaria (primaria o EGB...)	2,91	1,367
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,48	1,209
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	3,41	1,267
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	3,00	1,146
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	3,21	1,350
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,84	1,425
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,84	1,275
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,65	1,251
	Total	3,10	1,304
Vídeos de Internet	Sin padre	4,07	1,163
	Sin estudios	4,38	0,916
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	4,24	1,247
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	4,19	1,123
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	4,15	1,139
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	4,03	1,230
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	4,09	1,079
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	3,63	1,383
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	3,88	1,189
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	4,08	1,239
	Total	4,08	1,171
Audios de Internet	Sin padre	3,13	1,552
	Sin estudios	3,00	1,195
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,29	1,499
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,33	1,461
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	3,66	1,419
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	3,19	1,508
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	3,52	1,388
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	3,21	1,751
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	3,38	1,464
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	3,39	1,469
Total	3,42	1,454	
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sin padre	2,53	1,407
	Sin estudios	2,38	1,598
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	2,40	1,337

	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,10	1,546
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,19	1,416
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	2,53	1,682
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,09	1,356
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,00	1,453
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,31	1,424
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,31	1,432
	Total	2,30	1,433

Tab. 41. Diferencias en función de los estudios del padre

En la tabla 41 observamos cómo los participantes más influenciados por aquello aprendido en la asignatura de música del colegio, la televisión, la prensa, la familia, los amigos y lo aprendido en las clases de música o danza, son los hijos de padres que no terminaron los estudios de educación secundaria.

Por otro lado, los hijos de padres que dejaron de estudiar tras terminar la primaria son los más influenciados por lo aprendido en la escuela y por la radio. A su vez, los hijos de padres sin estudios, son más influenciados por lo que escuchan en lugares públicos y los vídeos de Internet. Finalmente, podemos ver como los hijos de padres que completaron sus estudios de secundaria son más influenciados por lo aprendido en la escuela de música o danza.

4.2.3.21 Diferencias en función de los estudios de la madre

		Media	Desviación típica
Aprendido en la asignatura de música	Sin madre	3,00	0,816
	Sin estudios	3,17	0,408
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,10	1,104
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,04	1,020
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,65	1,242
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	3,87	1,383
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,68	1,192
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,84	1,302
	Estudios universitarios de	2,51	1,156

	Grado/Licenciatura/Diplomatura			
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,36	1,113	
	Total	2,78	1,224	
Aprendido en primaria o secundaria	Sin madre	3,50	1,291	
	Sin estudios	2,50	0,837	
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,39	1,272	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,60	1,258	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,79	1,445	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	3,93	1,337	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,87	1,320	
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,74	1,327	
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,73	1,409	
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,94	1,499	
	Total	2,99	1,400	
	TV	Sin madre	2,75	1,708
		Sin estudios	3,67	1,033
		Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,39	1,204
Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS		3,00	0,957	
Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS		3,16	1,220	
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS		3,87	1,332	
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS		2,96	1,269	
Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS		3,05	1,268	
Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura		2,87	1,180	
Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado		2,82	1,286	
Total		3,09	1,245	
Radio		Sin madre	2,75	2,062
	Sin estudios	2,50	1,378	
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	2,73	1,578	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	2,52	1,194	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,55	1,381	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	3,10	1,213	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,89	1,353	
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,74	1,558	
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,76	1,428	

	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,85	1,302	
	Total	2,76	1,389	
Revistas, libro, prensa	Sin madre	2,75	1,708	
	Sin estudios	1,83	0,983	
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	2,39	1,367	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	2,16	1,344	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,14	1,206	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	1,67	1,269	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,09	1,216	
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,58	1,539	
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,33	1,226	
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,12	1,317	
	Total	2,18	1,269	
	La familia	Sin madre	2,75	1,708
		Sin estudios	3,50	1,378
Ed. primaria (primaria o EGB...)		3,57	1,458	
Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS		3,60	1,258	
Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS		3,40	1,348	
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS		2,43	1,775	
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS		3,23	1,331	
Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS		3,53	1,577	
Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura		3,55	1,375	
Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado		3,42	1,300	
Total		3,35	1,411	
Amigos	Sin madre	2,75	1,708	
	Sin estudios	4,00	1,265	
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,88	1,235	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,76	1,165	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	3,64	1,314	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	4,37	0,964	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	3,72	1,156	
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	3,84	1,302	
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	3,93	1,117	
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	3,79	1,083	

	Total	3,81	1,196	
Lo que escuchas en lugares públicos	Sin madre	2,75	2,062	
	Sin estudios	3,67	1,211	
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,14	1,581	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,08	1,256	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	3,38	1,245	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	3,20	1,064	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	3,15	1,339	
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,68	1,293	
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,80	1,220	
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,88	1,166	
	Total	3,10	1,304	
	Vídeos de Internet	Sin madre	3,00	1,414
		Sin estudios	4,67	0,516
Ed. primaria (primaria o EGB...)		4,06	1,329	
Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS		3,96	1,098	
Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS		4,19	1,089	
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS		4,53	0,973	
Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS		4,07	1,142	
Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS		3,79	1,316	
Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura		3,94	1,155	
Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado		3,97	1,380	
Total		4,08	1,171	
Audios de Internet		Sin madre	2,25	1,258
		Sin estudios	2,50	1,975
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	3,35	1,588	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	3,12	1,301	
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	3,47	1,374	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	3,47	1,196	
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	3,58	1,469	
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	3,42	1,677	
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	3,35	1,468	
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	3,48	1,523	
	Total	3,42	1,454	

Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sin madre	2,50	1,291
	Sin estudios	2,00	1,095
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	2,37	1,564
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	2,96	1,513
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	2,08	1,412
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	2,63	1,159
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	2,20	1,458
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	2,53	1,429
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	2,29	1,402
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	2,30	1,468
	Total	2,30	1,433

Tab. 42. Diferencias en función de los estudios de la madre

Como podemos observar en la tabla 42, los participantes hijos de madres que empezaron a cursar estudios postobligatorios son más influenciados por lo aprendido en la escuela y en la asignatura de música, por la televisión, la radio y los amigos.

Por otra parte, los participantes sin madre son más influenciados por la prensa, y los hijos de madres que no terminaron los estudios secundarios lo son por la familia y lo aprendido en la escuela de música o danza.

También observamos como los hijos de madres sin estudios son más influenciados por lo que escuchan en lugares públicos y por los vídeos de Internet. Finalmente, vemos como los hijos de madres con estudios postobligatorios completados son más influenciados por los audios de Internet.

4.2.3.22 Diferencias estadísticas en función de los estudios del padre y la madre

		Padre			Madre	
		gl	F	Sig.	F	Sig.
Aprendido en la asignatura de música	Inter-grupos	9	3,847	0,000	4,587	0,000
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Aprendido en primaria o secundaria	Inter-grupos	9	3,699	0,000	3,514	0,000
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
TV	Inter-grupos	9	4,221	0,000	2,503	0,008
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

La familia	Inter-grupos	9	2,497	0,009	2,094	0,029
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Lo que escuchas en lugares públicos	Inter-grupos	9	2,532	0,008	1,553	0,127
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

Tab. 43. Diferencias estadísticas en función de los estudios del padre y la madre³⁸

La tabla 43 muestra como en el caso de las madres y los padres, hay diferencias estadísticas en los apartados "lo Aprendido en la asignatura de música", "lo aprendido en primaria o secundaria", "la TV" y "la familia". En el caso de los padres, además, existen diferencias estadísticas en "lo que escuchas en lugares públicos".

4.2.3.23 Diferencias en función de la ocupación del padre

		Media	Desviación típica
Aprendido en la asignatura de música	Sin padre	2,40	0,910
	En paro	2,50	1,155
	Trabajador no-cualificado	2,92	1,285
	Trabajador semi-cualificado	2,87	1,119
	Trabajador cualificado	3,04	1,309
	Ventas	2,74	1,287
	Empleo tipo administrativo	2,87	1,118
	Técnico o profesional liberal	2,62	1,340
	Empresario	2,28	1,120
	Gerente	2,65	1,294
	Total	2,78	1,224
Aprendido en primaria o secundaria	Sin padre	3,20	1,207
	En paro	2,63	1,455
	Trabajador no-cualificado	3,00	1,469
	Trabajador semi-cualificado	3,05	1,306
	Trabajador cualificado	3,24	1,433
	Ventas	2,91	1,535
	Empleo tipo administrativo	3,18	1,385
	Técnico o profesional liberal	2,58	1,397
	Empresario	2,79	1,457
	Gerente	2,77	1,306
	Total	2,99	1,400
TV	Sin padre	2,93	1,100
	En paro	3,56	1,263
	Trabajador no-cualificado	3,15	1,182
	Trabajador semi-cualificado	2,96	1,116
	Trabajador cualificado	3,21	1,355
	Ventas	2,91	1,276
	Empleo tipo administrativo	2,95	1,244
	Técnico o profesional liberal	3,05	1,297
	Gerente	3,35	1,263

³⁸ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 64 de los anexos.

	Total	3,09	1,245	
Radio	Sin padre	2,27	1,335	
	En paro	2,56	1,413	
	Trabajador no-cualificado	2,67	1,402	
	Trabajador semi-cualificado	2,72	1,410	
	Trabajador cualificado	2,74	1,413	
	Ventas	2,91	1,443	
	Empleo tipo administrativo	3,00	1,426	
	Técnico o profesional liberal	2,67	1,441	
	Empresario	2,81	1,220	
	Gerente	2,85	1,347	
	Total	2,76	1,389	
	Revistas, libro, prensa	Sin padre	2,07	1,100
		En paro	2,38	1,408
Trabajador no-cualificado		2,18	1,121	
Trabajador semi-cualificado		2,12	1,302	
Trabajador cualificado		2,10	1,310	
Ventas		1,87	1,180	
Empleo tipo administrativo		2,07	1,167	
Técnico o profesional liberal		2,42	1,410	
Empresario		2,30	1,186	
Gerente		2,42	1,391	
Total		2,18	1,269	
La familia		Sin padre	2,60	1,242
		En paro	4,25	1,065
	Trabajador no-cualificado	3,59	1,312	
	Trabajador semi-cualificado	3,63	1,312	
	Trabajador cualificado	2,95	1,493	
	Ventas	3,43	1,376	
	Empleo tipo administrativo	3,30	1,465	
	Técnico o profesional liberal	3,35	1,364	
	Empresario	3,44	1,419	
	Gerente	3,27	1,458	
	Total	3,35	1,411	
	Amigos	Sin padre	3,33	1,175
		En paro	4,13	1,088
Trabajador no-cualificado		3,62	1,290	
Trabajador semi-cualificado		3,88	1,096	
Trabajador cualificado		3,93	1,137	
Ventas		3,52	1,275	
Empleo tipo administrativo		3,79	1,305	
Técnico o profesional liberal		3,78	1,228	
Empresario		3,95	1,133	
Gerente		3,54	1,363	
Total		3,81	1,196	
Lo que escuchas en lugares públicos		Sin padre	2,93	1,280
		En paro	3,06	1,569
	Trabajador no-cualificado	2,67	1,383	
	Trabajador semi-cualificado	3,10	1,271	
	Trabajador cualificado	2,91	1,264	
	Ventas	3,13	1,517	
	Empleo tipo administrativo	3,00	1,265	
	Técnico o profesional liberal	3,49	1,289	
	Empresario	3,44	1,076	
	Gerente	3,35	1,384	
	Total	3,10	1,304	
	Vídeos de Internet	Sin padre	4,07	1,163
		En paro	4,31	0,873

	Trabajador no-cualificado	4,05	1,276
	Trabajador semi-cualificado	3,89	1,240
	Trabajador cualificado	4,34	1,062
	Ventas	3,83	1,403
	Empleo tipo administrativo	4,08	1,144
	Técnico o profesional liberal	4,13	1,187
	Empresario	4,16	1,111
	Gerente	3,65	1,093
	Total	4,08	1,171
Audios de Internet	Sin padre	2,93	1,624
	En paro	3,44	1,459
	Trabajador no-cualificado	2,95	1,572
	Trabajador semi-cualificado	3,23	1,506
	Trabajador cualificado	3,46	1,410
	Ventas	3,04	1,665
	Empleo tipo administrativo	3,46	1,409
	Técnico o profesional liberal	3,76	1,305
	Empresario	3,77	1,342
	Gerente	3,85	1,287
Total	3,42	1,454	
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sin padre	2,27	1,280
	En paro	2,06	1,289
	Trabajador no-cualificado	2,36	1,564
	Trabajador semi-cualificado	2,18	1,391
	Trabajador cualificado	2,50	1,330
	Ventas	1,74	1,251
	Empleo tipo administrativo	2,13	1,455
	Técnico o profesional liberal	2,47	1,620
	Empresario	2,37	1,464
	Gerente	2,46	1,529
Total	2,30	1,433	

Tab. 44. Diferencias en función de la ocupación del padre

Como podemos observar en la tabla 44, los participantes hijos de padres con empleos de tipo cualificado son más influenciados por lo aprendido en la escuela, en la asignatura de música, la televisión y los vídeos de Internet. En cuanto a los hijos de padres empleados en el sector administrativo, su principal influencia es la radio.

Por otra parte, los participantes hijos de técnicos, o trabajadores de tipo liberal, son más influenciados por la prensa, lo aprendido en la escuela de música o danza y lo que escuchan en lugares públicos. Los hijos de padres gerentes son más influenciados por la prensa y los audios de Internet. También observamos como los hijos de padres en paro son más influenciados por la familia y los amigos.

4.2.3.24 Diferencias en función de la ocupación de la madre

		Media	Desviación típica
Aprendido en la asignatura de música	Sin madre	3,00	0,816
	En paro	2,64	1,135
	Trabajador no-cualificado	2,96	1,160
	Trabajador semi-cualificado	2,66	1,034
	Trabajador cualificado	3,03	1,361
	Ventas	2,88	1,070
	Empleo tipo administrativo	2,73	1,318
	Técnico o profesional liberal	2,72	1,339
	Empresario	2,41	1,297
	Gerente	2,20	1,135
	Total	2,78	1,224
Aprendido en primaria o secundaria	Sin madre	3,50	1,291
	En paro	2,71	1,385
	Trabajador no-cualificado	3,09	1,290
	Trabajador semi-cualificado	3,00	1,298
	Trabajador cualificado	3,34	1,438
	Ventas	2,97	1,425
	Empleo tipo administrativo	2,88	1,460
	Técnico o profesional liberal	2,84	1,434
	Empresario	2,73	1,420
	Gerente	2,70	1,567
	Total	2,99	1,400
TV	Sin madre	2,75	1,708
	En paro	3,11	1,358
	Trabajador no-cualificado	2,81	1,226
	Trabajador semi-cualificado	2,91	1,138
	Trabajador cualificado	3,46	1,168
	Ventas	2,88	1,289
	Empleo tipo administrativo	3,09	1,298
	Técnico o profesional liberal	3,32	1,069
	Empresario	3,05	1,290
	Gerente	3,10	1,287
	Total	3,09	1,245
Radio	Sin madre	2,75	2,062
	En paro	2,61	1,461
	Trabajador no-cualificado	2,55	1,408
	Trabajador semi-cualificado	2,53	1,420
	Trabajador cualificado	3,08	1,333
	Ventas	2,66	1,473
	Empleo tipo administrativo	2,96	1,360
	Técnico o profesional liberal	2,80	1,354
	Empresario	2,55	1,184
	Gerente	2,30	1,059

	Total	2,76	1,389
Revistas, libro, prensa	Sin madre	2,75	1,708
	En paro	2,30	1,400
	Trabajador no-cualificado	1,96	1,126
	Trabajador semi-cualificado	2,30	1,358
	Trabajador cualificado	2,18	1,257
	Ventas	1,88	1,129
	Empleo tipo administrativo	2,18	1,240
	Técnico o profesional liberal	2,52	1,388
	Empresario	2,00	1,113
	Gerente	1,90	1,197
	Total	2,18	1,269
	La familia	Sin madre	2,75
En paro		3,50	1,514
Trabajador no-cualificado		3,43	1,323
Trabajador semi-cualificado		3,22	1,344
Trabajador cualificado		3,26	1,556
Ventas		3,06	1,294
Empleo tipo administrativo		3,35	1,392
Técnico o profesional liberal		3,64	1,254
Empresario		3,82	1,435
Gerente		3,40	1,265
Total		3,35	1,411
Amigos		Sin madre	2,75
	En paro	3,48	1,427
	Trabajador no-cualificado	3,70	1,249
	Trabajador semi-cualificado	3,68	1,175
	Trabajador cualificado	4,13	1,036
	Ventas	3,53	1,367
	Empleo tipo administrativo	3,88	1,145
	Técnico o profesional liberal	3,88	1,013
	Empresario	4,36	0,790
	Gerente	3,50	0,972
	Total	3,81	1,196
	Lo que escuchas en lugares públicos	Sin madre	2,75
En paro		3,00	1,375
Trabajador no-cualificado		2,87	1,287
Trabajador semi-cualificado		3,08	1,316
Trabajador cualificado		3,27	1,204
Ventas		2,94	1,268
Empleo tipo administrativo		3,15	1,384
Técnico o profesional liberal		3,04	1,399
Empresario		3,50	1,144
Gerente		3,00	0,943
Total		3,10	1,304
Vídeos de Internet		Sin madre	3,00
	En paro	4,04	1,044

	Trabajador no-cualificado	4,00	1,316
	Trabajador semi-cualificado	4,01	1,230
	Trabajador cualificado	4,36	0,968
	Ventas	3,94	1,318
	Empleo tipo administrativo	4,08	1,202
	Técnico o profesional liberal	3,60	1,225
	Empresario	4,50	1,012
	Gerente	3,70	0,949
	Total	4,08	1,171
Audios de Internet	Sin madre	2,25	1,258
	En paro	3,45	1,464
	Trabajador no-cualificado	3,06	1,537
	Trabajador semi-cualificado	3,14	1,493
	Trabajador cualificado	3,70	1,377
	Ventas	3,00	1,566
	Empleo tipo administrativo	3,57	1,405
	Técnico o profesional liberal	3,48	1,358
	Empresario	4,05	1,362
	Gerente	3,60	0,966
	Total	3,42	1,454
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sin madre	2,50	1,291
	En paro	2,46	1,439
	Trabajador no-cualificado	2,13	1,468
	Trabajador semi-cualificado	2,39	1,497
	Trabajador cualificado	2,54	1,332
	Ventas	2,00	1,344
	Empleo tipo administrativo	2,04	1,465
	Técnico o profesional liberal	2,20	1,414
	Empresario	2,41	1,469
	Gerente	2,70	1,494
	Total	2,30	1,433

Tab. 45. Diferencias en función de la ocupación de la madre

La tabla 45 nos muestra cómo los participantes hijos de madres con empleos de tipo cualificado son más influenciados por lo aprendido en la asignatura de música y en la escuela de música o danza, por la televisión y por la radio. En cuanto a los participantes sin madre, su principal influencia es lo aprendido en la escuela y la prensa.

Por otra parte, los participantes hijos de madres empresarias, son más influenciados, la familia, los amigos, lo que escuchan en lugares públicos y los vídeos y audios de Internet.

4.2.3.25 Diferencias estadísticas entre la ocupación del padre y la madre

		gl	Padre		Madre	
			F	Sig.	F	Sig.
La familia	Inter-grupos	9	2,698	0,005	0,817	0,601
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Audios de Internet	Inter-grupos	9	1,890	0,051	2,270	0,017
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

Tab. 46. Diferencias estadísticas entre la ocupación del padre y la madre³⁹

Como podemos apreciar en la tabla 46, en el caso de las madres, hay diferencias estadísticas en el apartado "audios de Internet". En el caso de los padres, existen diferencias estadísticas en "la familia".

En resumen, el objetivo de esta parte del cuestionario es conocer cuales son las preferencias musicales de los adolescentes que conforman la muestra de esta investigación, así como entender cuáles son los principales focos de influencia sobre dichas preferencias.

En referencia a sus músicas preferidas, los participantes han valorado su frecuencia de escucha de cada estilo musical, en una escala del 1 al 5. Los 5 géneros musicales que han obtenido las mayores puntuaciones y, por tanto, los que reconocemos en cuanto a géneros preferidos por los participantes son (en orden de más escuchado a menos): el Pop, el Reggaetón y el Dembow, el Hip-hop o el Rap, el Trap y la música Electrónica.

Estas preferencias generales se diferencian por sexos, pudiendo observar una mayoría de chicas que prefieren el Pop, el Reggaetón y el Denbow, mientras que tenemos una mayoría de chicos que consumen música Electrónica. En cuanto al Hip-Hop y al Trap, el número de consumidores es muy parecido entre ambos sexos.

Los resultados obtenidos también nos muestran que, aunque los 5 géneros musicales más escuchados por los adolescentes se mantienen con pocas variaciones en los tres tipos de centros, existen diferencias estadísticas que muestran una mayor predilección por el

³⁹ Tabla reducida con las diferencias más relevantes, remarcadas con un sombreado entramado. Pueden consultarse los datos completos en la tabla 65 de los anexos.

Reggaetón y el Dembow en los centros del estrato 1 (socioeconómico alto y sociocultural homogéneo).

Por otro lado, hemos podido observar como la educación no formal, en danza y música, también ejerce una influencia sobre las preferencias musicales de los adolescentes encuestados. Entre quienes estudian música de forma extraescolar, los cinco géneros musicales preferidos son (de más a menos): el Pop, el Reggaetón y el Dembow, el Hip-Hop o el Rap, el Pop español y la música Electrónica. Observamos como este orden coincide con el obtenido para la totalidad de participantes, a excepción de la cuarta posición, que en este caso está ocupada por el Pop español en lugar del Trap.

En cuanto a los participantes que estudian danza como extraescolar, los 5 géneros musicales más escuchados son (de más a menos): el Reggaetón y el Dembow, el Pop, el Hip-Hop o el Rap, el Trap y las bandas sonoras de películas. Esta vez, el orden varía respecto al obtenido para la totalidad de participantes, manteniéndose solo el Hip-Hop o Rap en la tercera posición, y el Trap en la cuarta, y añadiendo como novedad las bandas sonoras de películas en lugar de la música electrónica. En este caso, encontramos diferencias estadísticas que confirman que prefieren más el Pop, el Reggaetón o Dembow, y el Hip-Hop o Rap, que los que no estudian danza extraescolar.

Otro factor que determina las preferencias musicales de nuestros participantes, es su edad. El análisis estadístico de los datos obtenidos muestra correlaciones que indican que, cuanto más mayores son los adolescentes, más Trap y menos Pop escuchan.

Por otra parte, también hemos querido saber cuales son los principales focos de influencia sobre las preferencias de nuestros encuestados. Los datos obtenidos nos muestran como los 3 principales focos de influencia sobre las preferencias musicales de los participantes son (de más influyente a menos): los vídeos de Internet, los amigos y los audios de Internet. Este orden se mantiene en ambos sexos, exceptos en los chicos, donde el tercer lugar lo ocupa la familia en vez de los audios de Internet. En cuanto a las diferencias estadísticas entre sexos, podemos observar como las chicas son más influenciadas por los amigos y por los audios de Internet que los chicos. También, existen diferencias estadísticas en función del tipo de centro escolar al que pertenecen los participantes. Estas nos muestran como los estudiantes de los centros del estrato 1 (socioeconómico alto y

sociocultural homogéneo) están más influenciados por los amigos que los de los demás centros.

Una vez expuesto lo anterior, de nuevo hemos querido tener en cuenta el papel de la educación no formal en nuestro análisis. En este caso, los datos muestran como, para los participantes que estudian música de forma extraescolar, los 3 principales focos de influencia sobre su consumo musical son (en orden de más influencia a menos): los vídeos de Internet, los amigos y la familia. Observamos como el orden es el mismo que el obtenido para la totalidad de participantes, a excepción de la tercera posición, que en este caso está ocupada por la familia en lugar de los audios de Internet. En cuanto a las diferencias estadísticas que hemos encontrado al respecto, cabe destacar que los participantes que realizan extraescolares de música son menos influenciados por los vídeos de Internet, que el resto.

Por otro lado, en relación a los participantes que estudian danza como extraescolar, los 3 principales focos de influencia sobre el consumo musical son los mismos que para el resto. Aún así, encontramos diferencias estadísticas que nos muestran cómo los estudiantes de danza son más influenciados por los amigos que los demás.

En cuanto a la edad, los resultados no han mostrado correlaciones con los focos de influencia mencionados, pero sí que es determinante el perfil sociodemográfico de los participantes. Respecto a esto, los datos muestran diferencias estadísticas que plantean una mayor influencia de la familia sobre las preferencias musicales de los adolescentes, cuanto más avanzados hayan sido los estudios cursados por los padres y las madres de los participantes. También encontramos diferencias estadísticas en cuanto a la ocupación de los padres y madres de los encuestados. En el caso de las madres, cuanto mejor posicionadas estén laboralmente, más influencia recibirán sus hijos de los audios de Internet y, en el caso de los padres, mayor será la influencia de la familia sobre las preferencias musicales de los hijos.

A modo de síntesis, los datos obtenidos, en los distintos apartados del cuestionario aplicado, nos permiten representar un **perfil generalizado**, respecto a las características sociodemográficas, de personalidad y de preferencias musicales de los adolescentes que conforman nuestra muestra.

Se trata mayoritariamente de chicos y chicas de 13 años, que se encontraban cursando el segundo trimestre de 1º y 2º de la ESO, cuando se aplicó este cuestionario. Sus resultados académicos se ubican en el marco del “suficiente alto”, siendo un 6,57 sobre 10 su nota media global obtenida en el primer trimestre de ese mismo curso.

A pesar de estar repartidos entre 6 institutos de educación secundaria, de diferentes estratos socioeconómicos y socioculturales, la mayoría de participantes estudian en centros con un entorno socioeconómico medio y un perfil sociocultural heterogéneo. Sus padres y madres tienen un nivel de estudios equivalentes a la educación secundaria, o a estudios postobligatorios no universitarios, y una situación laboral con empleos de tipo administrativo, semi-cualificado y cualificado.

En cuanto a su perfil de personalidad, nos encontramos frente a una mayoría de jóvenes que se consideran extrovertidos y sociables, imaginativos, buenos estudiantes, con facilidad para ponerse nerviosos y confiados (en este orden, de mayor a menor representación).

Finalmente, en relación a sus preferencias musicales, los datos obtenidos muestran que los géneros que prefieren son (de más a menos): el Pop, el Reggaetón y el Dembow, el Hip-hop o el Rap, el Trap y la música Electrónica. Dichas preferencias se ven influenciadas principalmente por los vídeos de Internet, los amigos y los audios de Internet.

Por otra parte, los datos recogidos también nos permiten reconocer una serie de **perfiles específicos**, relacionados con aspectos de interés para los objetivos de esta investigación, y que muestran características significativas a nivel estadístico:

- **Adolescentes que realizan estudios de música extraescolares.** Se trata del 17,7% de la muestra total de participantes y, en la mayoría de los casos, han realizado un sólo curso de música extraescolar, durante el cual han estudiado principalmente flauta, piano, guitarra o voz (en este orden). La mayoría de ellos son alumnos de los centros pertenecientes al segundo estrato (entorno socioeconómico medio y sociocultural heterogéneo). En cuanto a su perfil de personalidad, se trata de adolescentes que obtienen mejores notas en la escuela,

muestran mayor interés por el arte, y se ponen menos nerviosos que el resto. En relación a sus preferencias musicales, sus cinco 5 géneros musicales preferidos son (de más a menos): el Pop, el Reggaetón y el Dembow, el Hip-Hop o el Rap, el Pop español y la música Electrónica⁴⁰. Dichas preferencias se ven influenciadas principalmente por los vídeos de Internet, los amigos y la familia⁴¹, aunque las diferencias estadísticas muestran que los participantes que realizan extraescolares de música son menos influenciados por los vídeos de Internet, que el resto.

- **Adolescentes que realizan estudios de danza extraescolares.** Se trata del 30,4% de la muestra total de participantes, y está mayoritariamente compuesto por chicas (86,5%). En la mayoría de los casos, han realizado un sólo curso de danza extraescolar, durante el cual han estudiado principalmente Hip-Hop. La mayoría de ellos, son alumnos de los centros pertenecientes al primer estrato (entorno socioeconómico alto y sociocultural homogéneo). En cuanto a su perfil de personalidad, se trata de chicos y chicas que se muestran menos confiados, más perezosos, menos relajados y que se ponen nerviosos con más facilidad que los demás. En relación a sus preferencias musicales, sus cinco 5 géneros musicales preferidos son (de más a menos): el Reggaetón y el Dembow, el Pop, el Hip-Hop o el Rap, el Trap y las bandas sonoras de películas⁴². También nos encontramos con diferencias estadísticas que confirman que prefieren más el Pop, el Reggaetón o Dembow, y el Hip-Hop o Rap, que el resto. Dichas preferencias se ven influenciadas principalmente por los mismos focos que en el perfil generalizado⁴³, aunque las diferencias estadísticas muestran cómo los estudiantes de danza son más influenciados por los amigos que los que demás.
- **Chicas.** Representan el 53,7% de los participantes a la encuesta. En cuanto a su perfil de personalidad, muestran un mayor interés por el arte, se ponen más nerviosas y son menos relajadas que los chicos. En relación a sus preferencias musicales, observamos una mayoría de chicas que prefieren el Pop, el Reggaetón

⁴⁰ El orden es el mismo que el del perfil generalizado, a excepción de la cuarta posición, que en este caso está ocupada por el Pop español en lugar del Trap.

⁴¹ La ordenación se mantiene como en el perfil generalizado, excepto en el tercer lugar, ocupado por la familia en vez de los audios de Internet.

⁴² Esta vez, el orden varía respecto al del perfil generalizado, manteniéndose solo el Hip-Hop o Rap en la tercera posición, y el Trap en la cuarta, y añadiendo como novedad las bandas sonoras de películas en lugar de la música electrónica.

⁴³ Los vídeos de Internet, los amigos y los audios de Internet.

y el Dembow⁴⁴, dichas preferencias influenciadas principalmente por los mismos focos que en el perfil generalizado⁴⁵. Las diferencias estadísticas entre sexos, muestran cómo las chicas son más influenciadas por los amigos y por los audios de Internet que los chicos.

- **Chicos.** Representan el 46,3% de los participantes a la encuesta. En cuanto a su perfil de personalidad, muestran un menor interés por el arte, se ponen menos nerviosos y son más relajados que las chicas. En relación a sus preferencias musicales, observamos una mayoría de chicos que consumen música Electrónica⁴⁶. Dichas preferencias se ven influenciadas principalmente por los vídeos de Internet, los amigos y la familia⁴⁷.
- **Adolescentes de mayor edad.** En cuanto a su perfil de personalidad, tienden a tener notas más bajas en la escuela, a mostrar menos interés por el arte y a considerarse más perezosos que el resto. En relación a sus preferencias musicales, los datos muestran una mayor predilección por Trap y una menor preferencia por el Pop.
- **Alumnos de los centros pertenecientes al primer estrato** (entorno socioeconómico alto y sociocultural homogéneo). Representan el 25,6% de los participantes a la encuesta. En cuanto a su perfil de personalidad, suelen mostrar tendencia a ponerse más nerviosos que los demás. En relación a sus preferencias musicales, los datos muestran una mayor predilección por el Reggaetón y el Dembow que en los demás centros. Dichas preferencias se ven más influenciadas por los amigos que en los demás centros.
- **Alumnos de los centros pertenecientes al segundo estrato** (entorno socioeconómico medio y sociocultural heterogéneo). Representan el 46,1% de los participantes a la encuesta. En cuanto a su perfil de personalidad, suelen ser más confiados y relajados que los demás.
- **Adolescentes que muestran un mayor interés por el arte**⁴⁸. Representan el 31,7% de los participantes a la encuesta. En cuanto a su perfil de personalidad,

⁴⁴ En cuanto al Hip-Hop y al Trap, el número de consumidores es muy parecido entre ambos sexos.

⁴⁵ Los vídeos de Internet, los amigos y los audios de Internet.

⁴⁶ En cuanto al Hip-Hop y al Trap, el número de consumidores es muy parecido entre ambos sexos.

⁴⁷ La ordenación se mantiene como en el perfil generalizado, excepto en el tercer lugar, ocupado por la familia en vez de los audios de Internet.

⁴⁸ Consideramos, en esta categoría, aquellos participantes que han respondido “bastante” o “mucho” a la pregunta “me interesa el arte” en el cuestionario *Big Five*.

tienden a sacar notas más altas en la escuela y a considerarse más reservados y menos perezosos que los demás.

- **Adolescentes con los padres y madres mejor posicionados laboralmente.** En cuanto a su perfil de personalidad, suelen ser más extrovertidos y sociables, tienden a criticar más a los demás, sacar mejores notas, mostrar más interés por el arte, y ponerse nerviosos más fácilmente que el resto. Respecto a los focos de influencia sobre sus preferencias musicales, los datos muestran una mayor influencia de la familia y de los audios de Internet que en el resto de participantes con padres y madres, peor posicionados laboralmente.
- **Adolescentes con los padres y madres con estudios más avanzados.** En cuanto a su perfil de personalidad, suelen ser más extrovertidos y sociables, tienden a criticar más a los demás, a sacar mejores notas y a ser más perezosos que el resto. Respecto a los focos de influencia sobre sus preferencias musicales, los datos muestran una mayor influencia de la familia que en el resto de participantes con padres y madres con estudios menos avanzados.

4.3 Análisis automático de audios

Como ya hemos comentado en el apartado de metodología, mediante los cuestionarios aplicados en los centros de Educación Secundaria Obligatoria, hemos recogido una colección de 645 canciones que representan las preferencias musicales de los adolescentes participantes en esta investigación. La aplicación del análisis automático de dichos archivos, y su análisis estadístico, nos ha permitido obtener los resultados que describiremos a continuación.

Recordemos en primer lugar que la muestra de audios ha sido agrupada en 4 bloques según el número de veces que cada canción ha sido nombrada por los distintos encuestados. De este modo, nuestro análisis se ha estructurado en torno a las siguientes 4 categorías: canciones con 1 voto único, canciones con 2 a 5 votos, canciones con 6 a 10 votos y canciones con más de 10 votos cada una. Estas categorías indican, en una escala de 4 niveles, cuales son las canciones más populares entre las 3 favoritas de cada adolescente participante.

En segundo lugar, cabe destacar que, al tratarse de una muestra de archivos tan abundante y heterogénea, hemos optado por realizar nuestro análisis automático basándonos en 3 descriptores esenciales para dilucidar las similitudes y las diferencias más relevantes, existentes entre las canciones de las 4 categorías de nuestra colección de audios. Recordemos a continuación los 3 descriptores empleados:

- **Spectral Centroid:** para determinar el tipo de sonoridad general de las canciones.
- **Inter Onset Interval:** para determinar las articulaciones rítmicas de las canciones.
- **Loudness:** para determinar los movimientos de dinámica de las canciones.

Finalmente, hemos aplicado un análisis estadístico básico (media, desviación estándar, asimetría y curtosis), a los datos obtenidos por los descriptores (análisis automático), en cada categoría de canciones, y luego hemos creado las representaciones *Boxplot*, que trataremos a continuación, para poder establecer comparaciones entre dichas categorías.

4.3.1 Spectral Centroid

Como ya hemos comentado, el descriptor Spectral Centroid hace referencia a la sonoridad de un archivo de audio. En este caso, no nos referimos a término “sonoridad” en cuanto a “nivel de sonoridad”, sino que dicha sonoridad viene determinada por la preponderancia de un espectro en frecuencias determinado y se suele emparentar con el concepto de “brillo”. Es decir, cuanto más alto sea el valor de Spectral Centroid, más “brillante” será la sonoridad de la canción. Por lo contrario, cuanto más bajo sea dicho valor, menos “brillante” será la canción. Cabe aclarar que el concepto de “brillo”, en la percepción sonora, aunque hace referencia a la calidad del sonido provocada por un alto contenido en frecuencias altas (por ejemplo, presencia de muchos armónicos), no debe confundirse con el concepto de “altura” de una nota. Dicho de otra manera, un sonido muy “brillante” no implica notas más agudas (por ejemplo, una trompeta tocando un Do 3 suena más brillante que un clarinete tocando la misma nota).

Por lo tanto, cuando analizamos este aspecto, aplicado a las canciones favoritas de los adolescentes que conforman nuestra muestra, buscamos qué tipo de ecualización se ha utilizado en las fases de mezcla y *mastering* durante la producción de dichas canciones.

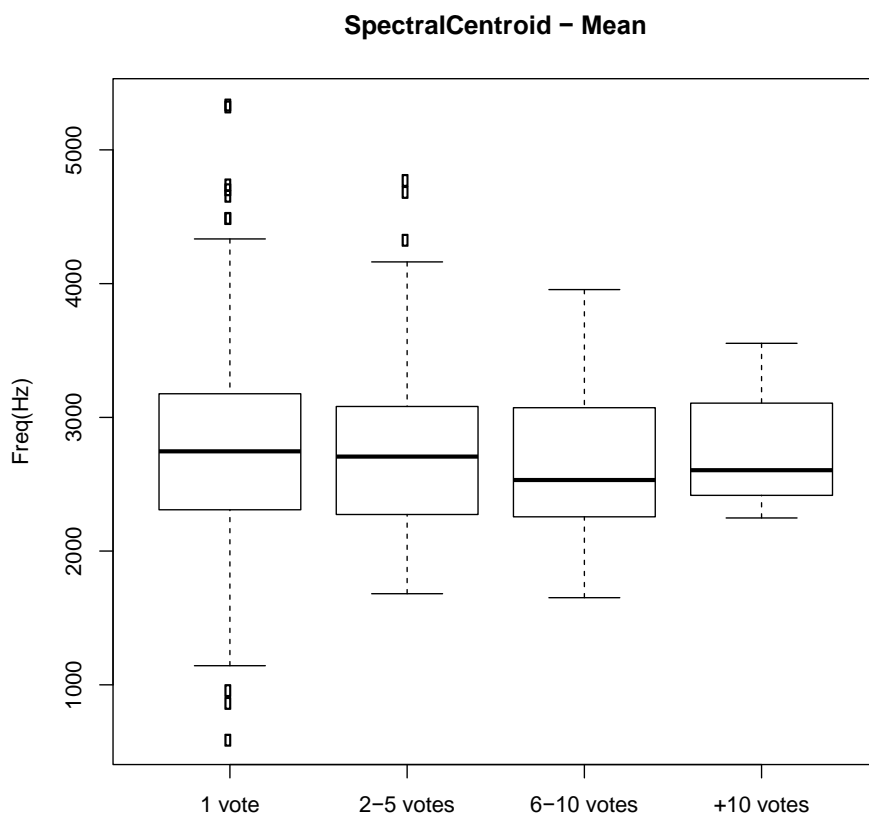


Fig. 15. Representación gráfica de las medias obtenidas con el descriptor Spectral Centroid

En la figura 15 observamos como, en las 4 categorías de nuestra colección de audios, tanto las medianas (Q_2) (representadas por la línea gruesa contenida en cada caja), como el 50% de los datos contenidos entre los percentiles 25 (Q_1) y 75 (Q_3) (ubicados respectivamente en el extremo inferior y superior de cada caja), se mantienen en la misma zona: aproximadamente entre los 2200 Hz y los 3200 Hz. Estos valores indican el espectro en frecuencias medio, preponderante en cada categoría de la muestra.

Podemos ver también como los valores mínimos y máximos registrados (representados por los límites inferior y superior de las líneas discontinuas), trazan una forma de embudo yendo progresivamente de una apertura más amplia, en la parte de las canciones menos votadas, hacia una apertura más estrecha, en la parte de las canciones con más votos. Esto es debido a que cuantos menos votos tienen las canciones, la cantidad de audios es más elevada y, por lo tanto, más variada.

Por último, todos aquellos datos expresados con círculos serán considerados valores atípicos (*outliers*), y por lo tanto no se tendrán en cuenta a la hora de interpretar la figura.

Los resultados expuestos pueden interpretarse como que las canciones favoritas de los adolescentes de nuestra muestra reciben un tratamiento sonoro muy similar en cuanto a la ecualización de la mezcla y el mastering. Por lo tanto, la media de la sonoridad imperante entre las músicas de consumo masivo, destinadas a adolescentes, tiende a destacar las frecuencias que se encuentran alrededor de los 2700 Hz.

Cabe destacar, según los estudios de Tomatis (1991), que dichas frecuencias se ubican en el rango en el cual coinciden los “territorios frecuenciales” que favorecen la comprensión fonética de muchos idiomas, incluidos el inglés y el español. Por lo tanto, teniendo en cuenta que estas son las dos lenguas principales que aparecen en las canciones analizadas, podemos afirmar que el tratamiento sonoro de dichas canciones ayuda a la inteligibilidad de sus letras.

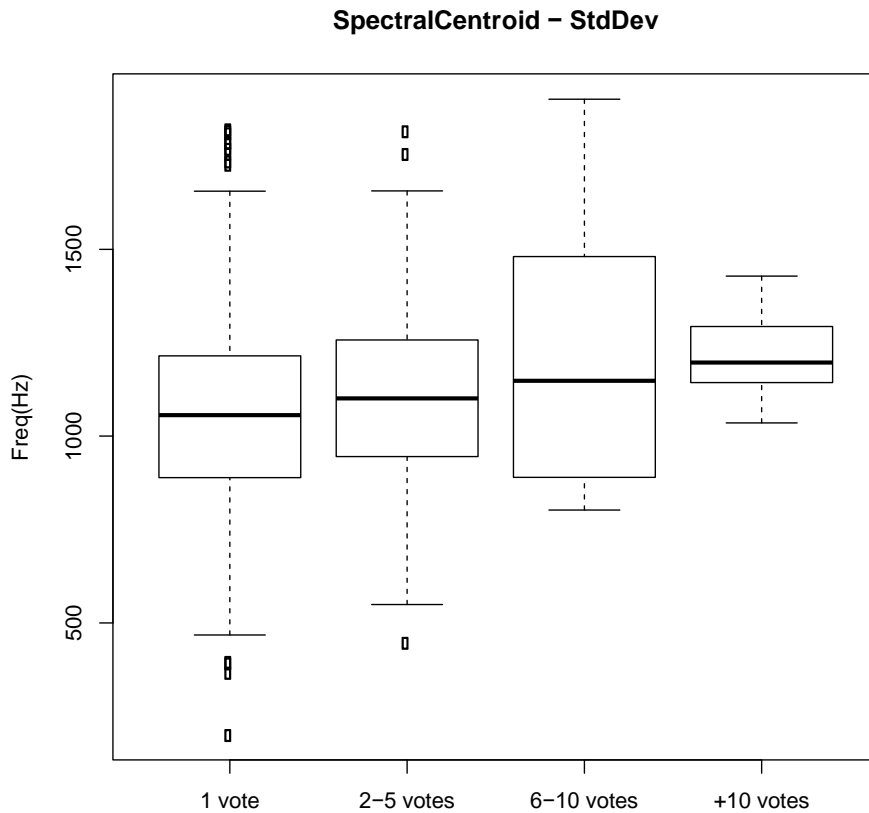


Fig. 16. Representación gráfica de las desviaciones estándar obtenidas con el descriptor Spectral Centroid

En la figura 16, observamos como, en las 4 categorías de nuestra colección de audios, tanto las medianas (Q_2) (representadas por la línea gruesa contenida en cada caja), como el 50% de los datos contenidos entre los percentiles 25 (Q_1) y 75 (Q_3) (ubicados respectivamente en el extremo inferior y superior de cada caja), se mantienen en la misma zona, aproximadamente entre los 800 Hz y los 1300 Hz, con un ligero incremento del rango intercuartílico (RIC) en la categoría “6 a 7 votos”, donde el Q_3 asciende hasta los 1400 Hz. Estos valores indican la desviación estándar respecto al espectro en frecuencias preponderante en cada categoría de la muestra.

Al igual que con la media, podemos ver como los valores mínimos y máximos registrados (representados por los límites inferior y superior de las líneas discontinuas), trazan una forma de embudo yendo progresivamente de una apertura más amplia, en la parte de las canciones menos votadas, hacia una apertura más estrecha, en la parte de las canciones con más votos. Esto es debido a que la cantidad de audios es más elevada, y por lo tanto

más variada, cuantos menos votos tienen las canciones de cada categoría. Cabe destacar una ligera interrupción en la forma de embudo, a la altura de la categoría “6 a 7 votos”, donde encontramos un valor superior por encima del de las demás categorías. Aún así, este salto no se considera estadísticamente significativo.

Por último, todos aquellos datos señalados con círculos serán considerados valores atípicos (*outliers*), y por lo tanto no se tendrán en cuenta a la hora de interpretar la figura.

Los resultados expuestos refuerzan la interpretación llevada a cabo a partir de las medias expuestas en la figura 16, ya que observamos una desviación estándar de apenas unos 1100 Hz, valor muy bajo teniendo en cuenta que el rango en frecuencias que abarca el oído humano alcanza desde los 20 Hz hasta los 20.000 Hz. Por lo tanto, nos reiteramos en la idea de que las canciones favoritas de los adolescentes de nuestra muestra reciben un tratamiento tímbrico muy similar durante su proceso de producción.

4.3.2 Inter Onset Interval

Recordando lo expuesto en el apartado de metodología, el descriptor Inter Onset Interval (IOI) nos permite recoger información acerca del ritmo de una canción. Pero no se trata de saber cual es, por ejemplo, el compás de esa canción. El IOI analiza el tiempo que transcurre entre *onsets* (inicios de nota o sonido en una señal de audio). Esto nos permite conocer la densidad rítmica de una canción y predecir su *tempo*, si analizamos los valores medios, o la regularidad con la cual se articulan los distintos sonidos, si nos fijamos en su desviación estándar.

En esta investigación, al comparar las distintas canciones preferidas por los adolescentes participantes en los cuestionarios, podremos determinar las posibles diferencias o similitudes rítmicas entre ellas. Esto podría traducirse, por ejemplo, en la detección del uso de cuantizadores y/o programaciones en la producción de dichas músicas.

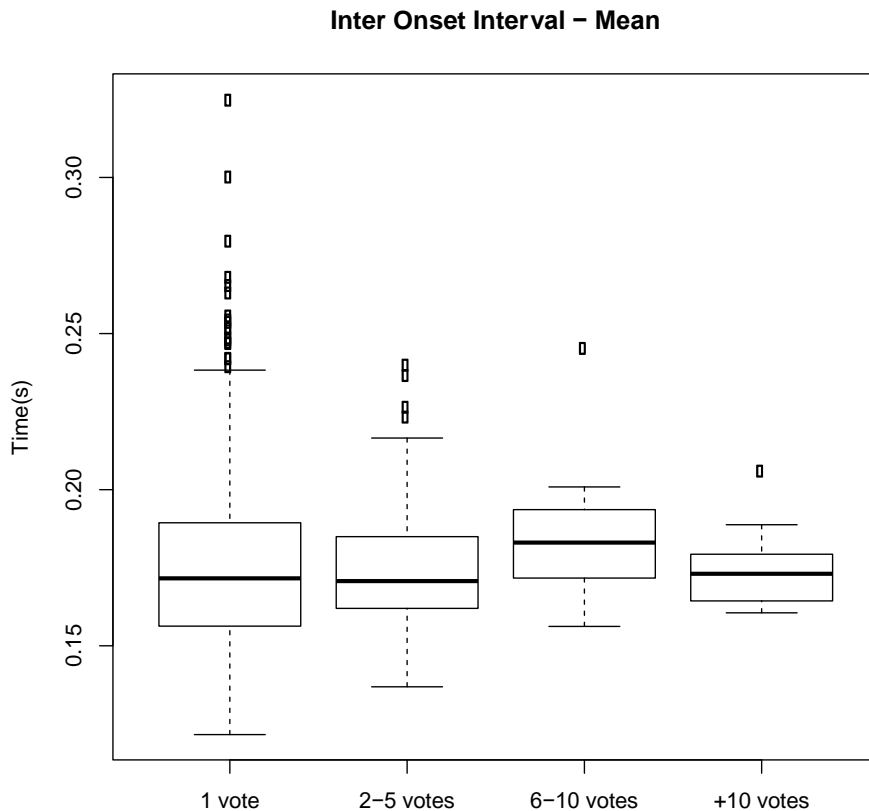


Fig. 17. Representación gráfica de las medias obtenidas con el descriptor IOI

En la figura 17, observamos como, en las 4 categorías de nuestra colección de audios, tanto las medianas (Q_2) (representadas por la línea gruesa contenida en cada caja), como el 50% de los datos contenidos entre los percentiles 25 (Q_1) y 75 (Q_3) (ubicados respectivamente en el extremo inferior y superior de cada caja), se mantienen en la misma zona: aproximadamente entre los 0,15 segundos y los 0,20 segundos. Estos valores indican el tiempo medio entre *onsets*, en cada categoría de la muestra.

Podemos ver también como los valores mínimos y máximos registrados (representados por los límites inferior y superior de las líneas discontinuas), trazan una forma de embudo yendo progresivamente de una apertura más amplia, en la parte de las canciones menos votadas, hacia una apertura más estrecha, en la parte de las canciones con más votos. Esto es debido a que la cantidad de audios es más elevada, y por lo tanto más variada, cuantos menos votos tienen las canciones de cada categoría.

Por último, todos aquellos datos señalados con círculos serán considerados valores atípicos (*outliers*), y por lo tanto no se tendrán en cuenta a la hora de interpretar la figura.

Los resultados expuestos pueden interpretarse como que las canciones favoritas de los adolescentes de nuestra muestra tienen unas características rítmicas muy similares, probablemente en cuanto a *tempo* y a subdivisión del mismo. Por lo tanto, la velocidad media predominante entre las músicas de consumo masivo, destinadas a adolescentes, es difícil de determinar observando únicamente estos resultados, aunque sí que podemos afirmar que dichas músicas tienden a destacar por fraseos musicales rápidos, con un espacio temporal entre sonidos de unos 0,18 segundos.

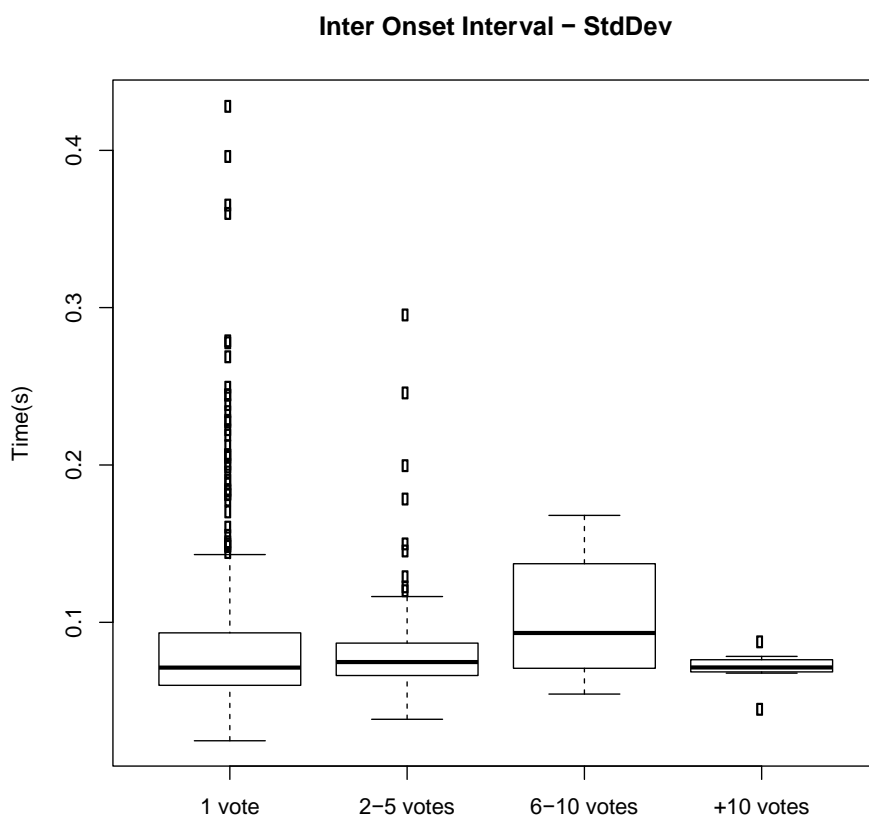


Fig. 18. Representación gráfica de las desviaciones estándar obtenidas con el descriptor IOI

En la figura 18, observamos como, en las 4 categorías de nuestra colección de audios, tanto las medianas (Q_2) (representadas por la línea gruesa contenida en cada caja), como el 50% de los datos contenidos entre los percentiles 25 (Q_1) y 75 (Q_3) (ubicados respectivamente en el extremo inferior y superior de cada caja), se mantienen en la misma zona, aproximadamente entre los 0,05 segundos y los 0,1 segundos, con un ligero

incremento del rango intercuartílico (RIC) en la categoría “6 a 7 votos”, donde el Q_3 asciende hasta los 0,14 segundos. Estos valores indican la desviación estándar respecto al espacio temporal medio entre *onsets* de las canciones de cada categoría de la muestra.

Podemos ver también cómo los valores mínimos y máximos registrados (representados por los límites inferior y superior de las líneas discontinuas), trazan una forma de embudo yendo progresivamente de una apertura más amplia, en la parte de las canciones menos votadas, hacia una apertura más estrecha, en la parte de las canciones con más votos. Esto es debido a que la cantidad de audios es más elevada, y por lo tanto más variada, cuantos menos votos tienen las canciones de cada categoría. Cabe destacar una ligera interrupción en la forma de embudo, a la altura de la categoría “6 a 7 votos”, donde encontramos un valor superior por encima del de las demás categorías. Aún así, este salto no se considera estadísticamente significativo.

Por último, todos aquellos datos señalados con círculos serán considerados valores atípicos (*outliers*), y por lo tanto no se tendrán en cuenta a la hora de interpretar la figura.

Los resultados expuestos muestran una casi inexistente desviación estándar respecto al tiempo medio entre *onsets*, descrito en la figura 18. Hablamos de menos de 0,1 segundos en la mayoría de los casos; valor extremadamente bajo si nos planteamos una interpretación musical humana. Por lo tanto, es pertinente suponer que, en prácticamente todas las canciones preferidas por los adolescentes de nuestra muestra, las interpretaciones musicales han sido, o corregidas rítmicamente (cuantizadas), o programadas digitalmente, o sampleadas y reproducidas cíclicamente durante su proceso de producción.

4.3.3 Loudness

Cuando nos referimos al descriptor Loudness hacemos referencia a la complejidad dinámica de las canciones analizadas. Es decir, en qué medida fluctúan las intensidades a lo largo de una canción y qué rango dinámico alcanzan. Esto nos permite interpretar cuáles son las intensidades mínima y máxima, y con qué frecuencia se pasa de una a la otra a lo largo de una grabación musical. En el contexto de la producción musical, nos puede ayudar a detectar el uso de procesadores de dinámica como el compresor, el limitador, el expansor, etc.

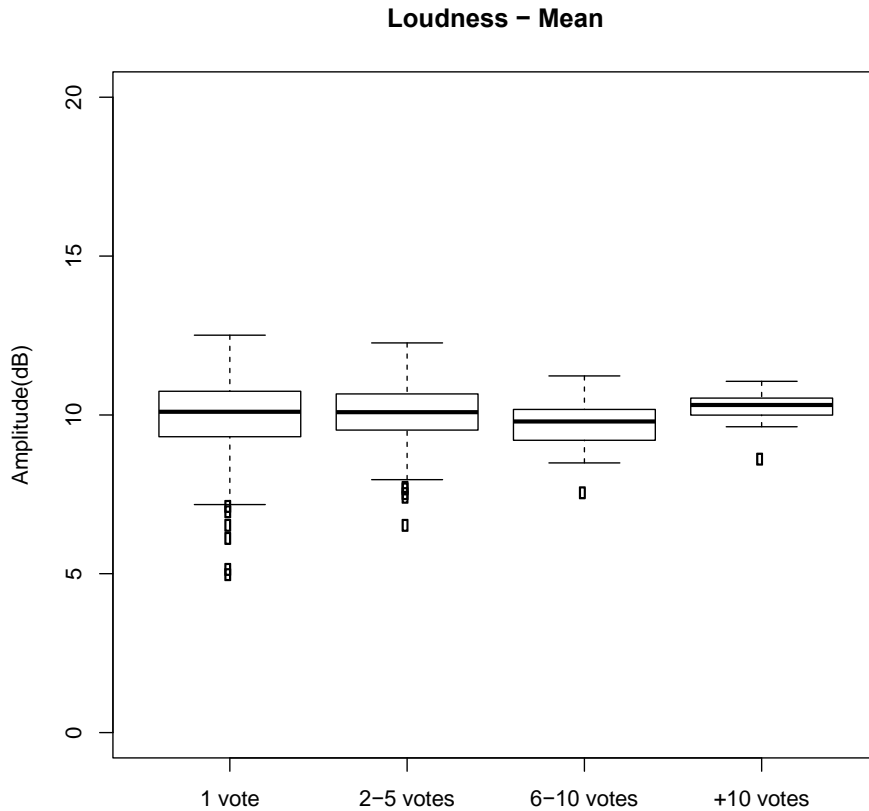


Fig. 19. Representación gráfica de las medias obtenidas con el descriptor Loudness

En la figura 19, observamos cómo, en las 4 categorías de nuestra colección de audios, tanto las medianas (Q_2) (representadas por la línea gruesa contenida en cada caja), como el 50% de los datos contenidos entre los percentiles 25 (Q_1) y 75 (Q_3) (ubicados respectivamente en el extremo inferior y superior de cada caja), se mantienen en la misma zona: alrededor de los 10 dB, con un rango intercuartílico (RIC) muy estrecho. Estos valores indican el nivel de intensidad medio, preponderante en cada categoría de la muestra.

Podemos ver también como los valores mínimos y máximos registrados (representados por los límites inferior y superior de las líneas discontinuas), trazan una forma de embudo yendo progresivamente de una apertura más amplia, en la parte de las canciones menos votadas, hacia una apertura más estrecha, en la parte de las canciones con más votos. Esto es debido a que la cantidad de audios es más elevada, y por lo tanto más variada, cuantos menos votos tienen las canciones de cada categoría.

Por último, todos aquellos datos señalados con círculos serán considerados valores atípicos (*outliers*), y por lo tanto no se tendrán en cuenta a la hora de interpretar la figura.

Los resultados expuestos pueden interpretarse como que las canciones favoritas de los adolescentes de nuestra muestra reciben un tratamiento sonoro muy similar en cuanto a dinámica, durante las fases de mezcla y/o *mastering*. En base a ello, las músicas de consumo masivo, destinadas a adolescentes, suelen resultar grabaciones con un rango dinámico muy estrecho (cercano a los 10dB).

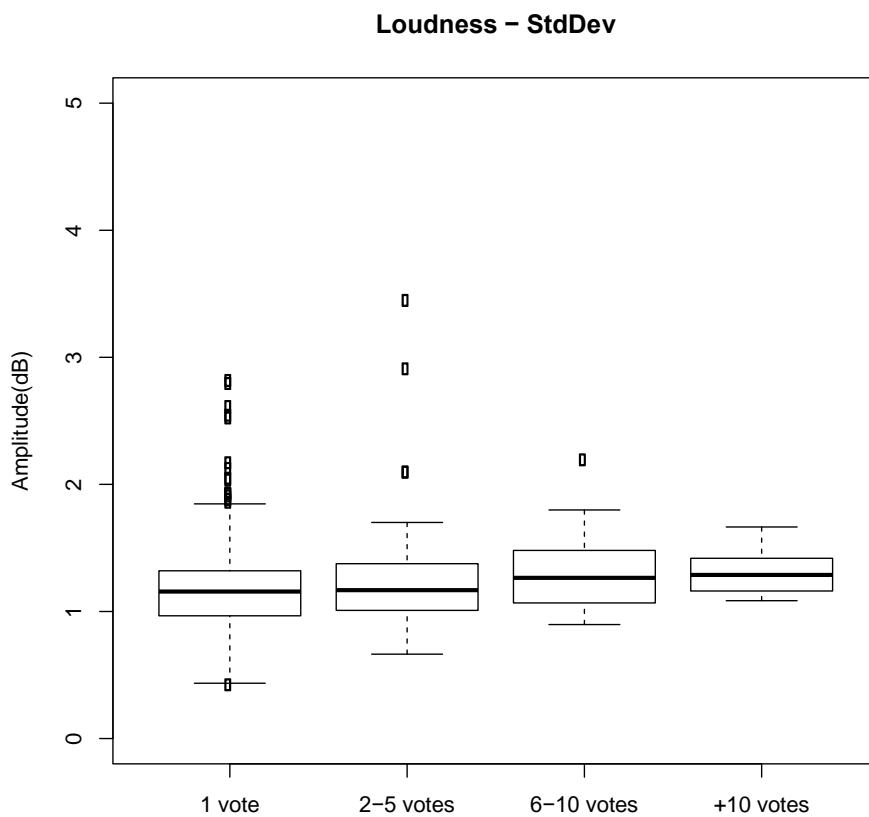


Fig. 20. Representación gráfica de las desviaciones estándar obtenidas con el descriptor Loudness

En la figura 20, observamos como, en las 4 categorías de nuestra colección de audios, tanto las medianas (Q_2) (representadas por la línea gruesa contenida en cada caja), como el 50% de los datos contenidos entre los percentiles 25 (Q_1) y 75 (Q_3) (ubicados respectivamente en el extremo inferior y superior de cada caja), se mantienen en la misma zona, aproximadamente entre el 1 dB y los 1,5 dB, con un rango intercuartílico (RIC) muy bajo de 0,5 dB como máximo. Estos valores indican la desviación estándar respecto a la intensidad media preponderante en cada categoría de la muestra.

Podemos ver también como los valores mínimos y máximos registrados (representados por los límites inferior y superior de las líneas discontinuas), trazan una forma de embudo yendo progresivamente de una apertura más amplia, en la parte de las canciones menos votadas, hacia una apertura más estrecha, en la parte de las canciones con más votos. Esto es debido a que la cantidad de audios es más elevada, y por lo tanto más variada, cuantos menos votos tienen las canciones de cada categoría.

Por último, todos aquellos datos señalados con círculos serán considerados valores atípicos (*outliers*), y por lo tanto no se tendrán en cuenta a la hora de interpretar la figura.

Los resultados expuestos refuerzan la interpretación llevada a cabo a partir de las medias expuestas en la figura 20, ya que observamos una desviación estándar de apenas 1,2 dB aproximadamente, valor extremadamente bajo en cuanto a presión sonora se refiere. Por lo tanto, nos reiteramos en la idea de que las canciones favoritas de los adolescentes de nuestra muestra reciben un tratamiento sonoro muy similar durante su proceso de producción, pudiéndose interpretar como un uso acusado de la compresión en las músicas de consumo masivo, destinadas a adolescentes, las cuales se mantendrían, a lo largo de todo su transcurso, en un rango dinámico de 10dB, con fluctuaciones máximas de unos 1,5 dB.

Recapitulando, los resultados obtenidos mediante el análisis automático de nuestra colección de audios, muestran un perfil sonoro rígido y generalizado. Este, se aplica de manera prácticamente idéntica en las 4 categorías de canciones que hemos establecido, donde cohabitan distintos géneros musicales. Por lo tanto, podemos interpretar que las músicas de consumo masivo, destinadas a adolescentes, comparten ciertos procedimientos de producción musical estandarizados, que se aplican de manera global,

indistintamente de su estilo musical. Las características de este modelo sonoro único son las siguientes para las canciones de las 4 categorías anteriormente mencionadas:

- **Homogeneidad tímbrica.** La media de la sonoridad imperante tiende a destacar las frecuencias que se encuentran alrededor de los 2700 Hz, con una desviación estándar de apenas unos 1100Hz. Por lo tanto, se trata de un espectro en frecuencias acotado, que favorece la inteligibilidad del texto de las canciones y evidencia el uso de configuraciones similares, en los procesadores de variación timbre, durante los procesos de mezcla y *mastering* de la producción de dichas canciones.
- **Mecanización Rítmica.** El intervalo temporal medio entre *onsets* es de tan solo 0,18 segundos, lo cual implica un fraseo musical rápido. Además, la desviación estándar obtenida, de menos de 0,1 segundos, demuestra que las interpretaciones musicales han sido, o corregidas rítmicamente (cuantizadas), o programadas digitalmente, o sampleadas y reproducidas cíclicamente durante su proceso de producción.
- **Limitación dinámica.** El rango dinámico es extremadamente estrecho, cercano a los 10dB y con una desviación estándar de 1,5dB como máximo. Estos datos prueban un acusado uso de los procesadores de dinámica, en las fases de mezcla y *mastering* de la producción de dichas canciones, con configuraciones agresivas que podríamos catalogar en cuanto de “ultra-compresión”.

Más allá de la homogeneidad que destacamos en los resultados obtenidos, hemos podido constatar un leve aumento de la desviación estándar en los descriptores Central Centroid e IOI para la tercera categoría de canciones. A pesar de las limitaciones estadísticas de nuestros datos, intuimos que estos datos indicarían “alguna cosa” si los analizáramos desde una perspectiva musicológica. Adentrarnos en este tipo de análisis quizás nos alejaría del objeto de estudio de esta tesis y, por lo tanto, dejaremos abierta esta posibilidad para futuras investigaciones.

5 Conclusiones

En este último capítulo realizaremos la interpretación de toda la información obtenida a lo largo de nuestra investigación. Para ello, empezaremos analizando los conocimientos adquiridos mediante las lecturas realizadas para la construcción de nuestro marco teórico. Seguiremos con la redacción de las conclusiones derivadas de los datos obtenidos a través de las entrevistas, los cuestionarios y el análisis automático de audios. Finalmente, todo ello nos permitirá dar respuesta a los objetivos planteados en la introducción de este trabajo, asumiendo las limitaciones con las que nos hemos encontrado, y trazar posibles caminos para futuras investigaciones.

5.1 Conclusiones referidas a objetivos

Nuestra investigación ha resultado ser un estudio transversal y multidisciplinar, donde cohabitan varias líneas de conocimiento. A caballo entre la musicología, la psicología, la sociología, la pedagogía y la sonología, hemos tratado de dar respuesta a una pregunta concreta: ¿En qué medida influyen, sobre la percepción musical de los adolescentes, los procesos de manipulación sonora propios de la producción musical discográfica?

Para ello, no encontramos mejor modo de comenzar nuestras conclusiones que citando al autor que, a nuestro parecer, mejor ha definido el concepto de obra fonográfica destinada al consumo masivo. En su estudio “*Philosophie du rock*”, Roger Pouivet planteaba, en 2010, la diferencia entre la *obra rock* y el resto de obras musicales. Se establece así una dicotomía entre las obras basadas en composiciones musicales, que necesitan de una interpretación para poder sonar, y los *artefactos-grabación*, que son construcciones a base de elementos musicales y sonoros, que se fijan de manera completa en un estudio de grabación, para ser reproducidas de manera idéntica siempre.

En estas obras fonográficas, la partitura de la canción es solo un elemento más de su propia constitución. A ésta, le tenemos que añadir una considerable cantidad de elementos sonoros y procedimientos tecnológicos, propios de la producción discográfica, que también consideramos procesos creativos con capacidad simbólica. Es en esta suma dónde se encuentran y definen las *músicas de masas*, las cuales configuran el grueso de las preferencias musicales de los adolescentes, tal y como hemos podido confirmar, tanto

en el marco teórico de esta investigación, como en los datos obtenidos con nuestros cuestionarios. Por lo tanto, nos es inevitable reivindicar la importancia simbólica de los procesos de manipulación sonora, en las preferencias de los jóvenes por los diferentes estilos musicales, ya que estos últimos se definen, en parte, mediante los modelos sonoros derivados de dichas manipulaciones. En definitiva, en este estudio no hablamos de todas las músicas; hablamos de las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas al público adolescente, así como de los procesos de manipulación sonora que las definen. A continuación, trataremos con más detalle las afirmaciones recién expuestas, y otros temas aun por comentar, dando respuesta a cada uno de los objetivos planteados en la introducción de esta tesis.

1. Conocer las preferencias musicales de los adolescentes del área urbana de Barcelona.

Según las investigaciones de Herrera, Cremades y Lorenzo, recogidas en nuestro marco teórico: *“los jóvenes escuchan de forma mayoritaria aquellos estilos musicales más presentes en los medios, principalmente los de tipo popular (Pop, Hip-Hop, Reggaetón...)”* (Herrera, Cremades y Lorenzo, 2010, p. 40). Pero la etiqueta a la cual se remiten *-música popular urbana-* nos parecía demasiado poco precisa. Por lo que, basándonos en el trabajo de Roger Pouivet, anteriormente citado, hemos conseguido delimitar dichas preferencias dentro del marco, más acotado, de las músicas caracterizadas por *“estar constituidas por grabaciones -en tanto a proceso creativo- y entrar en el sistema de producción de las artes de masas”* (Pouivet, 2010, p. 13). Por lo tanto, el nuevo apelativo que proponemos para categorizar las preferencias musicales de los adolescentes es el de **músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones.**

Visto que ambos estudios están fechados en 2010, hemos querido verificar la perduración de su validez, aplicando una adaptación del cuestionario de Herrera, Cremades y Lorenzo, sobre preferencias musicales, a una muestra de adolescentes representativa de la sociedad barcelonesa actual. Los resultados obtenidos han corroborado la categorización anteriormente citada, siendo los géneros preferidos por los adolescentes de nuestra muestra (en orden de más a menos): el Pop, el Reggaetón y el Dembow, el Hip-hop o el Rap, el Trap y la música Electrónica.

Para terminar de confirmar estos resultados, en el cuestionario citado, hemos añadido un apartado en el cual hemos preguntado a los participantes, cuáles son sus canciones favoritas. Una vez más, nuestra categorización se confirma, ya que todas las canciones⁴⁹ recogidas pertenecen a las **músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones**.

Una vez delimitadas las preferencias musicales de los adolescentes del área urbana de Barcelona, la tentación por conocer sus características sonoras deberá posponerse hasta comprender cómo nacen y evolucionan las músicas de dicha categoría, y en qué contexto. A continuación, trataremos las conclusiones referentes a este tema.

2. Conocer el uso que se hace de la manipulación sonora, en el sector discográfico, y cuáles son sus objetivos artísticos y comerciales.

Para cumplir con este objetivo, en primer lugar, ha sido necesario explorar el panorama histórico de las grabaciones musicales, para descubrir las características propias de las obras fonográficas y la industria discográfica. Como se menciona en nuestro marco teórico, a partir de la revolución tecnológica, que supusieron la invención y difusión de la cinta magnética y la grabación multipistas, se redefinió por completo la industria musical occidental, así como los procedimientos para crear música grabada. Las nuevas posibilidades de manipulación sonora, convirtieron la grabación musical en un proceso de creación artística, más allá de la simple captura de sonido. Es más, los cambios tecnológicos también transformaron la manera de hacer música, permitiendo rectificar y corregir las interpretaciones superando las limitaciones espaciales, temporales y humanas.

En consecuencia, cualquier estilo musical nacido en este contexto, ya no podría ser concebido sin tener en cuenta las técnicas de manipulación sonoras propias de la producción musical. Esta tendencia desembocó en una dinámica de competición, entre

⁴⁹ Este es el listado de las 10 canciones preferidas por los adolescentes de nuestra muestra (en orden de más a menos): **Despacito** (Luis Fonsi, ft. Daddy Yankee), **Shape Of You** (Ed Sheeran), **Soy Peor** (Bad Bunny), **Súbeme la Radio** (Enrique Iglesias, ft. Descemer Bueno, Zion y Lennox), **El Amante** (Nicky Jam), **La Rompe Corazones** (Daddy Yankee, ft. Ozuna), **Lumbra** (Cali y el Dandee, ft. Shaggy), **Caile** (Bad Bunny, Bryant Myers, Zion, De La Ghetto y Revol), **Soy un Don** (Juan Magan, ft. Mozart La Para y DCS) y **4 Babys** (Maluma, ft. Noriel, Bryant Myers y Juhn).

estudios de grabación, sellos discográficos y radios, por la consecución de las sonoridades más novedosas, impactantes y, ante todo, comerciales. A raíz de ello, la audiencia fue adquiriendo un gusto creciente por el artificio y se instaló una nueva estética sonora entre los consumidores de música *mainstream*, para quienes el aspecto tímbrico pasaría ser el elemento clave en la definición de sus preferencias musicales.

Algo parecido sucedió en la escena *underground*, donde se desarrolló una estética en contraposición a la mayoritaria, que daría nacimiento a la corriente *lo-fi* y la sonoridad *home studio*. Esta tendencia a contracorriente encontró, entre el público masivo, determinados grupos de personas que se sentían identificados con “aquello que no sonaba comercial”, aquello que tenía actitud *underground*. De esta manera, la manipulación sonora se convirtió en un elemento clave para definir y distinguir los distintos estilos musicales, a través del establecimiento de una serie de modelos sonoros, fijos, que se han ido emparentando con los distintos estilos musicales, así como con la expresión, evocación y regulación de actitudes, emociones, sensaciones, imaginarios, etc.

Aún así, por encima de todos estos modelos específicos, las necesidades comerciales de la industria discográfica han dado fruto a un modelo sonoro estandarizado, que se ha aplicado de manera general, englobando el sonido de todas las grabaciones musicales. El principal condicionante, detrás de esa homogeneización sonora, ha sido el cambio de hábitos de escucha y consumo musicales.

Con la llegada de la cultura de consumo juvenil, y la aparición de los dispositivos móviles para la reproducción musical, los productores discográficos debieron adaptar el sonido de sus grabaciones para su reproducción en entornos ruidosos y a través de altavoces de tamaño reducido. Este hecho también se ha traducido en una carrera hacia un sonido más eficiente, que ha derivado en el gusto generalizado por las sonoridades sobrecomprimidas. Por lo tanto, podemos considerar que los distintos estilos musicales, así como los imaginarios que representan, se caracterizan cada uno por un modelo sonoro concreto, pero, al mismo tiempo, todos estos modelos comparten ciertas características sonoras determinadas debidas al uso que la audiencia hace de las músicas grabadas.

Por otra parte, las respuestas obtenidas en nuestras entrevistas a productores musicales discográficos, confirman la vigencia de las conclusiones extraídas de nuestro marco

teórico, todo y añadiendo información precisa sobre los usos y funciones de la manipulación sonora en el ámbito de las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas al público adolescente. Nuestros entrevistados consideran que su profesión consiste en un cúmulo de procedimientos creativos al servicio de la industria discográfica, que permiten manipular sonoramente una idea musical, a fin de obtener una obra fonográfica genuina que será, finalmente, consumida por la audiencia. Por lo tanto, estas manipulaciones ejercen una gran influencia sobre la percepción musical, aportando valor a las canciones, y deben tenerse en cuenta a la hora de analizar los posibles vínculos entre las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones, y los adolescentes.

Antes de articular conclusiones referidas a los usos y funciones de la manipulación sonora, en el marco de la industria discográfica, abordaremos con más detalle sus procedimientos técnicos y metodológicos a través de las respuestas al objetivo número 3.

3. Describir y analizar los distintos procesos de producción musical desde el punto de vista técnico y sonoro.

En cuanto las especificidades técnicas de la producción musical, los entrevistados nos explican cómo las transformaciones que experimenta una canción, durante su producción, se presentan en 3 momentos diferenciados: preproducción, grabación y posproducción; esta última compuesta por edición, mezcla y *mastering*.

A lo largo de todas estas fases, se planifican y aplican técnicas de captación del sonido (microfonía, configuración del *backline*, instrumentación, etc.), de edición (cuantización rítmica, corrección de tono, etc.), de procesado de audio (variación de timbre, procesado de dinámica, simulación de espacios, efectos especiales, etc.), y de nivelado (distribución de planos sonoros, ajuste de intensidades, etc.). La combinación y suma de todos estos procedimientos permite la aparición de una serie de modelos sonoros estables. Estos, incidirán sobre la percepción de los oyentes mediante diferentes mecanismos:

- Evocación, preparación y regulación de la emoción.
- Complicidad, expresión y evocación de la actitud.
- Caracterización estilística por asociación, previsibilidad y funcionalidad.

Simultáneamente, el resultado de todos estos procesos de manipulación sonora debe garantizar siempre la funcionalidad de la música para sus consumidores. Tratándose de un público adolescente, la prioridad se le dará a la función social de la música, que implica la adecuación sonora de las grabaciones a los hábitos de consumo adolescentes. Es decir, un fonograma debe poder ser reproducido óptimamente en ambientes ruidosos, sin acondicionamiento acústico, mediante dispositivos móviles, y a su vez en sesiones de baile, dónde las canciones se encadenarán y superpondrán. Todo ello demanda la aplicación de una serie de manipulaciones sonoras, que implican la reducción del rango dinámico, la mecanización del ritmo y la moderación sonora.

Recapitulando la información expuesta para los objetivos 2 y 3, podemos concluir que los procesos de manipulación sonora, propios de la producción musical, son procesos creativos que transforman las composiciones musicales en un tipo distinto de obras -las obras fonográficas- dónde la sonoridad define el estilo musical de las canciones, y se persigue potenciar su consumo.

4. Determinar y caracterizar la existencia de modelos sonoros estables, en las músicas de consumo masivo destinadas a los adolescentes.

Los productores musicales entrevistados concuerdan en que los procesos y técnicas de producción musical dan como fruto sonoridades que el oyente asociará a distintos significados. Estos sirven, de manera general, para identificar los estilos musicales y distinguirlos entre ellos. Entre las especificidades simbólicas que son representadas en los diferentes estilos, la producción consigue sugerir, o enfatizar, actitudes, culturas, emociones, épocas, etc.

Estos modelos sonoros se mantienen fijos, en el marco de las tendencias de moda, para facilitar su reconocimiento por parte de la audiencia. Su renovación es ocasional y va de la mano de los cambios sociales y tecnológicos. Todo ello implica que la actividad de los productores, se base en procesos y metodologías preestablecidos, y de funcionalidad comprobada, ya que el objetivo final siempre será garantizar la máxima acogida por parte de los consumidores. Dicha voluntad de venta masiva viene acompañada por exigencias estrictas de satisfacción comercial, artística y técnica, marcadas por la industria

discográfica, que, en última instancia, suponen un proceso de moderación sonora generalizado, aplicable a los distintos modelos sonoros específicos de cada estilo musical.

Por lo tanto, podemos concluir que sí que existen modelos sonoros estables, en las músicas de consumo masivo destinadas a los adolescentes, y que, estos, son fruto de procesos de manipulación sonora estandarizados y encauzados en las corrientes estéticas que se generan en el seno del mercado discográfico. Las características propias de dichos modelos sonoros dependen estrechamente del estilo musical que define cada uno de estos y, en última instancia, del público objetivo al que van dirigidos. A continuación, extraeremos las conclusiones correspondientes a este vínculo de interdependencia entre sonido y oyentes.

5. Determinar si existe una relación entre los modelos sonoros, propios de la producción musical, y los distintos perfiles sociodemográficos y de personalidad, de los adolescentes del área urbana de Barcelona.

Hoy en día, la subdivisión del mercado discográfico se basa en la edad de sus consumidores. Es decir, a ojos de los profesionales de la industria musical española que hemos entrevistado, las diferencias socioeconómicas y culturales han perdido peso a la hora de influenciar sobre los gustos musicales de las personas, resultando mucho más decisivo el aspecto generacional. Aún así, reconocen que es necesario definir bien los distintos estilos musicales para poder satisfacer la diversidad que caracteriza cada franja de edades. Por ejemplo, en cuanto lo concerniente a esta investigación, los adolescentes usan las músicas como estandarte para reafirmar su identidad y personalidad. A nivel intrapersonal, encuentran en los artistas, referentes que les sirven para definir sus propias actitudes e ideologías. Esto se traduce en una búsqueda de complicidad, que los productores musicales procurarán resolver, enfatizando sonoramente las actitudes y emociones presentes en las canciones que graban. A nivel interpersonal, su necesidad socializadora les impulsa a seguir las tendencias para conseguir aceptación y reconocimiento entre sus iguales. Por lo tanto, las producciones musicales deberán ceñirse a las modas, homogéneamente, para poder captar la atención del mayor número posible de adolescentes.

Otro aspecto que queda remarcado en los resultados de nuestras entrevistas es el hecho de que la reciente democratización de la distribución musical, a través de Internet, ha supuesto un aumento exponencial en la oferta de canciones y un cambio radical en los hábitos de consumo. Esto último implica, en primer lugar, una reducción del tiempo de escucha dedicado a cada canción, lo cual, a nivel de producción se traduce en una concentración de todo el simbolismo sonoro, desde el inicio mismo de las grabaciones, explicitándolo al máximo para que el oyente lo identifique rápidamente; y en segundo lugar, una homogeneización en los gustos musicales que, en vez de pasar por los distintos canales que filtraban y repartían el contenido musical entre los diferentes perfiles de los consumidores, hoy en día se definen casi exclusivamente por tendencias globalizadas. Por consiguiente, ciertas características sonoras deberán ser homogéneas en todas las producciones destinadas a adolescentes, independientemente de su estilo musical.

Las conclusiones que podemos extraer de dicha información establecen la existencia de una relación entre consumidores de una misma generación, y modelos sonoros. Estos modelos sonoros se vinculan con los oyentes adolescentes principalmente a nivel emocional y actitudinal, por lo que representan diferentes perfiles de identidad. Aún así, cabe destacar que, por encima de los distintos modelos sonoros que permiten distinguir entre estilos musicales y vincularse con perfiles de personalidad, existe un modelo sonoro homogéneo, que engloba los anteriores y que viene determinado por las tendencias de moda y los hábitos de consumo musical.

Los siguientes objetivos nos ayudarán a confirmar estas conclusiones, a través del análisis estadístico de los datos obtenidos con los cuestionarios.

6. Conocer y caracterizar el perfil psicológico y sociocultural de los adolescentes del área urbana de Barcelona.

Mediante el análisis estadístico de los datos obtenidos con los cuestionarios, aplicados a nuestra muestra de adolescentes, hemos podido trazar un **perfil genérico**, psicológico y sociocultural, mayoritario entre los adolescentes, de alrededor de los 13 años, del área urbana de Barcelona.

Se trata de chicos y chicas mayoritariamente educados en un entorno socioeconómico medio y de perfil sociocultural heterogéneo. Sus padres y madres tienden a tener un nivel de estudios equivalentes a los secundarios o postobligatorios no universitarios, y una situación laboral con empleos de tipo administrativo, semi-cualificado y cualificado.

En cuanto a su perfil de personalidad, nos encontramos frente a una mayoría de jóvenes que se consideran extrovertidos y sociables, imaginativos, buenos estudiantes, con facilidad para ponerse nerviosos y confiados (en este mismo orden de mayor a menor representación). Su perfil académico muestra unos resultados ubicados en el marco del “suficiente alto”.

Dicho esto, los datos recogidos también nos permiten identificar una serie de **perfiles específicos**, de interés para el presente estudio, que se diferencian de la tendencia mayoritaria, pero, aun así, mantienen una relevancia estadística suficiente como para considerarlos representativos de la realidad adolescente barcelonesa:

- **Adolescentes que realizan estudios de música extraescolares.** Se trata de adolescentes que tienen mejores notas en la escuela, muestran un mayor interés por el arte, y se ponen menos nerviosos, que el resto.
- **Adolescentes que realizan estudios de danza extraescolares.** Está mayoritariamente compuesto por chicas (86,5%). Se trata de adolescentes que se muestran menos confiados, más perezosos, menos relajados y que se ponen nerviosos con más facilidad que los demás.
- **Chicas.** Muestran un mayor interés por el arte, se ponen más nerviosas y son menos relajadas que los chicos.
- **Chicos** Muestran un menor interés por el arte, se ponen menos nerviosos y son más relajados que las chicas.
- **Adolescentes de mayor edad.** Tienden a tener notas más bajas en la escuela, a mostrar menos interés por el arte y a considerarse más perezosos que el resto.
- **Alumnos de centros con un entorno socioeconómico alto y sociocultural homogéneo.** Suelen mostrar tendencia a ponerse más nerviosos que los demás.
- **Alumnos de centros con un entorno socioeconómico medio y sociocultural heterogéneo.** Suelen ser más confiados y relajados que los demás.

- **Adolescentes que muestran un mayor interés por el arte.** Tienden a sacar notas más altas en la escuela y a considerarse más reservados y menos perezosos que los demás.
- **Adolescentes con los padres y madres mejor posicionados laboralmente.** Suelen ser más extrovertidos y sociables, tienden a criticar más a los demás, a sacar mejores notas, a mostrar más interés por el arte, y a ponerse nerviosos más fácilmente que el resto.
- **Adolescentes con los padres y madres con estudios más avanzados.** Suelen ser más extrovertidos y sociables, tienden a criticar más a los demás, a sacar mejores notas y a ser más perezosos que el resto.

Con todo ello, podemos concluir que hemos logrado cumplir con el objetivo de conocer y caracterizar el perfil psicológico y sociocultural de los adolescentes del área urbana de Barcelona. De manera que nos encontramos en posición de poder analizar objetivamente sus preferencias musicales, la influencia de los procesos de manipulación sonora sobre estas, y el vínculo entre los modelos sonoros resultantes de dichas manipulaciones y los distintos perfiles de identidad descritos.

7. Conocer y analizar los focos de influencia sobre las preferencias musicales de los adolescentes del área urbana de Barcelona.

Antes de pasar a conocer la relación entre los distintos perfiles de identidad de los adolescentes del área urbana de Barcelona y sus preferencias musicales, hemos considerado necesario identificar cuáles son los focos de influencia externa sobre sus gustos musicales. Los datos obtenidos en los cuestionarios muestran que las preferencias musicales de la mayoría de los participantes se ven influenciadas principalmente por los **vídeos de Internet, los amigos y los audios de Internet**. Es decir, estas no solo son sus principales vías de acceso a las músicas, sino que son los medios gracias a los cuales los adolescentes barceloneses descubren aquello que más les interesa, musicalmente hablando.

Como hemos visto anteriormente, el perfil genérico de identidad, entre dichos adolescentes, se complementa con una serie de perfiles específicos, que nos permiten

comprender la diversidad presente entre los individuos estudiados. A continuación mostramos cuales de estos perfiles son los más afectados por cada foco de influencia:

- Están más influenciados por **los vídeos de internet** los adolescentes que **no** realizan estudios de música extraescolares.
- Están más influenciados por **los amigos** los adolescentes que realizan estudios de danza extraescolar, las chicas y los alumnos de centros con un entorno socioeconómico alto y sociocultural homogéneo.
- Están más influenciados por **los audios de Internet** las chicas y los adolescentes con los padres y madres mejor posicionados laboralmente.

La conclusión a la que nos lleva el identificar los principales focos de influencia sobre las preferencias musicales de los adolescentes, del área urbana de Barcelona, es que sus gustos musicales se forjan mayoritariamente fuera del ámbito familiar o de la educación formal y no formal. Es decir, los adolescentes en cuestión edifican sus preferencias musicales bajo la influencia de sus grupos de iguales y de los contenidos distribuidos por Internet. Por lo tanto, potencias comerciales como la industria discográfica, tienen la posibilidad de ejercer, a través de las redes y de manera directa y sin filtro, un fuerte ascendente sobre los adolescentes en cuanto su consumo audiovisual y la definición de su sensibilidad musical. Si además retomamos la información obtenida anteriormente, dónde ha quedado explicitado el impacto de la industria discográfica sobre las estéticas sonoras y su asociación simbólica con las diferentes actitudes y ideologías de los consumidores, la repercusión de la industria discográfica y sus modelos sonoros sobre las identidades de los adolescentes resulta cada vez más palpable.

8. Comparar las preferencias musicales de los adolescentes, del área urbana de Barcelona, con sus perfiles sociodemográficos y de personalidad.

Teniendo en cuenta las conclusiones expuestas hasta el momento, podríamos establecer una relación entre los estilos musicales preferidos por la mayoría de los adolescentes

encuestados⁵⁰ y su perfil psicológico y sociodemográfico genérico⁵¹. Pero, si nos remitimos al resto de resultados obtenidos mediante el análisis estadístico de los datos obtenidos con los cuestionarios, podremos delimitar más detalladamente los vínculos presentes entre las identidades de los participantes y los estilos musicales que prefieren. A continuación, proponemos un listado dónde se exponen cuáles son los perfiles de identidad que muestran una mayor preferencia por cada uno de los 5 estilos favoritos de la mayoría de encuestados.

- El **Pop** es preferido por los adolescentes de menor edad, por las chicas (con interés por el arte y nerviosas) y por los que realizan estudios de danza extraescolares (desconfiados, perezosos y nerviosos).
- El **Reggaetón** y el **Dembow** son preferidos por los adolescentes alumnos de centros de un entorno socioeconómico alto y sociocultural homogéneo (nerviosos), los que realizan estudios de danza extraescolares (desconfiados, perezosos y nerviosos) y las chicas (con interés por el arte y nerviosas).
- El **Hip-hop** o el **Rap** son preferidos por los chicos y chicas que realizan estudios de danza extraescolares (desconfiados, perezosos y nerviosos).
- El **Trap** es preferido por los adolescentes de mayor edad (con malas notas, poco interés por el arte y perezosos).
- La **música electrónica** es más preferida por los chicos (relajados y con poco interés por el arte) que por las chicas.

Como podemos apreciar, existe cierta predilección por unos estilos u otros, en función de determinadas características de la identidad de los encuestados. Aplicando una lectura musicológica de los datos, podríamos realizar afirmaciones como, por ejemplo, que el Trap gusta más a aquellos que muestran una actitud “pasota” (malas notas, poco interés por el arte y perezosos), en concordancia con la actitud que muestran los artistas de dicho

⁵⁰ Los estilos musicales preferidos por los adolescentes de nuestra muestra son (en orden de más a menos): el Pop, el Reggaetón y el Dembow, el Hip-hop o el Rap, el Trap y la música Electrónica.

⁵¹ Se trata de chicos y chicas mayoritariamente educados en un entorno socioeconómico medio y de perfil sociocultural heterogéneo. Sus padres y madres tienden a tener un nivel de estudios equivalentes a los de la educación secundaria, o a estudios postobligatorios no universitarios, y una situación laboral con empleos de tipo administrativo, semi-cualificado y cualificado. En cuanto a su perfil de personalidad, una mayoría de jóvenes se consideran extrovertidos y sociables, imaginativos, buenos estudiantes, con facilidad para ponerse nerviosos y confiados (en este mismo orden de más a menos). Su perfil académico muestra unos resultados ubicados en el marco del “suficiente alto”.

genero musical en sus videoclips. Esto podría interpretarse como una prueba de que los estilos musicales representan también actitudes e ideologías con las que los adolescentes pueden identificarse. Por lo tanto, concluimos que ciertos elementos que conforman las identidades de los adolescentes, como la personalidad, la edad, el sexo, el entorno socioeconómico y cultural, la actividad musical, etc., estarían vinculados con sus preferencias musicales.

9. Extraer características sonoras de las canciones preferidas por los adolescentes del área urbana de Barcelona.

Finalmente, para poder responder con rigor al objetivo principal de esta investigación, es imperativo que cumplamos con este último objetivo específico. Las características sonoras de las canciones preferidas por los adolescentes de nuestra muestra nos proporcionarán la información necesaria para confirmar o desmentir las hipótesis que se han ido construyendo a lo largo de nuestras conclusiones, según las cuales existirían ciertos modelos sonoros fijos en las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas a los adolescentes, que servirían a los propósitos comunicativos y comerciales de la industria discográfica.

Efectivamente, los resultados obtenidos mediante el análisis automático de nuestra colección de audios, demuestran la existencia de un perfil sonoro rígido y generalizado. Este, se aplica de manera prácticamente idéntica a todas las canciones favoritas por los adolescentes encuestados, independientemente de sus distintos estilos musicales. Por lo tanto, podemos concluir que las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas a adolescentes, comparten ciertos procedimientos de producción musical estandarizados, que se aplican de manera global. Las características de este modelo sonoro unificado son las siguientes:

- **Homogeneidad tímbrica.** La media de la sonoridad imperante tiende a destacar las frecuencias que se encuentran alrededor de los 2700 Hz, con una desviación estándar de apenas unos 1100Hz. Por lo tanto, se trata de un espectro en frecuencias acotado, que evidencia el uso de configuraciones similares, en los procesadores de variación tímbrica, durante los procesos de mezcla y *mastering* de la producción de dichas canciones.

- **Mecanización Rítmica.** El intervalo temporal medio entre *onsets* es de tan solo 0,18 segundos, lo cual implica un fraseo musical rápido. Además, la desviación estándar obtenida, de menos de 0,1 segundos, demuestra que las interpretaciones musicales han sido, o corregidas rítmicamente (cuantizadas), o programadas digitalmente, o sampleadas y reproducidas cíclicamente durante su proceso de producción.
- **Limitación dinámica.** El rango dinámico es extremadamente estrecho, cercano a los 10dB y con una desviación estándar de 1,5dB como máximo. Estos datos prueban un acusado uso de los procesadores de dinámica, en las fases de mezcla y *mastering* de la producción de dichas canciones, con configuraciones agresivas que podríamos denominar de “ultra-compresión”.

Los datos expuestos nos permiten concluir que las canciones de las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas a los adolescentes, comparten un tratamiento sonoro estandarizado. Como hemos determinado en los objetivos anteriores, dichas grabaciones forman parte de un mercado dominado por la industria discográfica, donde el objetivo principal es la venta masiva. El tratamiento sonoro, descrito en las líneas anteriores, responde a la voluntad de cumplir con dicho objetivo. Es por ello, que todas las canciones analizadas comparten, en primer lugar, una homogeneidad tímbrica que corresponde al proceso de moderación sonora al que se someten todas las músicas de consumo masivo, que pretende evitar el rechazo de los oyentes que no estén familiarizados con sonoridades ubicadas en los extremos del espectro en frecuencias; en segundo lugar, un proceso de mecanización rítmica que facilita, no solo la producción de las grabaciones, sino también su reproducción, por ejemplo en sesiones de baile donde tengan que encadenarse o superponerse varias canciones; y en tercer lugar, un proceso de limitación dinámica que favorezca la reproducción de las canciones en acuerdo con los hábitos de consumo musical de los adolescentes, como por ejemplo escuchar música en lugares ruidosos, mediante dispositivos móviles, etc.

Tras haber dado respuesta a todos los objetivos específicos de esta investigación, nos vemos capacitados para dar respuesta a nuestro **objetivo principal**: analizar la relación entre los modelos de manipulación sonora propios de las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones, y las preferencias musicales de los adolescentes, atendiendo a un doble perfil de identidad psicológico y sociológico, para determinar la

influencia de dichas manipulaciones sonoras sobre la percepción musical de los adolescentes y su posible incidencia sobre sus identidades.

A lo largo de nuestra investigación, hemos podido determinar la capacidad simbólica de los procesos de manipulación sonora, propios de la producción de las músicas de consumo masivo constituidas como grabaciones, y su influencia sobre las preferencias musicales de los adolescentes del área urbana de Barcelona. Efectivamente, todos los datos recopilados nos llevan a concluir que la manipulación sonora, a la cual nos referimos, tiene un impacto directo sobre la percepción musical y nos permite definir qué tipo de músicas estamos escuchando. Constituye el envoltorio sonoro, mediante el cual los distintos actores de la industria discográfica dan la forma definitiva al contenido musical que consumirán los oyentes. Estos procedimientos han instaurado, con el paso de las décadas, ciertos modelos sonoros que se han convertido en los símbolos que representan las diferentes actitudes y emociones que definen los distintos estilos musicales. Es por ello que dichos modelos resultan decisivos en el establecimiento de las preferencias musicales de los adolescentes.

Sin modelo sonoro, un consumidor adolescente no es capaz de identificar aquello que le permite reconocerse en una canción; recordemos que, en esta etapa de la vida, los individuos usan la música para definir su propia identidad y la imagen que quieren proyectar hacia los demás. Los productores musicales son conscientes de ello, y buscan alimentar una complicidad con los consumidores de sus producciones, a través de modelos sonoros que representan las distintas actitudes frente a la vida, que encarnan los artistas de los diferentes estilos musicales.

En esta construcción simbólica, la influencia entre producción y consumo es recíproca. Es decir, la industria discográfica busca representar las diferentes estéticas que marcan las tendencias sociales, y, a su vez, las estéticas musicales se consolidan a través de la difusión que les da la industria discográfica. Dar respuesta a ¿quién define a quién? sería el equivalente a tratar de resolver ¿qué fue primero, el huevo o la gallina? Lo que sí podemos afirmar, es que los avances tecnológicos en cuanto a grabación musical han sido siempre decisivos en la construcción de las nuevas tendencias sonoras. Y las tendencias son uno de los elementos más importantes en la sensibilidad musical de los adolescentes.

Si una producción no respeta las tendencias imperantes, el adolescente no conecta con esta y la descarta.

De aquí que, en las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones y destinadas a los adolescentes, haya dos tipologías de modelos sonoros. Los modelos específicos, que como hemos visto, definen los diferentes estilos musicales y actitudes -son los que influyen más directamente sobre las preferencias musicales de los oyentes- y el modelo genérico, que sirve para optimizar la venta masiva de las grabaciones entre todos los sectores del público (homogeneidad tímbrica). Este modelo genérico viene determinado por las tendencias estéticas de cada momento y por los hábitos de consumo musical, y se aplicará a todas las músicas comercializadas de manera prácticamente idéntica para asegurar su escucha óptima (mecanización rítmica y limitación dinámica).

Como podemos observar, grabar ya no es únicamente capturar sonido, es crear. Crear símbolos sonoros que serán determinantes a la hora de percibir y asimilar las obras fonográficas o músicas de consumo masivo constituidas como grabaciones; una forma de arte independiente, dentro del mundo musical, donde la manipulación sonora significa de por sí, y ejerce un efecto directo sobre los oyentes.

En cuanto a si la manipulación sonora desempeña, o no, una influencia sobre las identidades de los adolescentes, nuestra respuesta es afirmativa: a partir del momento en el que un modelo sonoro permite al adolescente identificarse con un imaginario concreto, dicho imaginario estará configurando su identidad. Si bien es cierto que esta influencia es generada por todo aquello que la sonoridad en cuestión representa, no únicamente por el sonido en sí, la contribución de este último sigue siendo significativa en cuanto a canalizador y potenciador del imaginario al cual se asocia.

5.2 Límites de la investigación

A lo largo de esta investigación nos hemos ido encontrando con una serie de dificultades que han supuesto ciertas limitaciones. En primer lugar, la novedad que supone nuestro tema de investigación principal, que trata la capacidad simbólica de la manipulación del sonido y su influencia sobre las identidades de los adolescentes, ha implicado una limitación notable respecto a la literatura que conforma nuestro marco teórico. El hecho de contar con pocos estudios científicos previos, respecto al vínculo entre manipulación

sonora e identidad, nos ha obligado a constituir nuestro marco teórico a base de textos que tratan nuestros temas de investigación de manera desvinculada. Aún así creemos haber podido reunir el material suficiente para dotar de rigor a los fundamentos teóricos de esta tesis.

Por otra parte, respecto al trabajo de campo con entrevistas y cuestionarios, nuestro principal límite ha resultado ser el tamaño de las muestras. En el caso de los cuestionarios, pese a contar con una muestra total de 464 alumnos de diferentes centros de Educación Secundaria de distintos estratos socioeconómicos y socioculturales, somos conscientes que es una proporción pequeña respecto al total de adolescentes del área urbana de Barcelona. Esta limitación se ha debido principalmente a motivos prácticos, ya que, tanto desde un punto de vista económico, como de tiempo disponible, nos ha sido imposible abarcar una muestra mayor. Pese a ello, hemos conseguido conformar una muestra suficientemente representativa de la diversidad presente entre los adolescentes barceloneses.

En cuanto a las entrevistas, nos ha sido imposible contar con una muestra mayor de productores discográficos, ya que, por una parte, se trata de un colectivo poco numeroso y de difícil acceso, y, por otra, muy pocos son los que se encuentran actualmente ejerciendo en Barcelona y que reúnen los requisitos que buscábamos (dedicarse a las músicas de consumo masivo destinadas a adolescentes y haber trabajado para alguna discográfica *major*). Por lo tanto, también por cuestiones prácticas y de tiempo, hemos debido limitar nuestra muestra a los 5 productores disponibles. Aún así, su testimonio, basado en su amplia experiencia y extensos conocimientos, ha resultado de gran valor para la consecución de los objetivos de esta investigación.

5.3 Futuras líneas de investigación

Queremos plantear esta tesis doctoral como una semilla para futuras investigaciones en torno a la manipulación sonora, en las músicas de consumo masivo constituidas como grabaciones. El verdadero fondo que se esconde detrás de nuestra investigación es una llamada al reconocimiento científico y social de las prácticas de producción musical, en cuanto a procesos creativos con capacidad simbólica. Esperamos que haber demostrado la influencia de dichos procesos de manipulación sonora sobre las preferencias musicales

de los adolescentes del área urbana de Barcelona e, incluso, sobre la configuración de sus identidades, haya servido para dotar de cierto prestigio a esta poco reconocida actividad.

Las investigaciones que pueden abrirse o reabrirse desde este punto, además de ampliar el estudio de dicho fenómeno más allá de los límites de la ciudad condal y de la percepción musical en la adolescencia, contemplan aplicaciones de diversa índole, pudiendo desarrollarse en diferentes terrenos científicos como la musicología, la educación, el marketing, los audiovisuales, la ingeniería de sonido, etc.

Por ejemplo, una posible aplicación apuntaría a la educación musical, en el marco de la ESO, mediante la inclusión, en el currículum, del factor tímbrico y contextual de las músicas de consumo masivo, constituidas como grabaciones. Esto podría dar pie a propuestas educativas que contemplen la comprensión sonora como un elemento de apreciación musical preferente en la adolescencia, favoreciendo así un aprendizaje significativo. O en términos musicológicos, se podrían reabrir ciertas investigaciones y contemplar la manipulación sonora como nuevo elemento determinante en la clasificación de las músicas populares urbanas. Incluso en el terreno de la psicología social los estudios realizados alrededor de la música y sus efectos sobre la personalidad, las emociones y las identidades grupales, podrían reabrirse y completarse con esta nueva dimensión sonoro/tecnológica... En definitiva, creemos que las posibilidades son muchas y, de hecho, nos entusiasma la posibilidad de embarcarnos en algunas de ellas.

6 Bibliografía

- Aguirre, A. (1994). *Psicología de la adolescencia*. Barcelona: Boixareu Universitaria.
- Albert Gómez, M. J. (2007). *La investigación educativa: Claves teóricas*. Madrid: McGraw-Hill.
- Allen, P. & Dannenberg, R. (1990). *Tracking musical beats in real time*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University. Recuperado de: <https://www.cs.cmu.edu/~rbd/papers/beattrack.pdf>
- Álvarez del Castillo, J. L. (2004). Los escenarios de la Educación: espacios formales, no formales e informales. En M. M. Del Pozo (Coord.), *Teorías e Instituciones Contemporáneas de la Educación* (pp. 109-130). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Álvarez Gayou, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa: Fundamentos y metodología*. Barcelona: Paidós.
- Andreu, M. (2012). *L'assoliment de les competències bàsiques en alumnes de centres integrats de primària i música*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/96516>
- Aristóteles. (2005). *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Eudeba. (Trabajo original publicado en el s. IV a. C.).
- Arnett, J. J. (2002). The psychology of globalization. *American Psychologist*, 57(10), 774-783.
- Arnett, J. J. (2008). *Adolescencia y adultez emergente*. México: Pearson.

- Arnheim, R. (2005). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- Attali, J. (1977). *Bruits*. París: PUF.
- Ávila Baray, H. L. (2006). *Introducción a la metodología de la investigación*. Edición electrónica. Recuperado de: <http://www.eumed.net/libros/2006c/203/>
- Baldry, A. y Thibault, P. J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. London/Oakville, Equinox.
- Barra, E. (1987). El desarrollo moral: una introducción a la teoría de Kohlberg. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 19(1), 7-18.
- Basseches, M. (2005). The Development of Dialectical Thinking as an Approach to Integration. *Integral Review: A Transdisciplinary and Transcultural Journal for New Thought, Research, and Praxis*, 1, 47-63.
- Baumrind, D. (2005). Patterns of parental authority and adolescent autonomy. *New Directions for Child and Adolescent Development*, 108, 61-69.
- Bennett, H. S. (1980). *On Becoming a Rock Musician*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Berger, K. S. (2006). *Psicología del desarrollo: infancia y adolescencia*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. East Norwalk: Appleton-Century-Crofts.
- Bernal, J., Epelde A, Gallardo, M. A. y Rodríguez A. (2014). La música en la enseñanza-aprendizaje del inglés. *Eufonía*, 60, 50-59.

- Bisquerra, R. (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Bisquerra, R. (1989). *Métodos de investigación educativa*. Barcelona: CEAC.
- Bisquerra, R. (2009). *Psicopedagogía de las emociones*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bisquerra, R. (2010). *La educación emocional en la práctica*. Barcelona: Horsori.
- Bisquerra, R. (2015). *Universo de emociones*. Valencia: PalauGea.
- Blackmore, S. J. (2000). *La máquina de los memes*. Barcelona: Paidós.
- Boer, D., Fischer, R., Strack, M., Bond, M.H., Lo, E. y Lam, J. (2011). How Shared Preferences in Music Create Bonds Between People: Values as the Missing Link. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 37(9), 1159-1171.
- Bresler, L. (2006). Paradigmas cualitativos en la investigación musical. En: M. Díaz (Coord.) *Introducción a la investigación en educación musical*, Madrid: Enclave Creativa.
- Bringué, X. y Sábada, C. (2011). *La generación interactiva en España: niños y adolescentes ante las pantallas*. Barcelona: Ariel.
- Bruner, J. (1988). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Bruner, G. C. (1990). Music, Mood, and Marketing. *Journal of Marketing*, 54(4), 94-104.

- Campayo, E. A. y Cabedo, A. (2016). Música y competencias emocionales: posibles implicaciones para la mejora de la educación musical. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 13, 124-139.
- Carretero-Dios, H. y Pérez, C. (2005). Normas para el desarrollo y revisión de estudios instrumentales International. *Journal of Clinical and Health Psychology*, 5(3), 521-551.
- Castillo, G. (1999). *El adolescente y sus retos. La aventura de hacerse mayor*. Madrid: Pirámide.
- Cervilla, E. (1993). *Postmodernidad y educación. Valores y cultura de los jóvenes*. Madrid: Dykinson.
- Chamorro-Premuzicy, T. y Furnham, A. (2007). Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life?, *British Journal of Psychology*, 98, 175-185.
- Chamorro-Premuzic, T., Goma-i-Freixanet, M., Furnham, A. y Muro, A. (2009). Personality, Self-estimated intelligence, and uses of music: A Spanish replication and extension using structural equation modeling. *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts*, 3(3), 149-155.
- Chase, A. (2001). Music discriminations by carp. *Animal Learning & Behavior*, 29(4), 336-353.
- Cleveland, B. (2001). *Creative Music Production: Joe Meek's Bold Techniques*. Richmond: Artistpro.
- Cohen, L. y Manion, L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla.

- Coleman, J. B. y Hendry, L. B. (2003). *Psicología de la adolescencia*. Madrid: Morata.
- Collins, W. A. y Laursen, B. (2004). Parent-adolescent relationship and influences. En R. Lerner y L. Steinberg (Eds.), *Handbook of adolescent psychology* (pp. 331-361). Nueva York: John Wiley & Sons.
- Colom, A. J. (1997). Las instituciones educativas no formales. En A. J. Colom, J. L. Bernabeu, E. Domínguez y J. Sarramona, *Teorías e instituciones contemporáneas de la educación* (pp. 315-338). Barcelona: Ariel.
- Colom, A. J. (2003). Calidad y equidad en la educación formal y no formal. En F. Etxeberria (Coord.), *Calidad, equidad y educación* (pp. 79-100). San Sebastián: Erein.
- Colom, A. J. (2005). Continuidad y complementariedad entre la educación formal y no formal. *Revista De Educación*, 338, 9-22.
- Cook, N. (1998). *Music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Coombs, P. H. y Ahmed, M. (1975). *La lucha contra la pobreza rural. El aporte de la educación no formal*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Cook, N., y Dibben, N. (2010). Emotion in Culture and History. Perspectives from Musicology. En P. N. Juslin y J. A. Sloboda (Eds.). *The Handbook of Music and Emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, D. (1989). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Corbetta, P. (2003). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.

- Corral, A. (2003). El mundo intelectual del adolescente. En A. Perinat (Coord.), *Los adolescentes en el siglo XXI* (pp. 203-223). Barcelona: UOC.
- Cortés, A. (2002). La contribución de la psicología ecológica al desarrollo moral. Un estudio con adolescentes. *Anales de Psicología*, 18(1), 111-134.
- Costa, M., Fine, P. y Ricci, P. E. (2004). Interval Distributions, Mode, and Tonal Strength of Melodies as Predictors of Perceived Emotion. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 22(1), 1-14.
- Creech, A., Hallam, S. (2011). Learning a musical instrument: The influence of interpersonal interaction on outcomes for school- aged pupils. *Psychology of Music*, 39(1), 102-122.
- Cremades, R. (2008). *Conocimiento y preferencias sobre los estilos musicales en los estudiantes de educación secundaria obligatoria en la ciudad autónoma de Melilla*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/2023>.
- Creswell, J. W y Plano, V. L. (2007). *Designing and Conducting Mixed Methods Research*. Lincoln: SAGE Publications, Inc.
- Crump, M. (2002). *A principal components approach to the perception of musical style*. Proyecto F. de Carrera o Tesina de L. University of Lethbridge. Recuperdo de: <https://www.semanticscholar.org/paper/A-principal-components-approach-to-the-perception-Crump/59821920153bd463661e37a01009a733d3994341>
- Danielsen, A. (2017). Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education*.18, 9-22.

- Davies, S. (2001), *Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness*. En P. N. Juslin y J. Sloboda (Eds). *Music and Emotion* (pp. 23-44). Oxford: Oxford University Press.
- Davis, A. (1944). *Socialization and adolescent personality*. En N. B. Henry y H. E. Jones (Eds.), *Adolescence, Yearbook of the National Society for the Study of Education, no 43, part I* (pp.198-216). Chicago: University of Chicago Press.
- De Llanos, E. (1994). *La corporalidad adolescente*. En A. Aguirre (Ed.), *Psicología de la adolescencia* (pp. 65-75). Barcelona: Boixareu Universitaria.
- Decreto 179/1993, de 27 de julio, por el que se regulan las escuelas de música y danza, *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, 1819, 7373*.
- Decreto 1987/1964, de 18 de junio, sobre reglamentación de centros no oficiales de Enseñanzas Artísticas. *Boletín Oficial del Estado, 168, 9074-9075*.
- Del Rincón, D., Arnal, J., Latorre, A. y Sans, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson.
- Del Valle, A. I. (2001). *Coyunturas vitales y visiones del mundo en los jóvenes*. *Documentación Social, 124, 31-52*.
- Deruty, E. y Tardieu, D. (2014). *About dynamic processing in mainstream music*. *Journal of the Audio Engineering Society. 62, 42-55*.
- Devine, K. (2013). *Imperfect sound forever: Loudness wars, listening formations and the history of sound reproduction*. *Popular Music, 32(2), 159-176*.
- Díaz, J. L. (2010). *Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral*. *Salud mental, 33(6), 543-551*.

- DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52(4), 440-455.
- Dixon, S. (2001). Automatic extraction of tempo and beat from expressive performances. *Journal of New Music Research*, 30(1), 39-58.
- Dorado, M. (2005). ¿Tribus urbanas? En E. Domènech-Llaberia (Ed.), *Actualizaciones en psicología y psicopatología de la adolescencia* (pp. 271-286). Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Dowling, W.J., y Harwood, D.L. (1986). *Music Cognition*. Nueva York: Academic Press series in Cognition and Perception.
- Duque, H. (2005). *Autoestima en la vida familiar*. Bogotá: Sociedad de San Pablo.
- Eder, D. (1995). *School talk: Gender and adolescent culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Eerola, T., Friberg, A. y Bresin, R. (2013). Emotional expression in music: contribution, linearity, and additivity of primary musical cues. *Frontiers in Psychology*, 4(487), 1-12.
- Eisenberg, E. (2005). *The Recording Angel, Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Erikson, E. (1980). *Identidad: Juventud y crisis*. Madrid: Taurus.
- Erikson, E. (2004). *Sociedad y adolescencia*. México D. F.: Siglo veintiuno editores.
- Erikson, E. (2008). *Infancia y sociedad*. Buenos Aires: Hormé. (Trabajo original publicado en 1950).

- Eveleth, P. B. y Tanner, J. M. (1990). *Worldwide variation in human growth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fingerhut, M. y Donin, N. (2006). Filling gaps between current musicological practice and computer technology at ircam. Reporte técnico, IRCAM. Recuperado de: <http://articles.ircam.fr/textes/Fingerhut06b/index.pdf>
- Flores, S. (2008). *Música y adolescencia. La música popular como herramienta en la educación musical*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recuperado de: <http://www.injuve.es/observatorio/tesis-doctorales/accesit-premios-injuve-para-tesis-doctorales-2008-susana-flores-rodrigo>
- Flores-Gutiérrez, E. O., Díaz, J. L., Barrios, F. A., Favila-Humara, R., Guevara, M. A., Río-Portilla, Y. y Corsi-Cabrera, M. (2007). Metabolic and electric brain patterns during pleasant and unpleasant emotions induced by music masterpieces. *International Journal of Psychophysiology*, 65(1), 69-84.
- Foti, F. y Orban, R. (2001). *What Happens to My Recording When it's Played on the Radio?* Online. Recuperado de: <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=9812>
- Freud, A. (1958). Adolescence. *Psychoanalytic Study of the Child*, 13, 255-278.
- Frith, S. (1981). *Sound Effects. Youth Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. Nueva York: Pantheon.
- Frith, S. (1987). Toward an aesthetic of popular music. En R. Lepper y S. McClary (Eds.), *Music and society* (pp. 133-149). Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1996). *Performing rites*. Oxford: Oxford University Press.

- Fueyo, M. A. (2011). Comunicación y educación en los nuevos entornos: ¿Nativos o cautivos digitales? *Ábaco*, 2-3 (68-69), 22-28.
- Gabrielsson, A. (2002). Emotion perceived and emotion felt: Same or different? *Musicae Scientiae, Edición Especial 2001-2002*, 123-147.
- García, F. (2002). *El Cuestionario: recomendaciones metodológicas para el diseño de cuestionarios*. México: Limusa.
- García, E., del Olmo, M. J. y Gutiérrez-Rivas, E. (2014). Educación musical y desarrollo cognitivo asociado. *Música y Educación*, 97, 28-41.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Garza, A. (2007). *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades*. México D. F.: El colegio de México.
- Gaver, W. y Mandler, G. (1987). Play it again, Sam: On liking music. *Cognition and Emotion*, 1, 259-282.
- Geertz, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gerardi, G. M., & Gerken, L. (1995). The development of affective responses to modality and melodic contour. *Music Perception*, 12(3), 279-290.
- Gesell, A., Ames, L. B. e Ilg, F. (1977). *Psicología evolutiva de 1 a 16 años*. Buenos Aires: Paidós.
- González, R. (1994). Disciplina y control de la clase. En A. Aguirre (Ed.), *Psicología de la adolescencia* (pp. 456-476). Barcelona: Boixareu Universitaria.
- Gould, G. (1966). The Prospects of Recording. *High Fidelity*, 16(4), 46-63.

- Gouyon, F. (2003). *Towards Automatic Rhythm Description of Musical Audio Signals. Representations, Computational Models and Applications*. Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Recuperado de : <http://mtg.upf.edu/files/publications/Phd-2003-Fabien-Gouyon.pdf>
- Granda, J., Cortijo, A. y Alemany, I. (2012). Validación de un cuestionario para medir el autoconcepto musical del alumnado de grado básico y profesional de conservatorio. *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*, 10(3), 1409-1432.
- Gregory, A. H. (1997). The roles of music in society: the ethnomusicological perspective. En D. J. Hargreaves y A. C. North (Eds.), *The social psychology of music* (pp. 123-140). Oxford: Oxford University Press.
- Gaus, E. (2009). *Audio content processing for automatic music genre classification : descriptors, databases, and classifiers*. Tesis doctoral. Barcelona: Univesitat Pompeu Fabra. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/7559>
- Gustems, J. (Coord.). (2012). *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Gustems, J. y Calderón, C. (2014). El análisis multimodal en la escucha de los audiovisuales. En J. Gustems (Ed.). *Música y Audición en los Géneros Audiovisuales*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Gustems, J. y Calderón, C. (2016). Emoción musical y bienestar. En T. Cascudo (Ed.), *Música y Cuerpo* (pp. 167-185). Logroño: Publicaciones de la Universidad de la Rioja.
- Hall, G. S. (1904). *Adolescence: its Psychology and its relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*. Nueva York: Appleton Century Crofts.

- Halliday, M.A.K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. Londres: Edward Arnold.
- Hanslick, E. (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.
- Hargreaves, D. J. y North, A. C. (Eds.). (1997). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. J. y North, A. C. (1999). The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology. *Psychology of Music*, 27, 71-83.
- Hargreaves, D.J. y North, A.C. (2010). Experimental aesthetics and liking for music. En P. N. Juslin and J. A. Sloboda (Eds.), *The Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: OUP, pp. 515-546.
- Hargreaves, D. J., Marshall, N. E. y North, A. C. (2003). Music education in the 21st century: A psychological perspective. *British Journal of Music Education*, 20(2), 147-163.
- Hargreaves, D. J., Miell, D. y MacDonald, R. A. R. (2002). What are musical identities and why are they important? En R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves y D. Miell (Eds.), *Musical identities* (pp. 1-20). Oxford: Oxford University Press.
- Harper, A. (2014). *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse*. Tesis doctoral. Wadham College, University of Oxford. Recuperado de: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cc84039c-3d30-484e-84b4-8535ba4a54f8/download_file?safe_filename=AHarper%2B-%2BLo-Fi%2BAesthetics%2BThesis.pdf&file_format=application%2Fpdf&type_of_work=Thesis

- Harrer G. y Harrer H. (1977) Music, Emotion and Automatic Function. En Mc. Critchley y R. A. Henson (ed.), *Music and the Brain* (pp. 202-216). Londres: Heinemann Medical Books.
- Harrison, L. y Loui, P. (2014). Thrills, chills, frissons, and skin orgasms: toward an integrative model of transcendent psychophysiological experiences in music. *Frontiers in Psychology*, 5, 790.
- Harter, S. (2003). The development of self-representations during childhood and adolescence. En M. R. Leary y J. P. Taguey (Eds.), *Handbook of self and identity* (pp. 610-642). Nueva York: Guilford Press.
- Harter, S., Bresnick, S., Bouchey, H. A. y Whitesell, N. R. (1997). The development of multiple role-related selves during adolescence. *Development and Psychopathology*, 9, 835-853.
- Havighurst, R. J. (1972). *Developmental tasks and education*. Nueva York: Longmans. (Trabajo original publicado en 1951).
- Hernández Sampieri, R., Fernández- Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2007). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.
- Hernández, C. (2013). Análisis de datos cualitativos. En A. Lucas y A. Noboa (Eds.), *Conocer lo Social: Estrategias, técnicas de construcción y análisis de datos* (pp. 321-346). Madrid: Fragua.
- Herrera, M. M. (2006). La educación no formal en España. *Revista de Estudios de la Juventud*, 74(1), 11-26.
- Herrera, L., Cremades, R. y Lorenzo, O. (2010). Preferencias musicales de los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria: influencia de la educación formal e informal. *Cultura y Educación*, 22(1), 37-51.

- Hersh, R. H. (1979). *Promoting moral growth: from Piaget to Kohlberg*. Nueva York: Longman.
- Hevner, K. (1936). Experimental Studies of the Elements of Expression in Music. *The American Journal of Psychology*, 48(2), 246-268
- Hoinville, G. y Jowell, R. (1978): *Survey Research Practice*. Londres: Heinemann Educational Books.
- Hollingshead, A. B. (1975). *Four factor index of social status*. New Haven (Connecticut): Department of Sociology, Yale University.
- Hunter, P. G. y Schellenberg, E. G. (2010). Music and Emotion. En M. R. Jones, R. Fay y A. Popper (Eds.), *Music Perception* (pp. 129-164). Nueva York: Springer.
- Hunter, P. G., Schellenberg, E. G. y Schimmack, U. (2010). Feelings and perceptions of happiness and sadness induced by music: Similarities, differences, and mixed emotions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(1), 47-56.
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press.
- Informe Belmont (1978) Comisión Nacional para la Protección de los sujetos humanos de investigación biométrica y del Comportamiento. El informe Belmont, Principios y guías éticos para la protección de los sujetos humanos de investigación. Recuperado de: www.bioeticayderecho.ub.es
- Instituto Nacional de Estadística. *Encuesta sobre equipamiento y uso de Tecnologías de la Información y Comunicación en los hogares, 2013*. Recuperado de <http://www.ine.es>

- Insunza Aranceta, G. (2016). *La evolución de la industria discográfica: un análisis de los procesos de innovación en Europa*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10810/18845>
- Jeffs, T. y Smith, M. K. (2005). *Informal Education: Conversation, Democracy and Learning*. Nottingham: Heretics Press.
- Juslin, P. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*, 10, 235-266.
- Juslin, P.N. y Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: a Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of new Music Research*, 33(3), 217-238.
- Juslin, P., Liljeström, S. Västfjäll, D. y Lundquist, L. (2010). How does music evoke emotions? En P. Juslin y J. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion* (pp. 605-642). Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, P. y Sloboda, J. (2010). *Handbook of Music and Emotion* (ed. rev.). Oxford: Oxford University Press.
- Kallen, S. A. (2012). *The History of Alternative Rock*. Farmington Hills: Lucent Books.
- Kant, I. (1999). *Crítica del juicio* seguida de las observaciones sobre el asentimiento de *Lo bello y lo sublime*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5p8>
- Kassler, M. (1966). Toward musical information retrieval. *Perspectives of New Music*, 4, 59-67.

- Katz, R. A. (2002). *La masterización de audio. El arte y la ciencia*. Andoain: Escuela de cine y video.
- Kawakami, A., Furukawa, K. y Okanoya, K. (2013). *The pleasant emotion of sad music*. Ponencia presentada en 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3). Jyväskylä: University of Jyväskylä (Finlandia). Recuperado de <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/41577>
- Keating, D. (2004). Cognitive and brain development. En L. Steinberg y R. M. Lerner (Eds.), *Handbook of adolescent psychology* (pp. 45-84). Nueva York: Wiley.
- Kett, J. F. (1977). *Rites of Passage: Adolescence in America, 1790 to the Present*. Nueva York: Basic Books
- Kivy, P. (1980). *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kivy, P. (1989). *Sound sentiment: An essay on the musical emotions*. Filadelfia: Temple University Press.
- Kivy, P. (1999). Feeling the musical emotions. *British Journal of Aesthetics*, 39, 1-13.
- Kivy, P. (2006). Mood and Music: Some Reflections for Noël Carroll. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 271-281.
- Koelsch, S. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience*, 15, 170-180.
- Kohlberg, L. (1981). *The philosophy of moral development: moral stages and the idea of justice*. San Francisco: Harper & Row.

- Konečni, V. J. (1982). Social interaction and musical preference. En D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music* (pp. 497-516). Nueva York: Academic Press.
- Konečni, V. J. (2008). Does Music Induce Emotion? A Theoretical and Methodological Analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2(2), 115-129.
- Kress, G. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Oxon: Routledge.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary Communication*. Londres: Edward Arnold.
- Krumhansl, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale*, 51(4), 336-353.
- Krumhansl, C.L. (2002). Music: A Link Between Cognition and Emotion. *Current Directions in Psychological Science*, 11(2), 45-50.
- Laiho, S. (2004). The psychological functions of music in adolescence. *Nordic Journal of Music Therapy*, 13(1), 49-65.
- Lalueza, J. L. y Crespo, I. (2003). Adolescencia y relaciones familiares. En A. Perinat (Coord.), *Los adolescentes en el siglo XXI* (pp. 115-140). Barcelona: UOC.
- Landau, J. (1971). *The Motown Story: How Berry Gordy Jr. Created the Legendary Label*. Rolling Stone (13, Mayo). Online. Extraído de: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/the-motown-story-how-berry-gordy-jr-created-the-legendary-label-178066/>

- Lara, J. M. (1996). Adolescencia: cambios físicos y cognitivos. *Ensayos*, 11, 121-128.
- Lemke, J. L. (1998). Multiplying Meaning: Visual and Verbal Semiotics in Scientific Text. En J. R. Martin y R. Veel (eds), *Reading Science*, (pp. 87-113). Londres: Routledge.
- Lemke, J.L. (2002). Travels in hypermodality. *Visual Communication*, 1(3), 299-325.
- León, O. y Montero, I. (1997). *Diseño de investigaciones*. Madrid: McGraw-Hill.
- Lima, M. G. (2004). La psicología del arte y los fundamentos de la teoría histórico-cultural del desarrollo humano. *Cultura y Educación*, 16(1-2), 107-112.
- Lincoln, H. (1967). *Some criteria and techniques for developing computerized thematic indexes*. Regensburg: Gustave Bosse Verlag.
- Lippens, S. Martens, J. P. y De Mulder, T. (2004). A comparison of human and automatic musical genre classification. En *Acoustics, Speech, and Signal Processing, 2004. Proceedings. (ICASSP '04). IEEE International Conference on*, 4, 233-236.
- Lonsdale, A. J. y North, A. C. (2009). Musical Taste and Ingroup Favouritism. *Group Processes & Intergroup Relations*, 12(3), 319-327.
- Lonsdale, A. J. y North, A. C. (2011). Why do we listen to music? A uses and gratifications analysis. *British Journal of Psychology*, 102, 108-134.
- López-Cózar, R., Callejas, Z. y Gea, M. (2005). Análisis de Metodologías de evaluación de Sistemas de Diálogo Multimodal. *Procesamiento del lenguaje natural*, 34, 9-16.

- Lorenzo, O., Herrera, L. y Cremades, R. (2008). Investigación sobre preferencias de Estilos Musicales en estudiantes españoles de Educación Secundaria Obligatoria. En M. Ortiz (Coord.), *Música. Arte. Diálogo. Civilización* (pp. 301-332). Coimbra (Portugal): Center for Intercultural Music Arts y Grupo de Investigación HUM742.
- Lutte, G. (1991). *Liberar la adolescencia: la psicología de los jóvenes de hoy*. Barcelona: Herder.
- Maccoby, E. E. y Martin, J. A. (1983). Socialization in the context of the family: Parent- child interaction. En P. H. Mussen y E. M. Hetherington (Eds.), *Handbook of child psychology: Vol. 4. Socialization, personality and social development* (pp. 1-101). Nueva York: Wiley.
- Manghi, D. (2009). Coutilización de recursos semióticos para la regulación del conocimiento disciplinar. Multimodalidad e intersemiosis en el Discurso Pedagógico de Matemática en 1.º año de Enseñanza Media. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. Tesis doctoral. Recuperado de: http://brochagorda.files.wordpress.com/2008/07/tesis_doc_dmanghi_recuperad_a1.pdf.
- Marcia, J. E. (1966). Development and Validation of Ego Identity Status. *Journal of Personality and Social Psychology*, 35, 551-558.
- Marcia, J. E. (1993). The relational roots of identity. En J. Kroger (Comp.), *Discussions on ego identity* (pp. 101-120). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Margulis, E. H. (2005). A model of melodic expectation. *Music Perception*, 22, 663-714.
- Marí, V. M., Bonete, B., Ceballos, G., Rengel, J. y Egoscozabal, M. (2016). *Adolescentes y abuso de las tecnologías de la información y de la comunicación en la provincia de Cádiz*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10498/18340>

- Martín, C., Calleja, I. y Navarro, J. (2009). Adolescencia. En C. Martín y J. Navarro (Coords.), *Psicología del desarrollo para docentes* (pp. 191-207). Madrid: Ediciones Pirámide.
- Martinec, R. (2004). Gestures that Co-Concur with Speech as a Systematic Resource: The Realization of Experiential Meanings in Indexes. *Social Semiotics*, 14(2), 193-213.
- Martínez, F. (2002). *El cuestionario: un instrumento para la investigación en las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones Proa.
- Martínez, G. (2003). Entre adolescentes: la importancia del grupo en esta etapa de la vida. En A. Perinat (Coord.), *Los adolescentes en el siglo XXI* (pp. 159-183). Barcelona: UOC.
- Martínez González, R. A. (2007). *La investigación en la práctica educativa: Guía metodológica de investigación para el diagnóstico y evaluación en los centros docentes*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia – Centro de Investigación y Documentación Educativa (CIDE).
- Martínez Miguélez, M. (2006). Validez y confiabilidad en la Metodología Cualitativa. *Revista Paradigma*, 27(2), 7-34. Recuperado de: <http://revistas.upel.edu.ve/index.php/paradigma/article/view/3759/1866>
- Massot Lafon, I., Dorio Alcalaz, I. y Sabariego Puig, M. (2004). Estrategias de recogida y análisis de la información. En R. Bisquerra Alzina (Coord.) *Metodología de la investigación educativa* (pp. 329-366). Madrid: La Muralla.
- Massot, M. I. (2003). Els joves que viuen entre cultures: un nou repte educatiu. *Temps d'Educació*, 27, 85-101.

- Mateo Andrés, J. (2004). La investigación ex post-facto. En R. Bisquerra Alzina (Coord.). *Metodología de la investigación educativa* (pp. 195-257). Madrid: La Muralla.
- McDonald, R., Kreutz, G. y Mitchell, L. (Eds.). (2012). *Music, health, and wellbeing*. Oxford: Oxford University Press.
- McMillan, J. H. y Schumacher, S. (2005). *Investigación Educativa*. Madrid: Pearson Educación.
- Mead, G. H. (1973). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1934).
- Mead, M. (1975). *Adolescencia y cultura en Samoa*. Barcelona: Paidós.
- Mendoza, R. (2008). *La adolescencia como fenómeno cultural*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Merriam, A. P. (1992). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press. (Trabajo original publicado en 1964).
- Meyer, L. B. (1992). *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press. (Trabajo original publicado en 1956).
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Milner, G. (2016). *El Sonido y la Perfección, una historia de la música grabada*. Madrid: Lovemonk/Léeme Libros.
- Miranda, D. (2013). The role of music in adolescent development: much more than the same old song. *International Journal of Adolescence and Youth*, 18(1), 5-22.

- Miranda, D. y Claes, M. (2009). Music listening, coping, peer affiliation and depression in adolescence. *Psychology of Music*, 37, 215-233.
- Morant, R. (2012). *Perspectivas docentes de las escuelas de música de las sociedades musicales valencianas: historia, presente y futuro*. Tesis doctoral. Universidad Jaume I de Castellón. Recuperado de: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFichaConsulta.do;jsessionid=B9C4F50B1C81ECB8EE078A24B5C9AA88?idFicha=337926>
- Morant, R. (2013). Planteamientos de educación formal en enseñanzas no regladas de música: las Escuelas de Música de las Sociedades Musicales Valencianas. *Revista Electrónica LEEME*, 31, 79-106.
- Morales, P. (2011). Guía para construir cuestionarios y escalas de actitudes. [En línea] en: <http://blog.uca.edu.ni/dinorahmedrano/files/2011/08/Guiaparaconstruirescalasdeactitudes.pdf>
- Moreno, R. y Mayer, R. E. (2000). A learner-centered approach to multimedia explanations: Deriving instructional design principles from cognitive theory. *Interactive Multimedia Electronic Journal of Computer Enhanced Learning*, 2(2), 1-6.
- Moreno, A. y Rodríguez, E. (2012). *Informe Juventud en España 2012*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- Morey, L.C., Gunderson, J. y Quigley B. D. (2000). Dimensions and categories: the “big five” factors and the DSM personality disorders. *Assessment*, 7, 203-216.
- Muñoz, F. (2000). *Adolescencia y agresividad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/S/4/S4017401.pdf>

- Murray Schafer, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Muus, R. E. (1986). *Teorías de la adolescencia*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1966).
- Nagel, F., Kopiez, R., Grewe, O. y Altenmüller, E. (2008). Psychoacoustical correlates of musically induced chills. *Musicae Scientiae*, 12, 101-113.
- Natal, B. (2008). *Dub Echoes*. [Cinta documental]. Brasil. Videograma.
- Nettl, B. (1956). *Music in primitive cultures*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- North, A. C. y Hargreaves D. J. (2007). Lifestyle correlates of musical preference. *Society for Education, Music and Psychology Research*, 35(1), 58-87; 35(2), 179-200; 35(3), 473,497.
- North, A. C., Hargreaves, D. J., y O'Neil, S. A. (2000). The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, 70, 255-272.
- Ódena, Ó. (2013). Creatividad en educación musical: una exploración cualitativa. En Diez, M. Y Giráldez, A. (Coord.). *Investigación cualitativa en educación musical* (pp. 99-115). Barcelona: Graó.
- O'Halloran, K. L. (2004). *Multimodal Discourse Analysis*. Londres y Nueva York: Continuum.
- Oliva, A. (1999). Desarrollo de la personalidad durante la adolescencia. En J. Palacios, A. Marchesi y C. Coll (Comps.), *Desarrollo psicológico y educación. 1. Psicología evolutiva* (pp. 471-492). Madrid: Alianza.

- Organización Mundial de la Salud. (2015). *Salud de los adolescentes*. Recuperado de http://www.who.int/topics/adolescent_health/es/
- Orio, N. (2006). Music retrieval: A tutorial and review. *Foundations and Trends in Foundations and Trends in Information Retrieval*, 1(1),1-90.
- Oriol, N. (2005). *La Música en las Enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI*. Revista electrónica de LEEME, 16.
- Oriola, S. y Gustems, J. (2016). El procés emocional d'escollar i produir música. *Temps d'Educació*, 50, 69-85.
- Orozco, M. T. (2015). *Psicología y música: Ensayo para comprender el impacto de la música sobre nuestro espíritu*. Madrid: Grupo 5.
- O'Toole, M. (1994). *The language of displayed art*. Londres: Leicester University Press.
- Ozer D. J. y Benet-Martinez V. (2006). Personality and the prediction of consequential outcomes. *Annuary Review Psychological*, 57, 401-421.
- Pampalk, E. (2001). *Islands of music: Analysis, organization, and visualization of music archives*. Tesis doctoral. Vienna University of Technology. Recuperado de: http://www.ofai.at/~elias.pampalk/music/pampalk_summary.pdf
- Pardo P. y Corral, A. (2012). El estudio de la infancia y de la adolescencia. En A. Corral y P. Pardo (Coords.), *Psicología evolutiva I. Introducción al desarrollo* (pp. 258-299). Madrid: UNED.
- Pasqualini, D. (2010). Marco histórico del concepto adolescencia. En D. Pasqualini y A. Llorens (Comps.), *Salud y bienestar de los adolescentes y jóvenes*:

una mirada integral (pp. 40-54). Buenos Aires: Organización Panamericana de la Salud.

- Peretz, I., Gagnon, L. y Bouchard, B. (1998). Music and emotion. *Cognition*, 68, 111-141.
- Pérez, G. (1990). *Investigación-Acción. Aplicaciones al campo social y educativo*. Madrid: Dykinson.
- Pérez, M. (2002). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis.
- Perinat, A. (2003). Adolescentes escolares. En A. Perinat (Coord.), *Los adolescentes en el siglo XXI* (pp. 141-157). Barcelona: UOC.
- Perlovsky, L. (2014). Aesthetic emotions, what are their cognitive functions? *Frontiers in Psychology*, 5, 98.
- Perry, W. G. (1970). *Forms of intellectual and ethical development in the college years: A scheme*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, cop.
- Piaget, J. (1969). El desarrollo intelectual del adolescente. En A. Freud *et al.*, *El desarrollo del adolescente* (pp. 47-56). Buenos Aires: Paidós.
- Piaget, J. (1971). *El criterio moral en el niño*. Barcelona: Fontanella. (Trabajo original publicado en 1932).
- Piaget, J. e Inhelder, B. (1997). *Psicología del niño*. Madrid: Morata. (Trabajo original publicado en 1966)
- Platón. (2008). *La República*. Madrid: Akal. (Trabajo original publicado en 380 a. C.).
- Polo, M. (2010). *Historia de la música*. Santander: PubliCan.

- Porta, A. y Ferrández, R. (2009). Elaboración de un instrumento para conocer las características de la banda sonora de la programación infantil de televisión. *RELIEVE*, 15, 2.
- Porter, D. y Neuringer, A. (1984). Music discrimination by pigeons. *Journal of experimental psychology*, 10(2), 139-148.
- Pouivet, R. (2010). *Philosophie du Rock; Une ontologie des artefacts et des enregistrements*. París: Presses Universitaires de France.
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants. *On The Horizon*, 9(5), 1-6.
- Pueyo, B. y Suárez, R. (2013). *La buena adolescencia*. Madrid: Grijalbo.
- Radigales, J. (2007). *La música en el cinema*. Barcelona: UOC.
- Raffman, D. (1993). *Language, music, and mind*. Cambridge: MIT Press.
- Rammstedt, J. O. (2007). Measuring personality in one minute or less: A 10-items short version of the Big Five Inventory in English and German. *Journal of Personality Research*, 41, 203-212.
- Ramos, A. (2010). Validez y confiabilidad de instrumentos en la investigación cuantitativa. Recuperado de: <http://es.slideshare.net/scgambiental/presentacin-de-validez-y-confiabilidad>
- Rauscher, F. H., Shaw, G. L. y Ky, K. N. (1993). Music and spatial task performance. *Nature*, 365(6447), 611.

- Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros que impartan enseñanzas artísticas. *Boletín Oficial del Estado*, 102, 14153-14159.
- Rentfrow, P. J. (2012). The Role of Music in Everyday Life: Current Directions in the Social Psychology of Music. *Social and Personality Psychology Compass*, 6, 402-416.
- Rentfrow, P.J. y Gosling, S.D. (2003). The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 6(84), 1236-1256.
- Revilla, S. (2011). Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico. *Cuadernos de Etnomusicología*, 1, 5-28.
- Ribowsky, M. (2000). *He's a Rebel: Phil Spector. Rock and Roll's Legendary Producer*. Nueva York: Cooper Square Press.
- Roberts, D. F., Henriksen, L. y Foehr, U. G. (2004). Adolescents and media. En R. M. Lerner y L. Steinberg (Eds.), *Handbook of adolescent psychology*, 2nd edition (pp. 487-521). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Rodríguez, A. (2011). *Música*. Barcelona: Editex.
- Rodríguez-Tomé, H. (1994). Pubertad y psicología de la adolescencia. En A. Aguirre (Ed.), *Psicología de la adolescencia* (pp. 87-114). Barcelona: Boixareu Universitaria.
- Rosenberg, M. (1986). Self-concept from middle childhood through adolescence. En J. Suls y A. Greenwald (Eds.), *Psychological perspectives on the self*, Vol. 3 (pp. 107-136). Hillsdale, NJ: Earlbaum.

- Rotondi, J. (2011). *The enduring legacy of SSL*. Universal Audio. Online. Recuperado de: <https://www.uaudio.fr/blog/the-enduring-legacy-of-ssl/>
- Rubio, A. (2010). Generación digital: patrones de consumo de Internet, cultura juvenil y cambio social. *Revista de Estudios de Juventud*, 88, 201-221.
- Ruiz, J. I. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ruiz Bueno, A. (2009). Método de encuesta: construcción de cuestionarios, pautas y sugerencias. *REIRE: Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 2, 96-110.
- Ruiz Bueno, A. (2014). Las formas de interrogación: La Entrevista. Online. Recuperado de: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/51024>
- Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39, 1161-1178.
- Saarikallio, A. y Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35, 88-109.
- Sáez, R. (2012). La evolución del concepto de conocimiento científico. En J. M. Touriñán y R. Sáez, *Teoría de la educación, metodología y focalizaciones. La mirada pedagógica* (pp. 35-68). Oleiros: Netbiblo.
- Salimpoor, V. N., Benovoy, M., Longo, G., Cooperstock, J. R. y Zatorre, R. J. (2009). The Rewarding Aspects of Music Listening Are Related to Degree of Emotional Arousal. *PLoS ONE*, 4(10), e7487.
- Salimpoor, V. N., Benovoy, M., Larcher, K., Dagher, A. y Zatorre, R. J. (2011). Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music. *Nature Neuroscience*, 14, 257-262.

- Sánchez, A. y Fernández, M. (2010). *Hábitos de los adolescentes en el uso de las redes sociales. Estudio comparativo entre Comunidades Autónomas*. Madrid: Universidad Camilo José Cela.
- Sánchez-Bernardos, M. L., Quiroga, M. A., Bragado, M. C. y Martín, S. (2004). Autodiscrepancias y relaciones interpersonales en la adolescencia. *Psicothema*, 16(4), 582-586.
- Sarramona, J. (1989). *Fundamentos de la educación*. Barcelona: CEAC.
- Schafner, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio editores.
- Scheirer, E. (1998). Tempo and beat analysis of acoustical musical signals. *Journal of Acoustics Society American*, 103(1), 558-601.
- Scherer, K. R., & Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. En P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Series in affective science. Music and emotion: Theory and research* (pp. 361-392). Nueva York: Oxford University Press.
- Scherer, K. R. (2004). Which Emotions Can be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them? *Journal of New Music Research*, 33(3), 239-251.
- Schubert, E. (2010). Continuous self-report methods. En P. Juslin y J. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and emotion* (pp. 223-253). Oxford: Oxford University Press.
- Secadas, F. y Serrano, G. (1981). *Psicología evolutiva: Edad 14 años*. Barcelona: CEAC.

- Sedlmeier, P., Oliver Weigelt, O. y Walther, E. (2011). Music is in the Muscle: How Embodied Cognition May Influence Music Preferences. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(3), 297-306.
- Sel, A. y Calvo-Merino, B. (2013). Neuroarquitectura de la emoción musical. *Revista de Neurología*, 56, 289-297.
- Selfhout, M. H. W., Branje, S. J. T., Bogt, T. F. M. y Meeus, W. H. J. (2009). The role of music preferences in early adolescents' friendship formation and stability. *Journal of Adolescence*, 32, 95-107.
- Soltau, H., Schultz, T., Westphal, M., y Waibel, A. (1998). Recognition of music types. *Proceedings of the International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/2899115_Recognition_Of_Music_Types
- Soria-Urios, G., Duque, P. y García-Moreno, J. M. (2011). Música y cerebro (II): Evidencias cerebrales del entrenamiento musical. *Revista de Neurología*, 53(12), 739-746.
- Southall, N. (2006). *Imperfect Sound Forever*. Stylus Magazine (01, Mayo): online. Recuperado de: http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly_article/imperfect-sound-forever.htm
- Stevens, S. S. (1956). Calculation of the loudness of complex noise. *Journal of the Acoustic Society of America*, 28, 807-832.
- Stevens, S. S. (1962). Procedure for calculating loudness: Mark vi. *Journal of the Acoustic Society of America*, 33, 1577-1585.
- Stokowski, L. (1946). *Música para todos nosotros*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

- Streich, S. (2007). *Music Complexity: a multi-faceted description of audio content*. Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de: <http://mtg.upf.edu/node/507>
- Tagg, P. (1982). Analyzing popular music: Theory, method and practice. *Popular music*, 2, 37-67.
- Tajfel, H. (1978). *Differentiation between social groups*. Londres: Academic Press.
- Tanner, J. M. (1971). Sequence, tempo, and individual variation in the growth and development of boys and girls aged twelve to sixteen. *Daedalus*, 100(4), 907-930.
- Tanner, J. M. (1986). *El hombre antes del hombre*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Tapscott, D. (1998). *Creciendo en un entorno digital*. Madrid: Mc Graw-Hill.
- Tarrant, M., North, A. C. y Hargreaves, D. J. (2000). English and American adolescents' reasons for listening to music. *Psychology of Music*, 28, 166-173.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, W.F., Graham, P. y Russo, F. A. (2005). Seeing music performance: Visual influences on perception and experience. *Semiotica*, 156(1/4), 203-227.
- Tomatis, A. (1991). *Nous sommes tous nés polyglottes*. Paris: Fixot.
- Torío, S., Peña, J. V. y Rodríguez, M. C. (2008). Estilos educativos parentales. Revisión bibliográfica y reformulación teórica. *Teorías de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 20, 151-178.

- Torrado, M. (2004). Estudios de encuesta. A: Bisquerra Alzina, R. (Coord.) *Metodología de la investigación educativa* (pp. 231-257), Madrid: La Muralla.
- Torres, J. (2005). *El currículum oculto*. Madrid: Morata.
- Trilla, J. (1986). *La educación informal*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias.
- Trilla, J., Gros, B., López, F. y Martín, M. (1993). *La educación fuera de la escuela. Ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel.
- Ugalde, N. y Balbastre, F. (2013). Investigación cuantitativa e investigación cualitativa: buscando las ventajas de las diferentes metodologías de investigación. *Ciencias económicas*, 31(2), 179-187.
- Universitat de Barcelona. (2010). *Código de buenas prácticas en investigación*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Valles, M. S. (2002). *Entrevistas Cualitativas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Van Leeuwen, T. (1999). *Speech, Music, Sound*. Londres: Macmillan Education UK.
- Varguilla, C. (2006). El uso de ATLAS.ti y la creatividad. Del investigador en el análisis cualitativo de contenido UPEL. Instituto Pedagógico Rural el Mácaro. *Laurus. Revista de educación*, 12, número extraordinario, 73-87.
- Västfjäll, D. (2001-2002). Emotion induction through music: A review of the musical mood induction procedure. *Musicae Scientiae. Edición Especial 2001-2002*, 173-21.

- Vilà, R. y Bisquerra, R. (2004). El análisis cuantitativo de los datos. A: Bisquerra Alzina, R. (Coord.) *Metodología de la investigación educativa*, Madrid: La Muralla.
- Wallmark, Z. (2007). *Making Music in the Digital Age: How Technological Developments Shape the Way We Create and Listen to Music*. Tesis doctoral. University of Oregon. Recuperado de: [https://www.academia.edu/6442074/Making Music in the Digital Age How Technological Developments Shape the Way We Create and Listen to Music](https://www.academia.edu/6442074/Making_Music_in_the_Digital_Age_How_Technological_Developments_Shape_the_Way_We_Create_and_Listen_to_Music)
- Watson, D., Clark, L.A., y Chmielewski, M. (2008). Structures of personality and their relevance to psychopathology: II. Further articulation of a comprehensive unified trait structure. *Journal of Personality*, 76, 1545-1586.
- Williams, A. (2007). *Portable Music and Its Functions*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Wolfe, T. (1965). *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Yebes, M. y Morant, R. (2014). Las Escuelas de Música Valencianas. Un estudio múltiple de casos sobre la formación musical aficionada versus profesional. *Revista Electrónica de Música en la Educación*, 34, 18-35.
- Yu, P.T., Lai, Y.S., Tsai, H.S. y Chang, Y.H. (2010). Using a Multimodal Learning System to Support Music Instruction. *Educational Technology & Society*, 13(3), 151-162.
- Zacarés, J. J., Iborra, A., Tomás, J. M. y Serra, E. (2009). El desarrollo de la identidad en la adolescencia y adultez emergente: Una comparación de la identidad global frente a la identidad en dominios específicos. *Anales de Psicología*, 25(2), 316-329.

- Zak III, A. (2001). *The Poetics of Rock*. Berkeley: The University of California Press.
- Zwaag, M. D., Westerink, H. y Broek, E. L. (2011). Emotional and Psychophysiological Responses to Tempo, Mode, and Percussiveness. *Musicae Scientiae*, 15(2), 250-269.

7 Anexos

7.1 Entrevistas

7.1.1 Entrevistado A

PREGUNTAS	Nº
<p>¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?</p> <p>Bueno, yo vivo la música desde distintas facetas, tanto como productor y como ingeniero de sonido y como músico. Hoy por ejemplo me pillas en el estudio haciendo de productor musical. Entonces, cuál es tu relación con la música, pues a muchos niveles: tanto a nivel de consumidor, como de productor, de músico, de ingeniero. Y a que te dedicas actualmente, pues a todo eso.</p>	1
<p>¿En el mundo musical, qué es un productor?</p> <p>Para mí un productor, digo para mí porque, yo creo que hay bastantes visiones. Con cada productor que hables, a lo mejor, van a decir su opinión... Para mí un productor musical es el puente entre el artista y el consumidor. O sea, es el encargado de traducir la idea artística en sonido. Esto significa desde elegir el tipo de micrófonos, la colocación de los micrófonos, a usar un tipo de instrumento u otro tipo de instrumento. También pasa por poner un arreglo de cuerdas, de voces, pasa por cambiar un acorde, subir de tono una canción, cambiar el tempo, cualquier cosa que sea manipular o la idea inicial de lo que es el artista para que coja una forma consistente y atractiva para el oyente.</p>	2
<p>¿Qué estilos musicales trabajas?</p> <p>Te diría un poco de todo, pero no es bien bien. O sea, resumiendo, el gran porcentaje es digámosle pop. Pero claro, pop es peligroso, porque: ¿que entendemos por pop? Podría ser, no sé si pop-rock es lo más general y lo que más suelo trabajar. Aquí incluyo casi casi todos, o sea, sí, a ver luego como ingeniero, no como productor, en estudio sí que he hecho big-bands de jazz, más cosas de electrónica, pero como productor, guitarrista, músico en general, el 90% de mi</p>	3

<p>ocupación profesional es enfocada al pop-rock, que sería también el 90% de la música que se consume.</p>	
<p>¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?</p> <p>Sí, de hecho, como músico he colaborado con la editorial Cruïlla a hacer el contenido de los CDs que van con el libro de música de primaria y allá hay canciones que los niños cantan y yo he hecho las bases. No las he compuesto yo, si no que me han pasado las partituras y yo he hecho la producción; las he grabado, las he arreglado y las he cantado yo, en algunas he hecho cantar a mi hija...</p> <p>Y un poco eso. ¿Destinadas a los adolescentes? He hecho una música para anuncios, por ejemplo, una de “gotas de brillo” de Jhonson and Jhonson, que era un cover de una canción de “Suite California” que son música súper para adolescentes, entonces era copiar al dedillo la producción y todo, pero con la letra custom hecha para anuncio de champú.</p>	4
<p>Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases - preproducción, grabación, mezcla y “mastering”, ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?</p> <p>Como productor, las hago todas. Como productor me gusta estar encima de cualquier proceso de grabación: mezcla, mastering, preproducción, en todas las 4 fases. ¿Qué trabajo realizas en cada una de estas fases como productor?</p> <p>En la preproducción, básicamente elijo, juntamente con el grupo, las canciones que van a entrar en el disco. Normalmente suelo pedir 20, 15, 25 demos sobre las cuales elegimos unas 10/15 dependiendo del número de canciones que acaben entrando en el disco y a partir de esta elección decidimos si la estructura es la buena, si el tempo es el bueno, todo eso.</p> <p>Luego en la grabación: todo lo que hemos dicho antes, en la grabación, lo hago todo. Me gusta hacer de ingeniero, me gusta elegir que micrófonos voy a poner, cómo los voy a poner...</p> <p>Igual que la mezcla; me gusta decidir que planos voy a usar, como voy a colocar la voz, que efectos voy a poner...</p> <p>Y en el mastering, sí que dejo más que otro ingeniero especialista en mástering haga su trabajo y yo voy a opinar casi como oyente.</p>	5

<p>¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?</p> <p>Bueno, la composición es, claro, componer una canción, inventarte unos acordes, una melodía y una letra, y la producción es darle la forma a esta canción.</p>	6
<p>¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?</p> <p>No, se establece en los dos campos. O sea, está claro que la composición define un estilo, pero la forma también; la prueba está en que, por ejemplo, el “My Way” de Sinatra la hemos podido escuchar a lo “Grunge” y cuela igual. Como mil temas que se han versionado, canciones de los Beatles que oyes cantar con ukelele y silbiditos, y son otro estilo totalmente. O sea, que está claro que la composición define el estilo, pero también la producción.</p>	7
<p>¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?</p> <p>Sí, porque como hemos dicho, la producción es también la labor del productor es de hacer de puente entre el artista y el oyente. A parte del proceso de producción puro y duro, de traducir en sonido la idea del artista, también es intentar aportar algo: sensaciones. Y una sensación puede ser usar un filtro. Por ejemplo en la voz, o un side chain, que es un tipo de efecto que ahora se está usando mucho en la música más moderna, no? Es un recurso.</p>	8
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?</p> <p>Por supuesto, hay miles. No te los voy a decir, porque son trucos de productor (risas), pero uno muy evidente es, por ejemplo, lo de filtrar, en música más “dance” o música más electrónica, o hasta pop, o sea, Kathie Perry, para mí es pop, filtrar toda la música, esto que se oye todo filtrado en plan David Guetta, por decir algo, no?, y de golpe entra el estribillo y ¡fuaaaa!, lo abres y te da como un subidón. O el típico recurso, más de los 90’s, de entrar una canción en plan radio</p>	9

<p>(onomatopeyas) y luego entra el estribillo sin el filtro y es como ¡Uaaaaaa!, son recursos.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?</p> <p>Totalmente, Lo mismo. O sea, por ejemplo a la hora de mezclar una canción y elegir los planos de los instrumentos, tu puedes provocar una sensación o una actitud más agresiva o de (onomatopeya agresiva) como de sí, de agresividad, pues poniendo, por ejemplo, las guitarras muy fuertes, la voz muy presente... En cambio, si lo que quieres es relajación o evocar un sentimiento un poco más de “chill out” por llamarlo de una manera, pues pondrás mucha reverb, elementos poco transitorios, digamos, con poco ataque, suavizados con los compresores que suavizan digamos el ataque, ya te digo, mucha reverb, y automáticamente ya te transmite esta sensación de paz.</p>	10
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transiten informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar información concreta?</p> <p>Por supuesto, por ejemplo, se hace mucho de imitar las características técnicas de cada época. Me explico, si por ejemplo grabas una Big Band, ya casi vas a usar, o intentarás usar los métodos que se usaban en la época en la que se empezaban a grabar las Big Bands, los 30's los años 40's, ya iras a buscar este tipo de sonido. Entonces, sé que un cierto tipo de sonido te va a llevar a una época o un lugar, ya también dependiendo del estilo musical. En los 90's por ejemplo, se usaba todo súper brillante, era la era digital. Yo escucho una canción y ya solo por el tipo de sonido, me evoca a una época, ¿no?</p>	11
<p>¿Cómo determinas el sonido que necesita una producción?</p> <p>Pues básicamente, pienso en quién va escuchar esta producción, a quién va destinado el mensaje, porque no es lo mismo hacer una canción destinada a gente adulta o de 50 para arriba, por decir algo, o destinada a adolescentes ¿no? Los adolescentes ya sabemos que necesitan mucha información, que pase muy rápido,</p>	12

<p>se cansan rápido, tienes que estar totalmente enganchándoles a cada segundo, con lo que el sonido va a ser un sonido más agresivo, más energético, un sonido que a lo mejor a una persona de 40, 50 le va a cansar, a un adolescente quizás justamente le va a atrapar. Entonces, básicamente, ¿qué determina el sonido que necesita una producción? Pensar quién lo va a escuchar.</p>	
<p>¿Produces las canciones de una manera distinta en función de su estilo musical y a quién van destinadas?</p> <p>Ya he respondido un poco a esta pregunta en la anterior pregunta: Totalmente sí. A quién va destinada y lógicamente el estilo musical, que es lo mismo.</p>	13
<p>¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos?</p> <p>Sí, por supuesto, es como cocinar. Tú ya sabes que para hacer un buen sofrito tienes que poner la cebolla, a fuego lento, tanto rato, luego añadirás lo que sea, el tomate... Aquí es un poco lo mismo. Si yo sé que sonido quiero, ya sé cómo colocar los micrófonos, qué tratamiento les voy a hacer, cómo los voy a mezclar luego, entonces sí sigo unos patrones para cada sonido, quiero lograr, pues sigo un camino u otro.</p>	14
<p>¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo musical?</p> <p>Claro, es un poco lo mismo que la anterior. Por supuesto, claro, cada estilo necesita su sonido consecuentemente, su proceso para llegar a este sonido.</p>	15
<p>¿Cómo se caracteriza la producción de los diferentes estilos musicales que sueles trabajar (ejemplos concretos)? Es decir, cómo harías una canción de rock o una canción...</p> <p>No sabría cómo decirte... Claro, es que también, más que los estilos, depende de las características del artista. Quiero decir que, hay artistas que permiten trabajar usando diferentes métodos, por ejemplo grabando todos a la vez o grabando por separado, y hay artistas que necesariamente tienen que grabar por separado.</p>	16

<p>Por ejemplo, estilos más 60's, años 50's, 60's, 70's, dónde los grupos grababan todos a la vez, "live", si yo quiero un estilo de este estilo, haré grabar al artista, tocando juntos, pero claro, si el artista luego, por lo que sea, por sus capacidades no pueden hacerlo, pues entonces los grabaré por separado. A nivel de características de producción, pues sí, dependiendo del estilo, estilos concretos: Una banda de rock, intentaré buscar la energía que tienen tocando juntos, con lo que intentaré trabajar la banda completa, sí que las voces sí que las suelo hacer aparte.</p> <p>Por ejemplo ¿la canción que hiciste para Johnsons?</p> <p>Lo hice todo yo, programé la batería, luego grabé una guitarra, un bajo, lo hice todo yo, luego vinieron unas chicas con un casting para hacer todas las voces.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues transmitir las distintas actitudes (ejemplos concretos)?</p> <p>Crudeza, por ejemplo, si necesito transmitir potencia, mala leche, energía, pues iré a buscar sonidos secos, agresivos, agudos, medios-agudos, y en cambio si necesito transmitir calidez y tranquilidad, pues iré a buscar sonidos, mas aterciopelados, menos agudos, menos estridentes, iré a jugar más con planos de profundidades, en cambio con algo más agresivo, está todo adelante, crudo, distorsionado y eso va un poco ligado a la siguiente pregunta.</p>	17
<p>Produciendo, ¿cómo consigues transmitir las distintas emociones (ejemplos concretos)?</p> <p>Entre emociones y actitudes, es un poco lo mismo ¿no?</p> <p>Hay una manera de procesar el sonido para que suene a chulería, eso es una actitud. Por ejemplo, un rapero.</p> <p>Y una emoción sería más tristeza...</p> <p>Sí, claro, las emociones quizás sí que serían más de la composición. La producción puede ayudar.</p>	18

<p>Vale ¿vés más actitudes?</p> <p>Sí, yo creo que sí. Pero es un poco lo que decía antes de la madre, o sea, la madre seguro que transmite emoción al hijo solo diciendo hola, o sea, dejando escuchar su timbre. Y el timbre sería producción, no sería composición. La composición sería la palabra, lo que está diciendo. El timbre es producción, es el sonido, con lo que entonces, en este caso, sí que, a nivel súper primitivo, la voz está transmitiendo emoción, la producción está transmitiendo emoción, pero en música lo veo más complicado.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?</p> <p>Usando los instrumentos típicos de cada cultura. Cada cultura tiene su sonido y sus instrumentos. Entonces, si hablamos de música balcánica, ya me vienen a la cabeza un tipo de instrumentos y un tipo de melodías. Pero como estamos hablando de producción, no de composición, pues básicamente son los timbres típicos de cada cultura.</p>	19
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?</p> <p>Claro, aquí sí que aparte de la composición, el sonido, aparte los instrumentos, el sonido es lo que hace que te lleve a una década o a otra. Lo que comentaba también antes: si usas un filtro, o la manera en que mezclas los instrumentos, ya te lleva a una época o a otra.</p> <p>Por ejemplo, los 90's, sí que es verdad que en el pop había mucho agudo, luego, por ejemplo, en el hip-hop se empezó a usar mucho el grave, y cada vez más a finales de los 90's 2000's, la tendencia era de ir cargando más el subgrave.</p> <p>En los años 50's, 60's, no les hablastes de frecuencias por debajo de los 80, 50hzs.</p>	20
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?</p> <p>Copiando formulas, claro. Si tu coges una batería súper cruda con una guitarra con un poco de overdrive, también súper cruda, con una voz medio chillada, súper cruda, sin ningún efecto ni tipo de manipulación, y ahí descarado haciendo rock</p>	21

<p>and roll, pues te puede llevar al punk rock de los Ramones. Entonces, sí que puedes evocar a distintos grupos sociales.</p> <p>O al Heavy, por decir algo, sí, como digamos, cada tribu urbana consume su estilo de música, cada estilo de música tiene su sonoridad. Entonces, ¿cómo consigo evocar a estas sonoridades? Pues, copiando las fórmulas. Si quiero sonar a Ramones, ya iré a este tipo de sonoridad de guitarras, de batería de la voz...</p>	
<p>¿Qué elementos deben estar presentes, en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo musical?</p> <p>Instrumentación.</p> <p>Claro, porque lo que decía: una canción, My Way de Sinatra, puede sonarte a Big Band Frank Sinatra, o (canta a lo grunge). La canción es la misma, lo que está cambiando es la instrumentación. Entonces, una cosa me llevará a un estilo musical o a otro.</p>	22
<p>¿Los elementos necesarios para reconocer el estilo musical de una obra fonográfica, varían en función de cada estilo (ejemplos concretos)?</p> <p>Es que es lo mismo.</p>	23
<p>¿Cómo se vincula cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales?: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura.</p> <p>Todo lo que citas aquí es súper importante, y todo define. Y creo que el timbre por supuesto, otra vez el timbre sería la instrumentación entonces, el timbre es muy importante, es lo que te va a marcar el estilo.</p> <p>El tempo, no. El tempo no define un estilo.</p> <p>Cadencia rítmica creo que tampoco. Si que es verdad que, dentro de cadencia rítmica, si entiendes como patrón rítmico, entonces sí que hay patrones rítmicos típicos de funk o de disco, un bombo a negras con un charles (punchimpunchim...) ya te lleva al disco, entonces sí que la cadencia rítmica puede llevarte a un estilo, igual que la instrumentación, que yo la ligo mucho al timbre.</p>	24

¿También podrías hablar del timbre como el procesado de sonido?

Pues también, también en alguna pregunta he comentado, si filtro todo mucho (habla con las manos delante de la boca, haciendo un hueco), te puede llevar a un tipo de música electrónica.

Una letra, sí. El Reggaetón tiene una letra súper concreta que te lleva a esto es reggaetón.

La actitud... Sí, también

La emoción...

La melodía, también. Hay melodías que ya casi definen... Son muy concretas de un estilo, sobre todo las melodías más clásicas, más jazzísticas, que ya te llevan a un estilo concreto.

Igual que la Harmonía. Melodía y Harmonía van pegaditas.

La dinámica también, ahora, hay temas que no tienen dinámica, que es todo arriba. Y la estructura también. Ahora, dentro de la era del pop, que es casi todo, es que casi siempre salimos de la misma, o sea, no salimos de la misma forma, de la misma estructura: intro, a veces estribillo ya a muerte, estrofa estribillo, estrofa estribillo, puente, estribillo, final. Venga, y a currar.

¿Podrías decir si alguno de estos elementos es más vinculante al estilo musical que otros?

No, diría que todo en general. Por ejemplo, la cadencia rítmica, en funk, tiene su cadencia rítmica súper concreta. Tu oyes solo una batería de funk y dices mira esto es funk, o disco. Pero también en clásico, por ejemplo, el vals es un tipo de compás súper concreto, que sabes que esto es vals. Y ya no digo el flamenco, la bulería, o sea, cualquier estilo musical, creo que la cadencia rítmica lo define, vaya.

¿Podríamos diferenciar la grabación documental, como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?

25

<p>Se podría diferenciar, sí. La grabación documental puede ser que me cojo un equipo de grabación móvil y me voy al Tíbet a grabar los monjes tibetanos que tocan los cuencos, forma parte de un ritual y es música y te transmite unas sensaciones y esto sería grabación documental. Ahí lo grabo y estoy simplemente transmitiendo una cosa que está pasando, como hacer una foto.</p> <p>Y en cambio, por supuesto, la grabación creativa, pues lo que hemos estado comentando hasta aquí, que es todo lo que influye un proceso de producción.</p> <p>En la grabación documental no veo proceso de producción, sería más un trabajo casi de periodismo, en cambio, en el caso de grabación creativa, si que veo un proceso de producción y de interpretación.</p>	
<p>¿Qué se valora en una canción grabada?</p> <p>Que te diga algo, que emocione. Puede ser una grabación o una canción mal grabada, que suene fatal, que esté mal tocada, que esté desafinada, pero si te transmite, para mí, es el valor. Para mí el valor de la música es que transmita algo, con lo que entonces, para mí, ¿qué se valora de una canción grabada?, que transmita. Me da igual que esté bien grabada, mal producida, bien producida, es todo secundario.</p> <p>¿Crees que una mala canción puede transmitir con una buena producción?</p> <p>Sí. Y al revés una buena canción con una mala producción, puede hacer que no te llegue, perfectamente.</p> <p>Otra vez el ejemplo del “My Way” de Frank Sinatra. A lo mejor, producida (canta “My Way” a lo Curt Cobain), la pones a una mujer de 80 años y no le va a transmitir nada. Y la canción es la misma, entonces, la producción te puede salvar o cagar una canción.</p>	26
<p>¿Los artistas son conscientes de que quienes son su público mayoritario?</p> <p>A veces sí, a veces no. Yo casi esta es la primera pregunta que hago a cada grupo que produzco: ¿quién crees tú que te va a escuchar? No puedes decir todo el mundo, porque no existe. Entonces, ¿a quién quieres direccionarte?, ¿quién quieres que sea tu público? Y hay artistas que lo tienen muy claro y artistas que</p>	27

<p>no. Y esto ayuda a lo que hemos tratado antes; a definir un sector social, una tribu urbana... esto te da pistas para la producción y enfoca el camino.</p>	
<p>¿Los artistas tienen en cuenta a sus públicos mayoritarios a la hora de componer sus canciones?</p> <p>Lo mismo; hay artistas que no, que componen por componer, sin pensar en quién va a escuchar las canciones, y otros artistas que componen con toda la putería y casi te diría con toda la formula ya en plan yo quiero atacar este target, de esta edad a esta edad, puedo usar este tipo de ritmo, con este tipo de producción, este tipo de melodía... Entonces hay de todo.</p>	28
<p>¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?</p> <p>Yo creo que sí. Es verdad que en cada país hay su sectorismo. O sea, no es lo mismo un crio de 18 años en estados unidos que en España, creo. Pero analizando, país por país, sí que creo que hay un sectorismo por edades.</p>	29
<p>Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?</p> <p>Muy pocas, cada vez menos. Antes, cuando se vendían discos, las discográficas invertían mucho más dinero en la producción de un disco y consecuentemente, se creían con más derecho de opinar. Yo creo que ahora se han hecho con la voz pequeñita porque tampoco están pagando nada, entonces tampoco se atreven a opinar demasiado. Sí que había veces, hablo del 2002, haciendo un disco, me decían: no puedes poner scratches, porque en la radio no ponen temas con scratch. Ahora dudo que me dijese nada, también porque se han hecho más populares, en España. Antes en España ponías un Scratch en 40 principales y te decían “Eing”, en el Moving mismo (Macaco), “¿uy esto? fuera fuera”.</p>	30

7.1.2 Entrevistado B

PREGUNTAS	N°
<p data-bbox="240 329 1098 360">¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?</p> <p data-bbox="240 421 1023 452">Pues a productor musical, solo hago esto, no hago nada más.</p>	1
<p data-bbox="240 568 815 600">¿En el mundo musical, qué es un productor?</p> <p data-bbox="240 660 1283 916">Es complicado poder decir que es un productor. Para poner una comparativa podría ser como un entrenador de fútbol. Y el equipo de fútbol es la banda a la que tienes que entrenar. El productor es el encargado de dirigir a la banda para encontrar un sonido característico, un camino donde ir... realmente sería el puente entre el local de ensayo y el público.</p> <p data-bbox="240 976 1283 1615">De la industria musical, un productor es el que decide, pues las guitarras cómo van a ir, qué sonido van a llevar, las estructuras de las canciones...un poco como dirigir todo el proyecto, como dar forma a todo el proyecto. Y va bien siempre tener un productor, evidentemente, porque la banda...todo lo que hace, para ella, todo es bueno, todo va bien... Entonces sí. Sí que tiene que haber alguien que diga... pues que su opinión realmente sea...pues, ...lo que tienen todos que seguir, tiene que haber alguien que marque el camino. Porque si no, al final, es una democracia. Al final ese álbum no se termina nunca, porque de alguna manera o de otra, el bajista se oye bajo, el guitarra “la voz la tienes que bajar, ¿no?” Tiene que haber un productor que diga: No. Esto va a ser así, y esto va a sonar de esta manera. Es el arquitecto de este proyecto. Un productor también podría ser un arquitecto. Sería un arquitecto de proyectos musicales.</p>	2
<p data-bbox="240 1733 660 1765">¿Qué estilos musicales trabajas?</p> <p data-bbox="240 1825 1283 2024">Bastantes. Soy realmente muy versátil, hay estilos como bachata, así más latinos, salsa, tropical, no. Eso no lo toco...hard rock y no también... depende, depende de cada estilo. Yo creo que un buen productor tiene que poder hacer bastantes estilos porque... Sí que hay productores que cuando empiezan a trabajar un estilo</p>	3

<p>se dedican mucho a un estilo en concreto, y son muy buenos haciendo eso, también existe. Es perfecto, pero yo creo que un productor también tiene que tener un poco de esa versatilidad de poder hacer varios estilos musicales y siempre pensando en ese estilo que estás produciendo. No aplicar en un tema que puede ser de baile para discotecas, como tema “regueton”, aplicar la filosofía “hard rock”. Tiene que ser distinto, pero tú tienes que saber hacer eso, tienes que saber llevar ese tema a ese sitio ¿no? Pop rock, por ejemplo, el productor de Metallica es el productor también de Michael Bublé, por lo tanto, no tiene nada que ver, no? Un productor como el de Metallica, con “it’s a beautiful day” de Michael Bublé no tiene nada que ver, pero bueno, en eso está la grandeza de un productor, de poder llegar a producir distintos estilos ¿no?</p>	
<p>¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?</p> <p>Sí, sí, sí, sí, también por eso lo de los estilos musicales. Trabajas unos estilos... depende. A veces trabajamos músicas destinadas a adolescentes. A veces haces música para gente más adulta con poder adquisitivo mayor. Puedes tener, desde un disco de música clásica con un tenor, que va dirigido a un público muy específico pero a la vez, también puedes hacer un grupo de rock, de 18 años o 20 años, que van para esos adolescentes que realmente lo que quieren es mirarse al espejo de ellos y pensar que “yo también podría llegar a hacer eso”.</p>	4
<p>Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases - preproducción, grabación, mezcla y “mastering”, ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?</p> <p>Hay distintas fases en el proceso de un álbum. Yo pondría: Preproducción, producción, grabación, postproducción, mezcla y mastering.</p> <p>Porque preproducción es cuando estamos, mira esto es como si fuera una película. Es muy similar al cine. Una preproducción sería cuando todos los actores se tienen que leer el guion. Y hablan con el director y el director les dice cómo van a interpretar ese papel. Cada personaje como va ser. Si es un villano, si es un tío</p>	5

romántico, si es un ladrón... Tiene que mirar su interpretación. Eso sería una preproducción que es la preparación de lo que vamos a grabar. Vale.

Una vez hemos hecho la preproducción vamos a hacer la producción en sí. ¿La producción que sería? Pues ya vamos a mirar la película, donde vamos a rodar, como lo vamos a hacer, que sonidos va llevar... que ingredientes vamos a poner, como los vamos a poner, donde los grabaremos, quién los grabará... O sea, vamos a decidir cómo hay que hacer esa película, quién va intervenir en la grabación de esta película... Luego estaría la grabación. Vamos a grabar. Ahora sí. Ya están... cámaras, todos los micros encendidos, vamos a grabar todo eso que hemos preparado antes.

Una vez está grabado, viene la postproducción que es... pues, evidentemente Batman no vuela, Superman no vuela. Por lo tanto, hay que hacer volar. Eso es la postproducción. O sea, habrá que afinar... Pues sí, el cantante ha hecho una toma increíble, pero le ha quedado un pelín baja, pues vamos a ayudarlo a colocar esa nota en su sitio. ¿Porqué? Porque sí que realmente lo que estamos buscando en una grabación es feeling, es una muy buena toma y las herramientas que tenemos hoy en día dan para poder aprovechar esa toma que realmente ha hecho increíble, pero sí, le ha quedado un pelín bajo o un pelín alto, pues ayudarlo a que eso realmente colocarlo en su sitio y no volver a hacer esa toma que seguramente no le va a salir con ese feeling que le había salido. Eso sería la postproducción. Es el arreglar, cuantizar un poco. Hay que cuantizar cosas y si hay que colocar en su sitio, hay que recortar aquí, recortarle allí, eso sería la postproducción.

Luego llegaría la mezcla. La mezcla sería, pues hacer el montaje de la película. ¿Qué imagen va delante de cuál? Qué guion va llevar la película? Qué duración va llevar? La mezcla sería mezclar todo eso que ya hemos grabado y hemos posproducido. Hay que mezclarlo y en la mezcla sí que es cuando buscas realmente como quieres que esa canción suene, o esa banda suene. Sería un poco como si quieres que la película pues... el montaje... cómo empieza a desarrollarse toda la película.

Y luego llegaría el mastering. El mastering ya sería, por ejemplo, pues en el cine también sería como hacer el color, que es como darle pues a todo el disco... sería

como un filtro de Instagram para que nos entendamos, es realmente colocar en su sitio todas las frecuencias, que no sobresalga nada que no tiene que estar el ingeniero. Por esto es tan, tan, tan importante un mastering y para mí es crucial, es importantísimo aparte de que es el último proceso creativo de un proyecto. Por lo tanto, es muy importante a ver quién lo hace, quien pone las manos allí porque te lo puede hundir o te lo puede realmente llevar arriba. Es importantísimo el mastering. Es donde realmente todo el álbum coge un color. Todo el álbum pues tiene la misma pega, el ingeniero de mastering que es la primera vez que escucha eso, pues, evidentemente con sus oídos frescos, puede detectar cosas que en el mix a veces no puedes llegar a eso porque los mixes son los en que todo es muy crudo y realmente es importantísimo... pero tampoco tiene que alterar el mix, simplemente tiene que limpiar, tiene que hacerlo, que realmente todo esté en su sitio.

¿Qué trabajo realizas en cada una de esas fases? Yo no en el mastering. En todas las otras fases estoy como productor y claro como el productor tiene que estar en todas. Pero que yo haga realmente, que yo haga el mastering, nunca. No hago mastering, ni me interesa, no me interesa hacerlo. Y creo que lo tiene que hacer realmente alguien muy profesional, alguien que realmente sepa de qué va. Es otra historia. No tiene que ver. Yo siempre pongo el ejemplo que tú no te dejarías operar del corazón por el médico de los pies. Pero los 2 son médicos: El cardiólogo y el podólogo... No te dejarías operar del corazón por un podólogo, pero los 2 son médicos, sería exactamente lo mismo. El ingeniero de mastering es el ingeniero de mastering. Punto. No tiene que ver al ingeniero de mezcla ni al ingeniero de grabación. Cada uno por su profesión. Y en el mastering, sí que, como productor, normalmente eres el responsable de aceptar ese mastering. Así, ok, ese mastering es lo que yo esperaba que suene. A veces el mastering lo decide la propia banda o el propio artista que tiene un peso en el proyecto. Esto deciden ellos como quieren hacer. Ahí ya no puedes hacer nada...pero a mí siempre me gusta realmente, si yo tengo que firmar este trabajo, pues que al final suene como yo había pensado. O la disquera ya pasa por encima, o la propia artista que quiere que el mastering sea de su ingeniero, ah, yo no puedo hacer nada.

<p>¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?</p> <p>Pues no tiene nada que ver. Una composición es hacer la canción. Es inventarte que es... realmente sería qué vas a escribir, qué vas a decir. Qué quieres explicar y qué notas, qué acordes. Realmente es general. Esa canción la produzco. Pues es lo que hemos dicho antes. Luego vendría el punto de cómo hacemos esta canción. Pero la canción ya tiene que estar. La composición es crear la canción y la producción es decidir cómo haremos esa canción.</p>	6
<p>¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?</p> <p>Bueno, evidentemente, depende de la composición... y hacia un sitio o hacia el otro. Cuando un compositor compone un tema, ya más o menos sabe cuál será el ritmo, como se lo imagina. Sería muy raro componer un tema con una banda “hard rock” y luego que la producción la lleváramos a salsa. Bueno luego sería como una remezcla o al revés, que se hace, y cambiar el estilo musical para poderlo adaptar a otra gente y coger, pues, mercado musical. ¿Si los procesos de producción suelen ser para diferenciar un estilo musical de otro? Sí, sí, claro... pero es necesario...pero también es evidente que cuando tú compones ya compones para hacerlo de una manera o de otra.</p>	7
<p>¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?</p> <p>Los procesos de producción ¿a qué te refieres?</p> <p>A todos los procesos posteriores a la composición, en el proceso de la creación de una obra fonográfica.</p> <p>Sí bueno claro, usas esos procesos de producción con un fin más allá del tener un buen sonido. Bueno, yo creo que todo es un “pack”. Utilizas todo esto para poder sonar bien. Decides cómo grabaré eso pensando en que vas a sonar lo mejor</p>	8

<p>posible dentro de las herramientas que tienes. A veces, pues si grabo en mi estudio, ya sé más o menos como hacer sonar las cosas, pero si grabo en otro estudio, tendré que depender de lo que hay en ese estudio. Pero siempre pensando en que suene lo mejor posible. Es evidente que la música te entra por los oídos. Es comunicación, por lo tanto, contra más bien se escuche, más bien llega al oído. Por lo tanto, es evidente que sí, que todo lo que hacemos en producción es para realmente luego se escuche mejor, sí, sí.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?</p> <p>Sí, sí. Son casi subliminales, pero sí que existen. En la producción. Puedes hacer con una buena producción, por ejemplo, con una balada increíble podrías hacer llorar a alguien. Evidentemente, si la canción no es buena no vas a conseguir eso. Es un conjunto realmente lo que manda en una canción más allá de todo lo técnico, más allá de cómo lo grabes, más allá de en qué estudio, qué productor... La canción. La canción es lo más importante. La canción que es la música y la letra, desde un punto de vista musical, esto es lo más importante. Pero sí que en producción es evidente que hay recursos. Cuando uno quiere emocionar a alguien, pues sí que hay recursos que puede hacer. Es como los clásicos “crescendos” en la música clásica. Es evidente que en producción puedes hacer un montón de cosas musicalmente hablando... pues, que claro que haces que esa canción, esa melodía o esa letra, en un momento concreto coja una relevancia, pues realmente, pues que te haga, que te haga vibrar. Es tu función. Lo que hay que hacer es ayudar...</p> <p>En el film, en el momento crucial siempre de una película, la música siempre sube. La música acompaña. Eso realmente sería... sería eso. Sí que es claro en producción puedes hacer... un “potenciador”.</p>	9

<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?</p> <p>Sí, claro, es lo mismo. Depende de cómo quieres enfocar lo que el autor, el intérprete quiera decir... Con la producción hay que vestir a esa mujer, a esa modelo. Digamos que es él el que viste a la canción, es por eso que, si hay que hacer una canción, en ese momento esto tiene que tener un punto de chulería, pues sí. Pues, por ejemplo, una batería más bestia, con un bajo que realmente te impacte en el pecho cuando está sonando y que sea todo un poco más crudo y que te dé la sensación de que es más por chulería. O sea, si es una balada le pones cuerdas y ya más bonito... Realmente es como todo. Lo has hecho un pelín más suave o más dulce... Se puede hacer, sí.</p>	10
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar información concreta?</p> <p>Sí, sí, claro. Cada espacio o cada lugar del mundo tiene su sonido. Cada lugar del mundo tiene su sonido. Entonces, si tú, en una canción pones elementos de esos lugares, si en una canción lo hacemos todo con ritmo de salsa concretamente, cuando tú la escuchas, no estás en Londres. A veces tu cabeza no está allí. Tu cabeza está en Miami, Cuba... Si la producción de "Coldplay", por ejemplo, cuando la escuchas, no te imaginas pues no sé, en Cuba o en Miami o en estos países tropicales, no. Digamos, no te imaginas estar allí. Cada lugar del mundo tiene su sonido.</p>	11
<p>¿Cómo determinas el sonido que necesita una producción?</p> <p>Yo creo que allí es un matrimonio con la banda o con el artista. Hay que decidir cómo va a ser eso, cómo lo vamos a querer. Y siempre es pensando en cómo realmente lo queremos. Se puede hacer de distintas formas. Puede ser una banda</p>	12

<p>“rock” y puedes intentar sonar muy setentero con esos típicos “lives” estos “long play” y tal, o puede sonar como suena “Foo Figthers” espectacular, o puede sonar como suena “Imagine Dragons”... Claro, todo tiene su sonido, pero creo que eso lo determinas en conjunto con el artista... Yo creo que ahí es importante la opinión del productor, pero nunca tiene que hacer su disco, siempre tiene que... el artista tiene que estar muy satisfecho. Tiene que estar muy seguro de lo que va tener que defender. Por lo tanto, este sonido tiene que estar muy de acuerdo con las ideas de este artista, sino nunca va poder hacer esto. Nunca va poder cantar con seguridad, porque ya no le gusta, no se siente identificado ahí. Por lo tanto, el productor lo que tiene que hacer es que el artista se sienta muy bien con lo que va a interpretar.</p>	
<p>¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos?</p> <p>Sí, yo creo que todos los ingenieros y los productores tienen un poco en mente lo que quieren. Lo saben todo más o menos. Lo que te decía, ¿no? Si trabajas en casa, sabes lo que te funciona. Lo pasas por este previo, luego por este compresor, pues te da este sonido que ya es lo que estabas buscando. Bueno, si no tienes esos aparatos, pues te intentas buscar la vida en cada estudio donde estés para poder encontrar ese sonido. Pero sí que todos tenemos nuestros truquitos, son nuestras historias ya hechas que ya sabes que te da ese resultado. Pero no tiene que ser una dinámica hacer eso. A veces lo bueno también está en romper esos patrones que tienes y hacerlo completamente distinto. Esto también te da mucha riqueza en tu producción, porque dejas de sonar siempre igual. Deja de siempre hacer lo mismo. Luego también sorprendes: “¿Ese es el productor que hizo algo del álbum de no sé qué?” “¡Sí, ostia! Aquí es absolutamente distinto”. Porque bueno, también ha roto su patrón si no está acostumbrado...Yo creo que es muy importante investigar... y esto te lo tiene que permitir cada proyecto. Sí que es cierto que a veces un productor da muy fuerte con un tema y luego, todos los que vienen detrás, son los clientes que quieren tener el productor. Realmente están allí porque quieren llegar a ser como eso. Luego, pues más o menos siempre sonamos igual. Pero es por exigencia del guion o digamos del mismo cliente que</p>	13

<p>quiere que esté allí precisamente por eso. Pero si tú puedes arriesgar y romper esas normas, yo creo que siempre enriquece para todos, para la industria y para el mundo de la música.</p>	
<p>¿Produces las canciones de una manera distinta en función de a quién van destinadas?</p> <p>Sí, claro, porque si tú haces, por ejemplo, produces una banda de “pop rock” o una banda de, yo que sé, de, de música ... allí hay muchas ideas de varios tipos, de varios personajes. El bajista, el batería, el no sé qué, el no sé cuánto...Estos tienen sus ideas, ¿no? Solo hay una forma de producirlo. Tienes que digamos, desnudar lo que ya han hecho y han creado. Y para ellos es lo mejor porque han sabido desnudar todo eso y volverlo a montar. ¡Igual lo montas igual! Porque ya estaba genial... Sus ideas son increíbles por esa manera...Pero cuando tú produces, por ejemplo, un artista que es solitario y que no hay músicos, que los músicos todos son de sesión, que porque el artista es un cantante, es un intérprete, allí la producción es otra. Ya tienes que, más o menos, pensar tú ¿Qué va a hacer cada uno? Que ya no recibes ideas de esa persona, sino que tú le tienes que contar como lo quieres. Luego él, en todo caso, te puede proponer 2 opciones. Pero sí que claro, todo parte de distintos términos... O si haces canciones para discoteca, más de baile... Pues evidentemente la producción es todo síntesis, todo es virtual. No hay más que tu opinión o de la persona de la que estás haciendo todos los arreglos musicales. Es muy distinto. Cada proyecto es distinto.</p>	14
<p>¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo musical?</p> <p>¿Cómo consigo caracterizar? Bueno sería esto, ¿no? Cuando tú tienes, pongamos los 2 ejemplos, el “rock” y el “dance” o el “pop dance”, claro ya casi sale solo, cuando tú produces una banda, tienes que ordenar las ideas de cada miembro de la banda. Ir a buscar lo mejor de esa canción. Para mirar que arreglos vas a hacer allí. Pero tú tienes que lidiar con la opinión de todos los miembros de la banda. Por tanto, digamos que las ideas te vienen. Si tú haces “dance” eres tú el que pone</p>	15

<p>las ideas porque no hay músicos. Eres tú el que lo programa o, si tienes tu programador, tú le tienes que decir cómo quieres ese artista.</p> <p>Normalmente con ejemplos no se puede poner me gustaría como esta canción me gustaría. Con este aire musical, pero ya no tiene esos “inputs” de que la canción ya te viene hecha... los arreglos (ya hay arreglos), los tienes que ordenar. Aquí no hay arreglos. Empiezas desde una hoja en blanco. Tienes que montarlo todo. Es muy distinto.</p> <p>Bueno, pero esto ya es para grabación o para llevar a término el proyecto... Si es “pop rock” ya utilizas las baterías. Con la microfonía que a ti te gusta, que ya sabes que te funciona bien, siempre intentas probar otras maneras de colocar los micros... No siempre colocándolo todo igual que el día anterior funciona... Por la luna, por los astros, no lo sé. Siempre puede fallar algo. Siempre es una distinta. No sabes por qué. Es muy raro. Los estudios de grabación tienen sus duendes por allí por las noches que viven. Que un día lo haces todo igual y no te suena bien. Es evidente que también es muy importante el que ejecuta. Esa batería es muy difícil de hacer sonar, muy difícil.</p> <p>Tu eres batería ¿no?</p> <p>Bueno no, la toco, pero no, no soy baterista. Sería un insulto para un baterista decir que yo soy baterista. Le doy allí lo que puedo yo cuando me distraigo. Lo hago, pero, no, no soy baterista. Y no me lo consiento... Pero sí que buscas esos patrones. Tú tienes unos patrones, pero no siempre funcionan. Tienes que adaptarte también a esa persona que le da un poco flojo a la caja, pues tienes que colocar el micro de otra manera... El bombo no le da fuerte, pues, no sé ... buscar la manera que eso siempre suene bien, es muy, muy difícil.</p>	
<p>En caso afirmativo, ¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues caracterizar algunos estilos musicales mediante la producción?</p> <p>Acabo de contestar a esto.</p>	16

<p>¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas emociones concretas mediante la producción?</p> <p>Si yo quiero transmitir, por ejemplo, algo triste, empezamos partiendo de la base que el tema es bueno. Que el tema, cuando vayamos a oír tristes, el tema va a ser triste. Por lo tanto, la producción lo que hace es hacer más grande eso. Ese momento. Por lo tanto, si tú quieres hacerlo más triste, pues evidentemente... con menos sonido, con más espacio, con más silencios y un buen texto, eso te llega más. Realmente la tristeza también te llega por la tranquilidad. No puedes hacer algo triste a 240 Bpm y con un sonido aterrador. Nunca va a ser triste. Pero si el “beat” es lento y a ti te transmite paz, eso te dará más esta tristeza, ¿no? Pero hay también el papel crucial de la melodía. Y sobre todo la letra, o que diga el intérprete.</p> <p>¿Cosas más alegres?, pues evidentemente pues con ritmos y con, con sonidos que te den ganas de bailar, que te den ganas de saltar, que te den ganas de, de gritar, ¿no? De empezar a cantar lo que esté sucediendo. Todo depende del tema, pero no hay cosas concretas. No. Depende.</p> <p>Sí, pues sí, tristeza, pues digamos que, con beats lentos y creando más espacio, silencios y una muy buena letra, pues evidentemente, y con sonidos dulces, pues haces que la canción llega más.</p>	17
<p>¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas actitudes concretas mediante la producción?</p> <p>Sí, en rap es muy importante la letra. El rapero tiene que ser muy bueno, bueno porque realmente lo que te da el ritmo, lo que te da esa agresividad o esa...ese saber hacer del rapero es importantísimo. Hoy mismo, realmente, los raperos, lo que se hace es una base instrumental, que más o menos viene a ser la misma, que es todo el rato con distintos matices, evidentemente, pero lo importante es la voz, la letra, cómo interpreta el “rapero”. Y en rock, yo creo que cuando haces un tema</p>	18

<p>pop rock potente, pues allí sobre todo debes ubicar en la mezcla batería y guitarras lo más alto posible...Y el cantante, es que la interpretación lo es todo en todos los aspectos. En todos los estilos musicales, lo más importante tener un buen actor allí delante. Una muy buena película con un muy buen guion, pero con un actor pésimo, esta película es imposible. Ahora, una película que tampoco no es que tenga un guion que se sale de lo normal o que no tenga una historia muy “que te llegue”, pero el actor lo borda y hace que entres allí, pues esa película, ostia, acaba teniendo un reconocimiento increíble. Pero cuando tú realmente lo analizas, piensas “pero si no tiene nada esta película”, ya, pero es que el actor ha hecho que alucines, que te comas toda la película entera. Pero eso es en función del actor, y ese actor en la música es el intérprete, es el que te canta. Realmente está explicando esta historia. Realmente una canción, cada canción del mundo, cada una, hay una historia, la letra, cada canción es una peli. Empiezan normalmente lentas como las películas, luego viene el estribillo y es cuando ya matan a todos. Luego vuelve a bajar y hemos acabado de disparar, luego volvemos al segundo estribillo, que es cuando puede haber otra historia, luego es cuando ya se va terminando la canción, pues cuando se va terminando la película que ya todos hemos ganado, los buenos normalmente y ya está. Realmente, sería como una película cada canción. En 3 minutos y medio y normalmente, por los “timings”, esos horribles que la industria nos ha metido y de allí, de que en 3mn y medio lo tienes que decir todo, tienes que vender una película. Por eso es importantísimo decidir quién te lo vende, cómo te lo vende. Pero vender es una palabra fea. Quién te lo explica, quién te lo está contando. Sería eso.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?</p> <p>Pues eso, es lo que comentábamos. Evidentemente es poner, es lo que te decía... Yo creo que cada sitio del mundo tiene su sonido. Lo que hablábamos antes. Entonces si tú quieres, en un momento dado de una canción, que una canción típica de los Beatles, por ejemplo, y haces un “brake” en medio con notas salsa y congas, evidentemente, ahí te vas, te vas a todo lo que es latino porque has puesto esos sonidos que, cuando tu viajas allí, es lo que más escuchas. Yo creo que cada sitio del mundo, cada lugar del mundo tiene su sonido y tú, si quieres transportarte</p>	19

a ese lugar, únicamente tienes que poner esos sonidos allí. En el contexto de la producción y de la canción evidentemente. Pero poniendo esos sonidos, tu cerebro ya va hacia allí. No tienes que decir “y ahora son ritmos tropicales”, no, solo poniendo esos sonidos tú ya has hecho un giro totalmente a lo latino.

Sobre todo, los instrumentos, entonces.

Sí, los instrumentos, con la instrumentación. Sí, sí, totalmente. ¿También del sonido inglés de un amplificador Marshall o el sonido americano de Mesa Boogie? Sí, eso es muy importante también. Los amplificadores. Pero ya allí entraríamos en un mundo, después de 30 años grabando y estando en todos los estudios, que son muchos 30 ya, bueno 25, son 25 años, te das cuenta que eso es un mundo muy “freaky”. Me refiero a que, en todo el mundo, hay muchísima gente que antes de grabar, lo mira todo con lupa. No digo que no sea importante, ni que no tenga su eficacia, que la hay, pero ya uno llega a rizar el rizo, porque vamos a grabar con este micro que luego puesto en la medio de la membrana de no sé qué, del amplificador, porque ese cabezal, con esa pantalla, con esos cables... Todo lo que tú quieras de esos amplis, porque el sonido inglés no es lo mío... Yo me juego lo que quieras, yo te cojo distintos álbumes que se han grabado de distintas maneras sin que nadie sepa cómo se han grabado, los ponemos, y nunca en la vida te vas a preocupar, o a pensar que si se ha grabado con el micro puesto allí o allá, o con ese ampli o sin ese ampli... Realmente, ¿qué es lo que oímos los que no hemos estado en el proceso de creación de ese álbum? Pues la canción. Lo que pasa es que esa gente que estaba haciendo ese álbum, hubo un momento que se comieron la cabeza de tal manera que hasta trajeron un amplificador en avión de New Jersey porque querían ese. Ya te digo, es muy importante. Pero a veces es como, “hay un momento... pero ¿qué hay que cantar?”. Yo siempre antes de empezar a producir, cuando los grupos me dicen con qué vamos a grabar, qué microfonía, qué amplificador, qué previos utilizas, que cómo lo pones más alto, más bajo, y yo les digo “¿Y tú, que vas a cantar?”. Porque igual, perdona, pero para la mierda de tema que vas a cantar, igual con cualquier micro lo hacemos de puta madre. ¡Vale! Porque con un buen micro esa mierda va sonar de cojones, ¡vale! Pero siempre es ¿qué vas a cantar? Yo siempre digo, por muy buena microfonía, o sea lo que tienen que hacer los aparatos es no

estropear. ¡Vale! Los aparatos de un estudio de grabación no tienen que estropear. Que eso que vas a hacer suene lo mejor posible. No estropear. Pero, Bono de U2 aquí ahora mismo con nosotros dos, yo le grabo con el “Iphone” y nos morimos. Nos morimos, claro es que salta la interpretación, pones aquí los 2 “Apple” con el “Iphone” y lo colgamos y tiene millones de visitas. Y ¡ostia!, imagínate nadie se preocupa con qué lo hemos grabado o cómo suena. ¿Qué es lo que miran? La interpretación. ¡Cómo lo hacen, qué tema, qué bueno es el cantante! ¿Vale? Por lo tanto, ¿qué vengo a decir? Ahora tenemos en nuestras manos toda la tecnología del mundo. Digamos que tenemos muchas herramientas como para poder hacer lo que queramos, más o menos. Hace 50 años, no. Ni hace 40. Pero queremos sonar como antes, todo el mundo está con el analógico y el “vintage” y queremos sonar como antes. En esa época si hubieran tenido lo que tenemos ahora, se hubieran vuelto locos con las posibilidades de grabar, con un 2 pistas, con un 4 pistas y allí van haciendo todos los voltajes y cortando las cintas y era todo de locos, las baterías con 2 micros solo porque no tenían para grabar más que no había, no había... Ahora podemos hacer lo que quieras. Claro llega un momento que nos perdemos... Volvamos al cine. Es como una gran producción, con unos dinosaurios increíbles, con unos efectos especiales que nunca has visto en la vida, pero la peli o el guion es horrible. No hay peli, no hay guion, no hay nada, no pasa nada. Es un pastelón. Sabes que no interesa nadie. Ahora los efectos son increíbles. Es la mejor película que has visto de efectos especiales del mundo. Es lo que te llegas a ver allí, no te lo puedes creer. Pero es que es un tostón, No, no duras ni un minuto de película porque es que no pasa nada y que es horrible. Nos olvidamos del guion, muchas veces por culpa de todo lo que tenemos a mano. Es un peligro. Por eso te digo que es un mundo muy “freaky”. Y sí que es evidente que cada amplificador suena como su creador lo ha hecho. Que tenga sonido inglés, que tenga sonido americano, más hay que suenan...no tiene nada que ver a un “Mesa Boogie”, tampoco a un “Vox”, tampoco a un “Peavey”, tampoco a un “Roland”... Es evidente que no. Y tienes que buscar este amplificador. Para esto está el productor. Cómo queremos sonar. “Black Star” es muy agresivo también. Bueno, una batería “Mapex” tampoco suena igual que una batería “Tama”, por las maderas, por los parches, eso es evidente que todo tiene su sonido y allí es una grand producción, la grandeza de una banda, la grandeza de... Cada uno

<p>encuentra su sonido. Eso es muy importante. Pero nunca más que la canción. Para mí.</p> <p>Tú crees que alguien se ha preguntado, de verdad, “el tema 7 del disco de Brian Adams que publicó en el 2005...¿Qué bajo es?” No, pero mola. Pues ya está, o sea, lo que no hay que hacer es que suene mal el bajo, que no esté bien tocado, que no esté bien grabado y que el bajo no haga su función. Pero que, y es muy importante, que suene lo mejor posible. Pero ya está, pero vale, ya tenemos... eso sí, no demos tantas vueltas a que “es que el sonido...” Pero si hoy en día, se escucha la música con los auriculares pequeños, el alto dentro de la oreja, que no hay nada que suene como el MP3, suena todo fatal... Allí se consume el mayor porcentaje de música. O en un portátil con el altavoz del portátil. Vale, por lo tanto, no sé lo que cuesta este altavoz que es el que reproduce la grabación, y la mezcla se ha hecho en un estudio, puede costar medio millón de Dólares. Todo ese proceso acaba al oyente en unos auriculares “in ear”. O en el altavoz de un portátil. Es como ¡wow! Ostia, antes había mini cadenas, estabas en casa escuchando tus discos, escuchabas tu música, con los graves... No, es que no hay ni cadenas en las casas... Hay el altavoz que va con WIFI en el “Iphone”... El mundo se acaba. El mundo se acaba...</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?</p> <p>Sí hay trucos, pero siempre sabes lo que haces para sonar a diferentes épocas musicales, simular lo que no podían hacer antes. Como trabajaban antes, muchas veces porque no tenían más material, entonces tú ahora lo que intentas es simular a lo que no podían llegar antes. Esos sonidos o esas maneras que tenían de entender la música o de hacerla. Los efectos es lo más característico. los “delays”, como mezclaban las baterías, los toms en esa época, las guitarras... Sí que hay trucos para llegar allí, pero yo creo que es muy, ahora mismo es muy difícil llegar a hacer eso, porque ya partes de una base que no puedes tirar más abajo. O sea, es como ahora coger un coche de hoy en día, más sencillo, intentar que sea o que tenga, que vaya igual que... que un 600. Por muy básico que lo tengas y que te lo compres, ya es que es imposible, empezemos por la pintura... Ya no puedes. Pero</p>	20

<p>lo puedes simular. Puedes ir a buscar eso. No digo que no. Sí que lo puedes hacer. Pero te va costar. Pero hay trucos, claro que sí. Pones un tipo de microfonía, los ambientes, cómo grababan, con poca microfonía, es importantísimo, los previos, importantísimo el lugar donde grabas, hoy en día no hay estudios como los que había antes. Antes los grupos se encerraban en unos estudios que realmente eran increíblemente grandes, donde allí pasaban muchos meses, hoy en día, los estudios, cada vez hay más “home studio”, por lo tanto si tú quieres ir a buscar estos sonidos, pues con estas salas tan grandes, esa reverberación que tenían natural, hoy en día es imposible... Los hay esos estudios, pero tampoco los presupuestos de hoy en día son los que había antes como para poder contar con esos espacios, no. No siempre, depende del sitio también. Vamos en España y hay un tipo de presupuestos... Si vamos en Estados Unidos, evidentemente los presupuestos son mucho más altos; También la industria es mayor. Pero sí, claro hay trucos.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?</p> <p>Bueno más que trucos, son utilizar esos ingredientes, no? Que ya suele utilizar el tipo de artista que es de esa forma.</p> <p>Si tú quieres sonar a música Lady Gaga pues no vas a emplear elementos “hard rock”. Utilizarás más elementos electrónicos. Pero no solo los que sean trucos. Cada uno tiene, depende... hay “Lady Gagas” que sacan un tema por “hard rock”, me refiero que, si tú quieres ir hacia esos criterios ya no son trucos, sino que son maneras de utilizar los sonidos. O qué instrumentos vas a poner para que sea de esta manera.</p>	21
<p>¿Podríamos diferenciar la grabación documental, como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?</p>	22

Bueno, sería como grabar una “jam”, un ensayo, y grabar una cosa ya pensada, como lo vamos a hacer. Sí, claro. Por eso es muy importante grabar siempre. Porque normalmente cuando grabas las pruebas, como el músico no tiene la cabeza, el “chip” “estoy grabando”, se deja ir porque está relajado. Está tranquilo. Nadie está por él. Nadie le mira. Haces cosas que... es como hacer 500 canastas de 15m y cuando te miran, “mira papá, mira lo que hago”, no sale ni una. Ni una! Te acaban de salir 15 y luego hay muchas tomas... De hecho, yo de muchos discos, han quedado muchas tomas de las maquetas. Pero hay diferencia, sí, sí la hay, por distintas historias. Pues desde esta de que la gente te lo está probando en una “jam” o antes de empezar a grabar. “Vamos a probar sonido, venga vamos a intentar a microfonear”... los elementos que sean. Y los músicos comprobando este tema están allí, pues por ejemplo en un directo, estas probando sonidos de la P.A. y de todo... los músicos van tocando a sus temas, pero allí se están inventando cosas que no tienen que ir luego en la canción, pero eso que está sonando es increíble, pero luego cuando ya haces la canción, todo ya está más asegurado, todo está pensado, todo.

Un poco sería entre una obra de teatro y cine. Una obra de teatro es lo que está pasando en este momento, en ese preciso momento, en este espacio de tiempo... y en ese sitio. No puedes rebobinar, pero tampoco lo puedes volver a escuchar. No puedes rebobinar, me refiero a corregir, pero el oyente, una vez ha pasado, le ha llegado mucha más información, más bien no puede retroceder a ver lo que ha pasado allí, no puede. En un “fade in” sí. Eso queda para siempre. La obra de teatro es un momento. Tiene muchísimo más riesgo. Pero hay un punto de creatividad y un punto del salir del pollo en ese momento que no... De arriesgar, que no está en el film. En el film cortas y vuelves a grabar y ya está. Hasta que suene bien la toma. En el teatro, no.

Es muy, muy distinto. Yo creo que algo que tenemos muy distinto al resto de la gente, los latinos sobre todo, los músicos, bueno todos un poco en el mundo de la música pero... Es el arte de la improvisación. Cuando tú estás tocando y te equivocas. El arte de voy a corregirlo en un momento. Esto, los músicos de directo son especialistas. Sabes que, si allí te has equivocado, corregirlo. Ese tema no es

<p>el que tenías que empezar, pero tú ya le das la vuelta y luego vas a parar al tema, que si queda muy distinto instrumentalmente, nadie se ha enterado, solo los que te están acompañando, que te están diciendo “madre mía, padre mío, ¿donde ibas?” Pero ese arte de la improvisación es el arte del solucionar el problema sin que nadie se entere, es algo increíble. Eso claro, en una grabación pensada, no. “Para. Eso no era. Volvemos.” Eso en directo es como el teatro. Que no te salga tu frase, que el otro sabes que la está esperando para empezar la otra, y a ti no te sale. Pues tienes que hacer algo o decirle algo al otro para que empiece a hablar. Pero que tú no te acuerdas de eso. Creo que la improvisación en los músicos y en los artistas es importantísima. Sobre todo, en los del directo. Ya te digo, en grabación paran y ya está. Pero en directos es, vaya, yo creo que es fundamental. Si no tienes esto no puedes estar en un escenario. Pero esto también te lo da el “start” muchas veces. En el escenario.</p>	
<p>¿Qué se valora en una canción grabada (obra fonográfica)?</p> <p>2 cosas fundamentales: La canción, digamos composición y letra, la canción en sí. Y la producción. Cómo me la han vestido. Y después el sonido. Cómo me transmiten eso. Qué bien suena, qué nítido, qué transparente, qué... Cómo me la hacen llegar. Pero lo importantísimo: la canción, música y letra, la producción y el sonido. Clarísimo.</p>	23
<p>¿La producción puede contribuir a este valor, o solo depende de la composición y la interpretación?</p> <p>No, no, contribuye totalmente. Sí, porque a veces dices, bueno la producción, pero una canción a guitarra y voz, o piano y voz, allí no hay producción... Yo creo que sí la hay, y muy buena, porque este productor ha pensado que esa canción, la mejor manera de transmitirla era con sólo piano.</p> <p>Por lo tanto, esta producción es el piano, es muy importante. Siempre hay un “porqué”. Lo que yo no soporto es el “ya esta bien, ok”, el “va ... total... va, ya</p>	24

<p>está bien”. No. Si esto está allí, ¿por qué está allí? ¿Qué función tiene? Cada elemento es muy importante. Y en una producción a veces uno no llega a saber qué es lo que tiene que ir. Que elementos tiene que formar esta producción. A veces no llegas a saberlo, dile a tu productor y te dirá, pues yo hubiera puesto tal. Te cambia la cosa. No siempre sabes qué elementos van a formar esta producción. Pero lo más importante es saber que elementos no van a ir. Si no estás seguro de algo, es mejor no ponerlos. Por lo tanto, uno no llega nunca a saber que poner o, si no, si lo has hecho del todo bien, o si realmente no hay otra manera mejor para hacerlo, pero sí que lo realmente importante es saber que eso, no lo voy a hacer. Eso no va ir. Por eso no lo vamos a grabar de esta manera. Es muy importante saber el qué no va a formar parte de esta producción. Muy importante.</p>	
<p>¿Qué elementos deben estar presentes en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo musical? (ejemplos concretos)</p> <p>Lo que te decía, los sonidos de cada región del mundo, cada región tiene su estilo propio de ese sitio. Pero también a veces, lo de los sonidos, a veces el mundo es muy “freaky” porque esto de las etiquetas, las... es tipo “house”, eso es “electro pop”, no sé qué, eso es un “latin shop” no sé qué de tal, eso es música “yo qué sé”... Sí que hay estilos, claro que los hay, sí. Es evidente que los hay. Pero dentro de cada estilo que, ya por sí, ya están suficientemente diferenciados, hay como un summum, un don de frases y marcas etiquetas que bueno... Están allí. Y hay gente que es muy especialista en esto. Saber, yo no lo sé tanto. Tampoco me fijo mucho en esto. Me fijo más en cómo podemos hacer esto para que esté lo mejor posible. Pero sí, claro, hay distintos. Pero también diré, bueno, por ejemplo, no todo lo que son percusiones latinas, evidentemente te lleva pues a... Lo hacen los latinos, ¿no? Las congas, los bongos, yo que sé... Pero Peter Gabriel toca temas con bongos y es muy tribal también. Y es “Londres”. Más “Londres” imposible. Yo creo que todo es muy combinado. Todo es combinable. Si fuéramos, por ejemplo, a nivel de video clips o a nivel de estilo musical, pues diríamos que las coreografías bailadas, evidentemente son para el “hip hop” o para la música “dance”, para la música “funk”... El último video que han estrenado esta semana Foo Fighters termina con una coreografía increíble, de bailarines. “Ostia”... Foo</p>	25

<p>Fighters, esto no puede ser, parece el tráiler de Michael Jackson. Pero queda que te cagas, queda genial. Lo tienes que ver, lo tienes que ver, es increíble, por eso te digo, sí, cada uno tiene su sonido, pero yo creo que la combinación de todos... Yo creo que todos, son sonidos, lo que pasa, cada uno acaba de un sitio del mundo, pero todos son sonidos, todos. Es un palo tropical en otro palo a, yo qué sé, en una batería en Estados Unidos, pues es la misma que está en Inglaterra o también en Moscú o, o en Asia. Pues bueno, sí, todos son sonidos, pero que evidentemente hay unos instrumentos que son más de un país que de otro. Pero si le pones sus armonías, esas triadas, pues te vas a China o no... Es evidente.</p>	
<p>¿Cómo se vincula cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales?: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura.</p> <p>¿Te digo sí o no?</p> <p>Vale. Dime si “sí o no” son elementos que importan para reconocer un estilo.</p> <p>El timbre</p> <p>Sí, sí.</p> <p>El tempo</p> <p>No.</p> <p>El tipo de compás o la cadencia rítmica</p> <p>Sí.</p> <p>La letra</p> <p>La letra no.</p> <p>Bueno claro, es que evidentemente lo que se dice en una canción “reggaetón”, no lo vas a decir en una canción “pop rock”, no es ese lenguaje. Pero...</p>	26

Pero el lenguaje no lo es. El lenguaje no es el mismo, pero... Pueden estar diciendo lo mismo con letras de distintas maneras.

Por ejemplo Bon Jovi está harto de decir... O Phil Collins "I love you" o "I miss you". En el "reggaetón" también... "Y yo te quiero y necesito yo..."

Exactamente lo mismo, están diciendo lo mismo, pero bueno, de distintas maneras... Pero realmente si lo fuéramos a mirar, están diciendo lo mismo. Ahora, como lo dicen, de qué manera, allí está la diferencia.

La actitud

No.

La emoción

No.

La armonía

Sí.

La dinámica

Sí.

La estructura

Sí. Esto es importantísimo. Es total. No es lo mismo un tema de Pink Floyd que "despacito". Sí, pero en un momento dado la melodía de "despacito", hecha esa melodía con una letra, digamos con, con otro estilo pero en un momento dado, sí que podría caber en una canción de Pink Floyd. Eso sí, si cantada por el... podría estar allí. En un momento dado. Pero la estructura no tiene nada que ver. Estos temas, increíblemente eso suena "rock". No tiene una estructura popular, por eso es el "pop" ¿no? Existen el "rock" y el "pop", ¿no?

<p>¿Los artistas son conscientes de que quienes son su público mayoritario?</p> <p>Sí, pero a veces se sorprenden, no siempre, no hay una regla, pero sí, yo creo que sí que saben dónde van. La banda de adolescentes ya sabe que no va a gustar a gente de 50. Ya lo sabe. Pero siempre habrá el que acompaña a su hijo a ver esa banda y “mira me encanta”. Pero el público directo no. Sí, los artistas yo creo que sí. Y, de hecho, es muy importante saberlo porque la diana es tan grande que tienes que saber disparar. Es muy importante saber que no quieres gustar a nadie. Hacer tu propia música sin contemplaciones ni diana. Yo hago esto, lo hago así y a quien le guste bien y a quien no, no. No le voy a gustar a un niño de 7 años, le puede gustar a alguien de 30 o al de 60. Da igual, es su música. Lo hago, es todo. Luego ya está cuando uno dispara sabiendo dónde va, y si sabes dónde vas, ya harás un tipo de música acorde con el público con el que quieres ir a vender.</p>	27
<p>¿los artistas tienen en cuenta a su público mayoritario a la hora de componer sus canciones?</p> <p>Sí, pero depende del artista. Si un artista busca vender, o sea, que la gente consuma su producto, es evidente que tienes que ofrecer, a esa gente, lo que le gusta. Lo que no puedes pretender es “yo hago lo que yo quiero, como yo quiero y quiero que me lo compren los de cierta edad”, no. Eso no, no puedes. Tú no puedes hacer monovolúmenes para gente joven, no tienen hijos, no tienen necesidad de tener un monovolumen, por lo tanto, los anuncios de televisión no los pasarás en ciertos horarios y no lo venderán a la gente joven, no. Pues harás un anuncio donde salga una familia, donde salga el niño detrás, donde la sillita quepa, absolutamente libres, donde hay espacio, si van a poder cargar bicis y maletas. Es evidente, cada producto tiene su mercado. Pero allí ya entra la decisión de querer vender, o sea, hacer la música para comercializar, que no hay nada de malo en ello. En cambio, hay muchísima gente en contra.</p> <p>Es algo que tú quieres expresar, tú quieres decir, vale... A veces es muy difícil el decir algo que no sale de ti, pero que lo dices para que al otro le guste. Son distintas maneras, maneras de enfocarlo.</p>	28

<p>¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?</p> <p>Sí, sí. Total.</p>	29
<p>Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción? ¿O no recibes indicaciones?</p> <p>Sí, siempre hay indicaciones normalmente. La discográfica, ya a la par con la banda, y lo único que esperan de ti es que, lo que decíamos, que las ideas de esa banda se reestructuren y sean lo mejor posible para la banda en sí. Pero instrucciones de, por ejemplo, cambiemos lo todo y no le digas nada a la banda, pero tienen que sonar...No. Eso no. A mí no me ha pasado nunca. La primera indicación que te dan es que venda mucho, claro. Y eso es como “vale pues genial, ¿no?” “¿Qué quieres que haga sino vender?” Es que el factor suerte, podemos hablar de un 90% del proyecto general, es que no sabes, no... A veces la indicación es, por ejemplo “vamos a grabar con esta banda”, la indicación de una discográfica podría ser: “nos interesa mucho que esta banda por el boom, por lo que les vamos de promoción a hacer, pues interesa mucho, por ejemplo, que entre en la radiofonía”. Vale. Queremos que la banda que vamos a lanzar hable con el productor y le dicen “queremos que esta banda sea muy radiofónica”. Por lo tanto, ¿qué te están diciendo? Pues que es una banda popular. Por ejemplo, que el sonido general no sea estridente, que no sea muy agresivo, porque las reglas en la radio huyen un poco de esa agresividad. Huyen un poco del susto del oyente, que puede cambiar la emisora al oír, o al entrar ese tema. Te están diciendo esto. Una norma sería... No una norma, una directriz, te diría “mira, ostia, por favor que sea muy dentro de lo que ellos son, pues muy agresivos y tal, muy rockeros, pero no te pases mucho porque luego la radio me va a decir que no y nos interesa muchísimo traer en radio, para llegar al mayor publico posible” Directrices de este estilo, de que ellos también, no hay que olvidar que la discográfica que a mí me encarga este trabajo vive de él. No vive de “¿qué buen rollo!”. Es una empresa como, no sé, cualquier empresa que vende su producto y ellos venden música. El arte que</p>	30

hacen esas personas, o ese grupo, que hacen las cosas que quieren comercializar con esa banda. Por lo tanto, van a pedir al productor: “Ayúdame que lo que hacen ellos sea lo más rentable posible porque vamos a invertir mucho, muchísimo dinero. Por eso que luego que no me encuentre que no, que no lo pueda colocar”.

O sea, que si encargas sillas a alguien, “mira, tengo este tipo que hace sillas, las diseña (sería la banda), hazme tú las sillas, bueno no me pongas pinchos, pero luego las voy a querer vender. O que no estén torcidas porque luego nadie me las quiere comprar. Haz sillas que se aguanten bien, que aguanten el peso porque la idea del tipo es muy buena, pero cuando tú la hagas, que sea firme. Que siempre digas “¡Pues vaya silla!”. Si luego la ponen en la radio y dices, “ostia, cómo suena ese tío... esto lo puedo poner en la radio”. Y la has acertado.

¿dan indicaciones concretas de cómo hacerlo?

Sí. El productor es, volviendo al cine, como el director de cine, de la película. Hay un guion, hay unos actores, hay una gente que es el productor ejecutivo, que pone el dinero, luego están los productores que deciden como gastarse ese dinero y luego todos ellos... El productor ejecutivo es el que manda, ok, es el que decide en manos de quién poner todo este trabajo. Es el director, pero si ese director no va a mitad de película, lo cambian. Ha pasado mil veces. Por lo tanto, la música sería: “tenemos esta banda, nos mola mucho lo que hace, creemos que pueden llegar bien. ¿Quién puede hacer el mejor trabajo para ellos o les puede ayudar a coger ese volumen que ahora les falta? Pues hay este productor, hay este otro productor, hay este otro productor.” Y ellos escogen. Puede ser que escogen a uno, la banda empieza a trabajar con el productor y no se entienden, o dé este resultado. Evidentemente la compañía cambiara de productor. Vale. El productor es el escogido para llevar a mejor termino el proyecto, o sea, tiene que saber dirigir bien esa película. Realmente si tiene que dar miedo, que dé miedo y no dé risa.

7.1.3 Entrevistado C

PREGUNTAS	N°
<p data-bbox="240 309 1098 342">¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?</p> <p data-bbox="240 421 1294 725">Me llamo [...], pero artísticamente firmo mis trabajos como [...]. Soy licenciado en derecho por la universidad central de Barcelona. Me licencié en el año 1989. Mi vínculo con la música sigue siendo la actividad a la que me dedico. De manera a que soy, músico intérprete, compositor, productor musical, ingeniero de sonido y además imparto clases en una escuela que se llama [...]. Imparto clases vinculadas con la producción musical y la ingeniería de sonido.</p>	1
<p data-bbox="240 754 660 788">¿Qué estilos musicales trabajas?</p> <p data-bbox="240 866 1294 1771">Trabajo con 2 tipos de estilos musicales. Unos, los que están vinculados a la actividad profesional remunerada, de manera que solo tiene sentido, o así lo entiendo yo, el productor musical de la música comercial. El problema es que, si sólo me dedico a la música comercial, no evoluciono, no avanzo ni aprendo. Por lo que también diversifico, no sólo el trabajar con estilos de música comercial, sino que también me centro en estilos más experimentales o, por lo menos, no comerciales, pero con inquietudes intelectuales. Entonces, lo que sean estilos comerciales, no que se consumen en España, si no que se generan desde España. De manera que yo, como soy un eslabón de la industria musical, los estilos que se generan desde España, son especialmente, el pop, estilos de electrónica relacionados con el dance floor, o lo que es música de baile, tendencias actuales como el trap, como el EDM, el hip hop y ahora menos, pero en el pasado había hecho bastante metal y rock. Lo que pasa es que, yo noto que, en el mercado actual español, hay una reducción del mercado del rock y del metal. Por eso ahora me dedico menos. Pero sobretodo, los estilos que más me interesan son los que están vinculados con la gente joven. Con los adolescentes, que son en gran medida, el motor de la industria.</p> <p data-bbox="240 1798 1294 1995">Y en cuanto a estilos no comerciales, los que me sirven a mí para desarrollar, para experimentar y para aprender, o que intelectualmente son complejos, por lo que no suelen ser muy comerciales, lo resumiría sobre todo en lo que es la cultura de spokenword y lo que es la música electrónica experimental. Entendiendo que todo</p>	2

<p>lo que aplico en las producciones comerciales son tendencias consolidadas y lo que viene del mundo underground o experimental, son las tendencias emergentes. Como toda tendencia consolidada proviene de una tendencia emergente, las producciones no comerciales son mi formación para lo que, de aquí un tiempo, sean las producciones más comerciales.</p>	
<p>¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?</p> <p>Sí, totalmente. Es decir, como hoy en día, la música es muy funcional, eso hace que cada edad, cada generación se siente identificada con una serie de estilos musicales, puesto que una de las utilidades o las funciones de la música es identificarse. Por eso, los diferentes elementos que diferencian un estilo de otro son los que precisamente te ayudan a ti a canalizar si una producción musical va destinada a un público o a otro.</p>	3
<p>¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?</p> <p>Lo acabo de decir. Es decir, me dedico trabajar con adolescentes, primero porque son el motor de la industria, si analizamos los beneficios que obtiene la industria, la proporción mayor es la que generan los adolescentes. Pero hay un segundo argumento, que sería un argumento personal, y es que mi perfil personal, mi punto de vista trabajando, para mí es muy importante la ilusión. Y los adolescentes te contagian la ilusión. En cambio, las propuestas musicales más maduras o más avanzadas son, a nivel anímico, muy decadentes, muy depresivas. No desde un punto de vista de la composición ni de la sensación, sino del trato humano. Por eso, a veces me resulta bastante insoportable trabajar con gente sin ilusión, por el contrario, trabajar con adolescentes te contagia la ilusión y te permite tener un trabajo mucho más dinámico y, sobretodo, más satisfactorio. Desde mi sensibilidad.</p> <p>Para mí esto es esencial. Pero no es una cuestión de teoría, en cuanto a las aplicaciones de la producción, pero es uno de los motores por los cuales uno quiere ser productor. Precisamente por la dimensión humana.</p>	4
<p>¿En el mundo musical, qué es un productor?</p>	5

Hay dos puntos de vista. El concepto de productor oficial, que es el que refuerza la ley, es decir la palabra productor aparece en la ley de propiedad intelectual, y luego nos encontraríamos lo que es el productor a nivel de calle, o a nivel de músico. De manera que, desde el punto de vista legal, cuando se refiere a productor, se refiere a un tipo de productor que se llama productor fonográfico.

El productor fonográfico es el titular de los derechos fonográficos o, dicho de otra manera, es el propietario de un proyecto musical. Pero para mí es quizás la pieza más importante, porque el productor fonográfico es el que toma la iniciativa de un proyecto musical. Es decir, desde la calle, desde la visión popular, se entiende que quien toma la iniciativa de un proyecto musical es el artista. De manera que la gente piensa que al componer una canción se inicia un proyecto musical. Pero esto no es así.

La historia está plagada de creaciones musicales que han caído en el olvido, que no han generado ningún tipo de proyecto musical. Un proyecto musical se genera cuando alguien visualiza un objetivo, que el objetivo es ver por ejemplo un adolescente que quiere consumir música y lo que hace es trazar una estrategia, hacer un plan, para que un proceso creativo acabe en ese objetivo. Para mí, eso es iniciar un proyecto musical. Por lo que se inicia el proyecto musical cuando se visualiza el objetivo y se sabe cómo alcanzar ese objetivo. Y el proceso creativo no tiene esa capacidad. Yo por componer una canción, no visualizo el objetivo ni se cómo llegar a esa gente. Por lo que eso no es un proyecto musical. Eso simplemente es componer.

Entonces, esta labor de visualizar el objetivo y de saber hacer el plan, ese es el trabajo del productor fonográfico. Por eso, como consecuencia de este trabajo, él es el propietario, el que tiene las autorizaciones de lo que sería el fonograma. Lo que pasa es que el productor fonográfico, para que realmente tenga la plenitud de la propiedad del fonograma, tiene que tener previamente las autorizaciones del intérprete y del compositor. De manera que, el compositor es propietario de su composición, pero no del fonograma. El intérprete es propietario de su interpretación, pero no del fonograma. Y el propietario del fonograma será el que tenga las autorizaciones del intérprete y del autor, pero que será el que ha visualizado el objetivo y ha puesto todos los medios para lograr ese objetivo. Lo que pasa es que desde el punto de vista de los músicos y de la gente de la calle,

cuando hablan de un productor, no se refieren al productor fonográfico que recoge la ley de propiedad intelectual en su artículo 114, sino que, a nivel popular, el productor es el productor artístico. La figura del productor artístico no aparece en la ley de propiedad intelectual, sino que en la práctica se vincula a la figura del intérprete. Eso es así porque, por ejemplo, la asociación de intérpretes y ejecutantes, en sus foros, en sus normas, contemplan identificar al productor musical como director musical y tiene los mismos derechos que el intérprete. Esto no está recogido en la ley de propiedad intelectual pero sí que está recogido en la asociación de intérpretes y ejecutantes. Y la única necesidad para que seas declarado director musical, es que la producción musical que tú haces, tenga más de tres intérpretes. Si hay más de tres intérpretes, el productor musical puede registrarse como director musical y recibir compensaciones equivalentes a la interpretación musical. Por eso, en verdad, el productor musical en la ley encaja dentro del intérprete. Pero, a ojos de la gente, el productor musical es quien da las garantías para que una cosa guste. Esto es difícil de entender, pero se entiende de forma muy nítida en el mundo del cine. Suele ser habitual que, en el mundo del cine, para hacer atractiva una película, se cite al director. Por eso seguramente en un anuncio dirán “del director de Tiburón, del director de tal...” de manera que en márketing se utiliza el crédito del director con sus antecedentes para hacer atractivo un producto. Sucede lo mismo con el productor musical. Así como el director de una película da garantías de que te va a gustar una película, por lo menos eso parece, ocurre lo mismo con un productor musical. De manera que hay gente que, si sabe que ese proyecto musical, la producción musical la ha hecho esa persona que da garantías, eso provoca un magnetismo, una atracción, de manera que el márketing no es ajeno, y utiliza, cuando esto es efectivo, en las campañas de comunicación, utiliza los créditos del productor para garantizar que va a gustar. De manera que el productor musical parece que es como el responsable de un proyecto, pero no es así. El productor musical se debe al plan que ha fijado, según los objetivos que ha visto, el productor fonográfico. Por los que el productor artístico simplemente ejecuta parte del plan que ha hecho el productor fonográfico. Dicho de otra manera, el productor musical solo interviene en parte del proceso de producción general. Sólo interviene el productor musical en las fases de preproducción, grabación, mezcla y mastering. Que, si luego surge en otra

pregunta o en la misma, te diré de que consta cada una de estas fases. Y ahí acaba el trabajo del productor. Repito entre la preproducción, grabación, mezcla y mastering. Sin embargo, el productor fonográfico es más largo su recorrido. Además de compartir el tiempo del productor musical, porque el productor musical simplemente ejecuta lo que el productor fonográfico le pide, el productor fonográfico sigue después de lo que sería la masterización con la distribución de la música, la venta y la promoción. De manera que la distribución de la música, su objetivo es la venta, y el objetivo de la promoción es hacer atractivo el producto, o hacerlo famoso, para que sea un reclamo para su comprador. Y la otra gran diferencia entre el productor fonográfico y el artístico, que para mí es fundamental, es la responsabilidad que tiene el productor fonográfico en la parte de gestión. Es decir, como traza una secuencia en la cual intervienen muchas personas, y el productor fonográfico es el que recauda el dinero, tiene que gestionar el repartimiento del dinero entre todos los sujetos que han participado, siempre de acuerdo a la ley. Por eso, para que encaje su actividad con la ley se hace de forma contractual. Por lo que el productor fonográfico, para poder de forma pacífica su actividad, debe de hacer los contratos y hacer la gestión. En algunos casos la ley obliga. Por ejemplo, en el caso del intérprete, la autorización del intérprete, el artículo 55 indica que ha de ser por escrito, si no, no es válida la autorización. Entonces, la parte de gestión tiene que asumirla el productor fonográfico. En cambio, el productor musical, por lo general no interviene en la fase de gestión. La confusión o el error que me he encontrado yo en la práctica es que la gente se piensa que el productor fonográfico no es una persona sensible. Y debo decir todo lo contrario, es decir, para que el productor fonográfico visualice los objetivos, es fundamental que sea una persona sensible. Si tú no eres capaz de observar el objetivo, es que la gente se emocione y tú no eres sensible, no puedes trazar un plan y saber aplicar filtros de selección a ese plan, en función de la sensibilidad. Por eso, para mí, es más importante la figura del productor fonográfico que la del musical. Y no hay que menospreciarla. Eso se hace evidente, cuando en la actualidad el modelo de industria emergente es un modelo que se llama de autoproducción. En el modelo de la autoproducción se encuentran en el mismo equipo o la misma persona, el productor fonográfico y el artístico. ¿Qué es lo que identifica la autoproducción? A nivel popular hay el error de pensar que el músico

lo hace todo. Eso es una ambigüedad. El modelo de autoproducción es cuando la iniciativa ya no la toma un productor fonográfico, sino que la iniciativa la toma el artista. Es decir, ante la situación insoportable por parte del artista de que nadie le fiche, y al descubrir que la tecnología le permite grabar de forma sostenible, publicar y promocionar de forma sostenible, gracias a internet, la música, prescinde de esperar al productor fonográfico y toma la iniciativa. El problema es que, por el hecho de tomar la iniciativa no significa que hayas visualizado el objetivo ni hayas sabido planificar. Por lo que aparece la figura del productor actual. El productor actual es el que asiste al modelo de autoproducción. De manera que todas las carencias de planificación y de objetivos que tiene el artista que toma la iniciativa, la asume el productor que asiste al modelo de autoproducción. Pero que la transcendencia legal, es decir, quién será titular de los derechos fonográficos será el artista, puesto que es quién ha sufragado los gastos. Salvo, que pacte una de las compensaciones del productor que asiste el modelo de autoproducción, sea compartir los beneficios generados por la explotación fonográfica. Por lo que, en la actualidad, el productor es más un “coach” o un entrenador que ayuda al que toma la iniciativa que es el artista, y que en teoría sería el titular de los derechos.

Antes has comentado que el artista es el propietario de la canción, pero no del fonograma. Por lo tanto, podemos entender de manera distinta la obra que supone un objeto fonográfico y una canción.

Exacto, no tiene nada que ver. Aunque claro que hay un vínculo. El primer problema es el concepto de propiedad. No tiene nada que ver lo que entiende la ley como propiedad y lo que la gente siente que es suyo. Pongo un ejemplo muy extremo:

Cuando me enamoré de una chica, me enamoré de una chica escuchando una canción. Y nos dábamos cuenta que esa canción tenía un poder reconciliador. De manera que cuando nos peleábamos poníamos nuestra canción (en verdad no era de nuestra propiedad, pero nosotros pensábamos que sí) y descubrimos que, si abusábamos de ella, perdía su poder. De manera que, en una ocasión, estando en un bar que no nos habíamos peleado, sonaba nuestra canción, yo me acerqué al

camarero y le dije “quita esa canción que es mía”. Tenía miedo a que de usarla tanto perdiera su poder. Yo en esos momentos, impuse al camarero que la quitara diciendo que la canción era mía. Pero la ley no me da amparo en este sentido. Porque la canción realmente no era mía. Cuando uno compone una canción, el autor es propietario del proceso creativo. De manera que, plasmar este proceso creativo, genera otro tipo de autoría. De manera que la autoría primaria es la composición. Lo único que la ley dice que para que la composición exista, debe de trascender al autor. Es decir, si tú tienes una idea en la cabeza, eso no es una obra. Es una obra en cuanto se plasma en algo y si tú te mueres, como queda plasmado en algo, eso ya es una obra. Tradicionalmente, la forma de plasmarlo era en partitura. Por lo que no se tenía que recurrir ni a la interpretación, ni al fonograma para plasmar la obra. La realidad actual nos dice que la partitura ya no es el vínculo óptimo para plasmar una creación, sino es la propia grabación puesto que a día de hoy es muy fácil encontrar sistemas de grabación. Entonces, el hecho de que se grabe una obra, hace que trascienda, pero aparece una pequeña complejidad: es que aparece el fonograma. Y el fonograma tiene una titularidad, tiene una propiedad, es de quién ha asumido el coste. De manera que, ese autor que graba en el ordenador de un amigo suyo la interpretación, ese fonograma no es suyo, esa grabación no es suya, es propiedad de quién sea el propietario del ordenador, que es el propietario del medio con el que se ha grabado. Si el amigo, autor, le paga algo de dinero por utilizar el ordenador de su amigo, entonces el fonograma pasa a ser de su propiedad, siempre que pueda acreditarlo. Antes de que le pague a su amigo la grabación, la propiedad está repartida entre la autoría, el amigo compositor, y el derecho fonográfico del amigo propietario del ordenador. Pero que si el autor paga al quién ha grabado, entonces tendrá la propiedad fonográfica y la composición. Doy por hecho que quién compone interpreta. Porque la cosa se hace más compleja si quién graba la composición es la novia de cualquiera de ellos. De manera que, si uno compone y lo interpreta mi novia, el autor es propietario de la composición, la novia es propietaria de la interpretación, y el amigo que graba en el ordenador es el propietario del fonograma. ¿Qué ocurre? Que el amigo propietario del fonograma, siendo propietario del fonograma, no puede hacer un uso libre del fonograma porque aún no tiene la autorización ni del intérprete, ni del compositor. De manera que el

propietario fonográfico no puede hacer lo que le da la gana, porque no es suya la canción. Es una copropiedad compartida. Necesita la autorización de todos los que participan para utilizar el fonograma. Pues eso es lo que hace el productor fonográfico. El productor fonográfico, para poder decir que el fonograma es suyo, como es una copropiedad, tiene que tener... es decir, una propiedad derivada... tiene que tener la autorización del interprete y del compositor. Por eso es difícil explicar qué es la propiedad de una canción. Porque dependiendo de en qué estadio esté, si está en un estadio solo de partitura, el único propietario es el autor de la canción. Si no está en una partitura y está en una grabación, entonces hay 3 propiedades: la del compositor, la del intérprete y quién ha asumido el coste de la grabación que es el productor fonográfico. Eso es la propiedad.

Entonces, ¿hay una diferencia entre fonograma y canción en cuanto a propiedad intelectual?

Sí. El problema es que, cuando explicaba que tradicionalmente se hacía en partitura, en verdad el autor de una canción es lo que hace que lo que tú oyes sea interesante. En música clásica, lo que aparece en una partitura es interesante. En deep house, lo que puedas pasar a papel no tiene ningún interés. Un bombo a negras dibujado en una partitura no emociona a nadie. De manera que, no la ley de propiedad intelectual en concreto, sino la doctrina que desarrolla la propiedad intelectual, sitúa al autor a aquello que es interesante en una obra musical. Tradicionalmente, lo único interesante de una obra musical, lo que provocaba el valor, lo que provocaba el ingenio del compositor era la melodía y la armonía. En verdad la melodía, porque la armonía es un refuerzo de la melodía. Lo que pasa es que ciertas melodías cambian la sensación dependiendo de la armonía. Lo que pasa es que a esto hay que sumarle la letra. De manera que, tradicionalmente, lo que tenía valor de una canción era la letra y la melodía y en muy pocos casos la aportación tímbrica. Con la erupción de la tecnología, especialmente todo lo que tiene que ver con sistemas de grabación, de producción, de síntesis, el timbre ha tenido mucha más importancia y ha entrado a ser parte del proceso creativo. En la medida que un timbre totalmente desvinculado de una letra y una melodía es capaz de provocar emoción, por ejemplo, en el caso del Deep house, o del minimal, o

del tecno, o del glitch, o del frenchcore... Es decir, pongo ejemplos de estilos musicales dónde no hay ni letra ni melodías, sino puro timbre. Sin embargo, provocan mucha emoción en la gente, mucha pasión. En la medida en que aparece el timbre, se incorpora el timbre al proceso creativo. Por eso, en música electrónica, la propia síntesis, la programación, la secuenciación, la edición, el glitch, el voice chopping, todo esto son técnicas actuales que son parte del proceso creativo.

Hay una cosa que puede hacer gracia, pero no es una broma: yo incluso pienso que el borrado es parte del proceso creativo. Parece un chiste, de hecho, te voy a contar una anécdota: estaba con una chica en un bar y, después de muchos años diciendo “esa canción la he grabado yo”, me cansé de decir eso y un buen día dije “cariño ves ese piano que no suena, ese lo borré yo”. Es decir, uno se da cuenta que a veces, por el hecho de borrar algo, has salvado una canción. Yo reivindico no solo, en el proceso creativo, la melodía, la letra y el timbre, sino que, en casos extremos, hasta el borrado. Parece una broma, pero en verdad quiero referirme a que el tratamiento de la señal, puesto que borrar puede ser parte del tratamiento, porque tú mutes una pista o la eliminas, el tratamiento de la señal, a día de hoy, es parte del proceso creativo. Hay estilos en que esto es crítico. En el EDM más comercial, y no estoy hablando de música experimental, sino de música extremadamente comercial, el voice chopping es un tratamiento de edición que busca desnaturalizar la voz, es el elemento más identificativo de la canción, por lo que es, del proceso creativo, a lo que se le da más valor. Ejemplos de voice chopping los encontramos en bandas como los Major Lazer, que son como ídolos de los jóvenes, precisamente por estas técnicas de voice chopping. Y esto es un trabajo que solo puede hacer un ingeniero de sonido porque requiere unas herramientas complejas, del punto de vista técnico. Pero que, insisto, actualmente son parte del proceso creativo.

Me parece muy interesante esta afirmación: “el tratamiento de la señal, a día de hoy, es parte del proceso creativo”.

Exacto, pero no siempre; en los estilos más actuales. En el barroco tardío alemán, no.

¿Qué se valora en una canción grabada (obra fonográfica)?

6

Depende de los estilos, tiene más o menos importancia una cosa. En la música tradicional, lo que tiene más importancia es la melodía y la letra. En cambio, en la música actual, lo que tiene más importancia, y esto es una opinión personal, es la estructura. Es decir, para mí una cosa importante es la que es definitiva. Para mí una cosa importante es que, si eso no se da, la gente no escucha la canción. Por lo que uno de los elementos que más le importa a la gente sin que lo sepan es la estructura. Y eso tiene que ver con la previsibilidad de la canción. La gente tiene una tremenda predisposición a que las cosas sean de una forma muy concreta. De manera que una canción, si no está estructurada de una manera muy concreta, la gente no lo entiende. Pero esto no es ajeno a otras disciplinas. En el cine pasa exactamente lo mismo. Si una película no sigue la estructura previsible de una película, es un fracaso. Son muy pocas las películas que, saltándose la estructura convencional de una película, han cuajado. Se me ocurre Memento. Memento es de las pocas películas que, saltándose el orden secuencial de la historia, tiene un poquito de interés. Eso significa que, en cualquier disciplina artística, la estructura es definitiva. Desde la ópera, hasta el pop, y donde es más crítico es la música electrónica, la estructura es fundamental, por lo que, siendo tan importante, aparentemente no es parte del proceso creativo. Pero en música actual, cuando el tratamiento es parte del proceso creativo, uno de los tratamientos es cambiar el orden de la canción. De manera que, la estructura se define por el orden. Eso significa que cuando tú compones una melodía y una letra, pero no tienes el fonograma, esa canción tú la puedes llevar a muchos terrenos. La puedes hacer en clave de bolero o en clave de EDM. Si se hace en clave de EDM, debes de transformar, de cambiar el orden de la creación para que encaje en la estructura estricta del EDM. Y que, desde el punto de vista de cómo se denominan las partes estructurales, son ajenas al lenguaje musical. Es decir, ningún músico... es decir una música, se le enseña lo que es una estrofa, un estribillo, un interludio, etc. Esto no existe en el EDM. En el EDM existe la estrofa, o existe el motivo, existe el build up o "subidón" y existe el drop. Y lo que antes era el estribillo, en gran medida el momento álgido de la canción, en música EDM es el drop. Y las estructuras de EDM son muy estrictas en cuál es el orden entre la estrofa, el build

up y el drop, y la duración de cada una de estas partes. Eso está pautadísimo. Si no lo respetas, la gente no se emociona, no entienden la canción. Por lo que nos encontramos un ejemplo de que, en cuanto a qué es lo más importante de una canción, a veces puede ser la estructura.

El drop es lo que se considera “cuando estás arriba” ¿no?

Sí, pero el drop se consigue vaciando. Bajando el tempo a la mitad. Esta bajada de tempo, en otras músicas, generalmente era en los interludios. Pero en EDM, es el los “estribillos”. Yo lo que admiro de la gente joven, es la capacidad de innovar. La capacidad de inventarse lo que la gente entiende de la música. Y encuentro maravilloso el EDM en la medida en que ha reinventado lo que te provoca emoción en una canción. A las generaciones antiguas, el zénit era intensidad, era más fuerte, más instrumentos, más subdivisión, etc. A día de hoy, el joven se emociona con la simplicidad. Se emociona vaciando. De manera que, a día de hoy, en canciones pop EDM, te encuentras que hay poquísimo ritmo. Y eso es una innovación impresionante, porque llevábamos una tendencia, desde el pop de los Beatles hasta antes del EDM, cada vez darle más prioridad al ritmo. Si comparamos un tema de los Beatles, con un tema de Guns And Roses, o con un tema de Nirvana, vemos como cada vez se va destacando el ritmo, va tomando un papel prioritario. Esto se rompe con el EDM cuando te ponen el estribillo sin ritmo. Yo la primera canción que recuerdo con un estribillo sin ritmo, es el Sexy Bitch de David Guetta. Yo recuerdo, a ver, no digo que sea el primero de la historia, pero el primero que recuerdo y que me quedé flasheado de que el estribillo mutea el ritmo es Sexy Bitch de David Guetta.

Cuando lo oí, pensé “gracias a Dios, las cosas evolucionan”. Por eso, cuando comentaba que me dedico a estilos actuales y que el contacto me carga las pilas o me da mucha ilusión, es precisamente las innovaciones. Y yo creo que es un valor, el hecho de que un estilo innove, desde Jimi Hendrix o los Beatles, no había visto muchas innovaciones en la música. El EDM ha sido el equivalente a los Beatles. Sin embargo, la comunidad de músicos no piensa igual que yo. Me encuentro en foros de músicos, realmente un rechazo absoluto. A los Beatles les pasó lo mismo.

<p>Quizás falta perspectiva...</p> <p>Quizás dentro de 50 dirán “mira cómo la cagó”, el EDM desapareció. Pero dudo que me equivoque. Y si no, la alegría no me la quita nadie.</p>	
<p>Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?</p> <p>Sí, pero esta pregunta está desfasada. Yo hace más de diez años que no hago ningún trabajo por encargo de una compañía discográfica. Sino que, en el pasado, cuando realmente me encargaba el trabajo la compañía discográfica, me explicaba cuál era la promoción que se le iba a hacer. Y la promoción que se le iba a hacer, a mí me ayudaba a entender a qué público iba destinado y que características tenía que tener. Un ejemplo muy claro, si a mí se me decía que iba destinado a los 40 principales, tenía en cuenta muchos aspectos. Por ejemplo, era sagrado que los primeros 20 segundos fueran instrumentales, porque da pie a la presentadora a anunciar el tema sobre la música, cosa que siempre se hace en 40 principales. En cambio, lo opuesto es Radio 3. El locutor presenta la canción siempre sobre silencio, y de repente arranca el tema. Por eso un tema que se va a poner en radio 3, en esa época, porque las cosas han cambiado un poquito, podías empezar la voz dónde tú quisieras. Pero en 40 principales, siempre el locutor presenta el tema sobre la música, por lo que era obligatorio dejar 20 segundos instrumentales. Luego, en los 40 principales, siempre despedían en tema sobre el solo o el interludio, de manera que procurabas que el interludio nunca apareciera antes del minuto 3, puesto que, si no te iban a radiar menos tiempo, y el coste promocional porque te radien en una radio fórmula, vale lo mismo que pinchen un minuto que te pinchen 3 minutos. Por eso, el productor musical tenía que saber cada pauta o cada vía de salida, qué formatos aceptaba desde el punto de vista estructural o de cómo organizabas los arreglos, y este es un pequeño ejemplo de que si a mí se me encargaba un disco y no se me explicaba para quién era, ni a dónde iba a parar, yo no tenía ni idea de qué decisiones tomar. Hay gente, reconozco que hay productores que lo hacen según su gusto, pero tengo la desgracia de tener muy mal gusto. Por lo que nunca he hecho las cosas según mi gusto, sino según el criterio de ahí dónde va a ir a parar la música.</p>	7

Esto ha cambiado. Es decir, las compañías ya no encargan, sino que es el artista que toma la iniciativa de hacer el proyecto y no ha fijado un objetivo. Ha fijado un objetivo muy ambiguo, que es ser feliz, triunfar en la música, pasárselo bien, ir con chicas, ser aceptado con sus amigos, quitarse la timidez... Cada uno tendrá su objetivo, pero en verdad, yo en estos objetivos... igual es que los objetivos que tenía antes el productor fonográfico, que es publicar unas canciones, que haya un feedback, que haya una capitalización, en algunos casos igual na capitalización no viene de la explotación de la música, sino de crear valor a la marcar y luego vender la marca (o sea un producto que necesite marcas musicales para vender su producto). Es decir, yo debo analizar el estilo musical que practica quién me encarga la producción. Según ese estilo musical visualizo cuales son los objetivos de capitalización. Si es la propia explotación de la música, por ejemplo con venta, con descargas en Itunes (cosa que en España no se produce), si son simplemente por escuchas (que sería el caso de Youtube), por lo que hay que monetizar las visitas, ahí sería el objetivo de capitalización, por lo que habría que descartar colgar la música en plataformas que no contabilicen económicamente las visitas. Puede ser que la capitalización venga de eventos en directo, cómo pueda ser tocar en directo o pinchar como DJ... De manera que, cada estilo musical tiene preestablecido cuál es su punto u objetivo de capitalización... yo lo que hago es trazar la estrategia con quién a mí me encarga la producción, para optimizar cada uno de los pasos y que se logre realmente la capitalización. Y el encaje, evidentemente, del perfil artístico de lo que sea la estructura de la canción, la tonalidad, el Bpm, la instrumentación, el tipo de mensaje de la letra, el tipo de interpretación... Que todo esto encaje dentro de esos objetivos de capitalización. Eso es fundamental.

En el modelo antiguo, cuando había un tercero que hacía el encargo, ¿éste daba directrices respecto al sonido, al timbre?

Normalmente te daba feedbacks. Te pedía cada “x” tiempo que fueras enseñando lo que ibas a hacer, porque también es una persona que quería participar un poquito con su sensibilidad y aunque solo sea para quedarse tranquilo. Sí que tenías que ir a enseñarlo y había ocasiones que opinaba. Es decir, en muchos casos, la compañía

<p>discográfica era una persona más experimentada que tú, y realmente te orientaba. Yo tengo casos personales que me ocurrieron de trabajar para el mercado latinoamericano, yo no dominaba aun las peculiaridades del mercado latinoamericano, y el productor fonográfico, proponerme sustituir las “z” por “s”. Para que tuviera mejor encaje en cuanto a musicalidad en el mercado latinoamericano. De manera que sí que opinaba sobre la grabación, precisamente para aportar su experiencia.</p> <p>Y hay muchos artistas españoles, que hablan con “z”, pero sesea en las canciones. Por ejemplo, Alejandro Sanz.</p>	
<p>¿Los artistas son conscientes de que quiénes son su público mayoritario?</p> <p>El artista es bohemio. El artista necesita ser bohemio. Es decir, para componer, componer es extraer del caos un orden y que ese orden tenga un poder de transmitir una serie de cosas. Para tú poder componer, has de hacerlo en libertad y los has de hacer no sometido a ninguna norma. Precisamente para sumergirte en el caos y extraer un orden. La mejor manera de no seguir las normas es ser bohemio. De manera que todo lo que explico yo de objetivos, de planificar, es algo muy racional y choca de frente con la sensibilidad que hay que tener para componer. Supongo que se puede hacer de forma consecutiva, es decir, puedes componer de forma bohemia y luego de forma camaleónica, cambiar tu perfil y ser más racional, lo que no se me ocurre es hacerlo de forma simultánea. O sea, consecutivamente sí. Lo mismo, cuando compongo, soy muy bohemio, muy desordenado, por eso no es de extrañar que la letra esté escrita en una servilleta, que la melodía esté tarareada a las 4 de la mañana en el móvil después de volver a casa solo de la discoteca. Ahí no tengo la posibilidad de grabar bien. Por lo que el proceso creativo, como es bohemio, no fija unos objetivos muy claros. Por eso yo creo cuando uno no compone, lo compone como digo yo, yo compongo para mis musas. Visualizo mis musas, visualizo esa estampa idílica de estar tocando en un estadio bajo un foco de luz y tu musa o tu chica que deseas enamorar te está mirando y tú le cantas las cosas como las cantarías a ella, pensando que así la vas a conquistar. Eso es lo que uno suele visualizar cuando compone. Pero no tiene nada que ver con la realidad. De manera que choca de forma radical con la</p>	8

realidad. Uno no monta un concierto para conquistar a una chica. Uno monta un concierto si forma parte de una estrategia. O debería de ser así.

Pregunta añadida: ¿Los artistas tienen en cuenta a su público mayoritario a la hora de componer?

Una cosa es componer y otra cosa es escoger el repertorio. Es decir, cuando tú compones, en verdad lo que haces es guardas una serie de ideas. Es como hacer un esbozo. Y eso lo dejas como arrinconado, dentro de una carpeta tengo servilletas con letras escritas, en el móvil tengo una carpeta donde hay ideas tarareadas, y luego, lo que yo hago es, cuando hay la necesidad de hacer una obra, porque me encargan una canción, porque a un músico no le sale una canción, yo tiro del fondo de armario. Y lo que hago es, ya sabiendo que tengo que cubrir, por ejemplo, que a un artista le falta una canción, yo la puedo aportar, y sabiendo ya que es para eso, acabo de darle forma a la composición. De manera que muchas veces, la letra de una canción es agarrar frases de diferentes momentos creativos y luego encadenarlos. Esto ocurre mucho, por ejemplo, en el mundo del hip hop. Son pocos los artistas de hip hop, que la letra les sale todo de un corrido, sino que van acumulando frases, que luego, más o menos, las juntan y les buscan un sentido. El sentido es que tenga un patrón de sensibilidad común. De manera que me imagino que habrá tantos procesos creativos como personas, pero pocas veces uno compone a medida. Hay gente que sí, que componen por encargo. Uno de los grandes genios de la composición por encargo es José-Luís Perales. Prueba de ello es que cuando le encargan la composición del disco del retorno de la Pantoja, después de la muerte de Paquirri, ella sólo accede porque le hace una letra a medida, a lo que le ha pasado a ella, y eso es de un talento increíble, hacer un traje a medida. Pero no es lo habitual; que un hombre sea capaz. Hizo también lo mismo con Julio Iglesias, con “De Niña A Mujer”, cuando se separó de la Isabel Presley, la Chabeli... Eso son canciones escritas a medida para ese artista, pero son pocos los casos (lo digo por experiencia de lo que yo he vivido), son muy pocos los casos que uno compone visualizando eso. Salvo los adolescentes. Que los compositores muy jóvenes, componen para ellos. De manera que cualquier artista de Trap, cuando compone, tiene clarísimo que no es para sus padres lo que está diciendo,

<p>es para sus amigos, o para su comunidad. Por lo que no puedo ser salomónico y decir “siempre es así o siempre es así” sino que, de forma general, uno no compone de una forma tan “disparando a la diana” o tanto pensando en el público al que va destinado, pero en algunos casos sí.</p> <p>Si componer es hacer esbozos, ¿qué es crear?</p> <p>Crear es todo. Crear es que te surjan esos esbozos, y componer es armar esas ideas y que pase de esa idea a una canción. Primero es crear y luego es componer. Aunque en la ley, el compositor es el creador de la música, y el autor, es el compositor de la letra. Esto es lo que establece la SGAE a la hora de establecer las titularidades. Pero yo creo que creo crear es generar algo nuevo. Si tú al generar un ruido estás generando un ruido nuevo, estás creando algo nuevo. Pero igual no es una composición. Igual es una descomposición.</p>	
<p>Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases - preproducción, grabación, mezcla y “mastering”, ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?</p> <p>Hay una cosa desde el punto de vista de la producción, para mí es así, que es la metodología. No me lo encuentro siempre, hay muchos productores que lo hacen de forma intuitiva, no de forma metodológica, sin embargo, yo contemplo solo hacerlo con metodología por una cuestión de garantías. Es decir, cuando hago una cosa de forma intuitiva, no puedo dar garantías de acertar, porque depende mucho de la inspiración, depende también de factores que son aleatorios o, aparentemente, de azar. En cambio, cuando alguien me encarga un trabajo, en verdad me están pidiendo garantías. La única manera de ofrecer garantías es desarrollar un método que ofrezca garantías. Y esa metodología, lleva precisamente a la clasificación de preproducción, grabación, mezcla y mastering, para tener un método acorde en cada momento.</p> <p>Entonces, la fase preproducción se define fundamentalmente por 3 elementos: el primero sería la definición del perfil artístico. De manera que, en el caso de que el artista no esté definido o sea ambiguo o sea una definición poco acertada porque es incongruente con la capacidad de acertar el mercado, lo primero que hago es</p>	9

definir el perfil artístico, procurando que siempre, este perfil artístico tenga encaje en el mercado al cual se tiene acceso. En cambio, si el artista ya tiene definido el perfil artístico, tengo que analizar si realmente está en decadencia, por lo que, si ese perfil artístico está perdiendo el encaje con el mercado, debo de hacer como una pequeña revolución, y a veces son cambios bastante radicales, o si simplemente te no es que haya entrado en decadencia, sino que tiene el peligro de estancarse, se hacen pequeñas evoluciones. Pequeños cambios para actualizar el perfil artístico. Y el perfil artístico es necesario porque me va a fijar, por un lado, cual es el objetivo de capitalización, de manera que cada perfil artístico tiene un objetivo de capitalización diferente. Por ejemplo, un grupo indie de perfil artístico indie español, su objetivo de capitalización es las actuaciones en directo. Si es un Dj, o hace música electrónica de baile o EDM, el objetivo de capitalización está sobre todo pinchar como DJ y valorizar su marca para luego explotar el uso de la marca. Por ejemplo, con productos que necesitan de la música electrónica para ser atractivos. Tiran de marcas de productores o de proyectos que tienen enganche entre el público. Por ejemplo, Major Lazer han sabido crear una muy buena marca. O David Guetta, es una muy buena marca para explotar. Ahí está la capitalización, la explotación de la marca. Es algo muy parecido a lo que ocurre en la gastronomía con Ferran Adrià: el objetivo de capitalización del Bulli no eran los tickets que pagaban los clientes, porque si no sería deficitario, sino la creación del valor de marca “Ferran Adrià” para que luego saquen una cerveza con el nombre “Ferran Adrià”, que salga un aceite, todo con la marca “Ferran Adrià”. Pues pasa un poco lo mismo con la música. De manera que el entorno de los DJs, de la música electrónica, uno de los objetivos de capitalización es la creación y valoración de una marca. El nombre del DJ, del sello, de la discoteca, de lo que sea. Aquí tenemos ejemplos con marcas como Pacha, como Ushuaia, como Amnesia, como sonar... todo esto son marcas muy poderosas dentro de la electrónica. Luego habría objetivos de capitalización, por ejemplo, con el número de visitas. Esto es muy propio de la música pop, incluso también de la música electrónica. De manera a que tú te planteas campañas virales para incrementar de forzada el número de visitas y de esta manera, optimizar lo que son los objetivos de capitalización. Todo este ejemplo es que durante la fase de preproducción tengo que definir el perfil artístico para saber dónde está la pasta. Luego, aparte de definir el perfil artístico...

perdón, me dejaba una cosa. También tengo que definir el perfil artístico para lograr una estética acorde en todos los contenidos que se crean. De manera que, normalmente los artistas son caprichosos, se manejan con estéticas bastante desordenadas e irregulares, y eso desde el punto de vista del máquetin, choca. Por lo que, al visualizar el perfil artístico, fijo una estética que va a ser común a todos los contenidos, tanto artísticos, como de comunicación y promocionales. De manera que, vídeos, logos, tipografías, fotos, videoclips... todo tiene que ir con una estética acorde con esa fijación del perfil artístico.

Luego también en la fase de preproducción, se define el repertorio. De manera que se escogen las canciones que se tienen que publicar y por lo general, yo siempre suelo trabajar con más repertorio del que luego se publica. Para ser selectivo. Normalmente, el propio proceso de grabación y mezcla es la selección. Hay canciones que se caen por el camino. De manera que, tengo que escoger el repertorio para saber qué canciones vamos a trabajar y al final cuantas se publicaran. Entonces, en la fase de preproducción, defines el repertorio. Y luego, aparte de definir el repertorio, se fija el repertorio. Hay 3 aspectos que deben de fijarse para que luego el proceso de grabación y mezcla sea óptimo. Se ha de fijar el Bpm, de manera que es crítico la elección del Bpm. Una canción puede ser un fracaso o un éxito dependiendo del Bpm que le asigne. Y no siempre el músico toca la canción al mismo Bpm. Por lo que es responsabilidad del productor, señalar cual es el Bpm más adecuado. Luego, hay que fijar la tonalidad y también la armonía. De manera que, para que la voz fluya, es fundamental escoger la tonalidad acorde con el registro vocal, y no siempre quién compone la canción tiene en cuenta el tono ideal del cantante. La probabilidad para que una canción esté en el tono del cantante es de 1 entre 12, porque hay 12 semitonos y hay un tono que es el que le va mejor. Por eso, yo como productor, en la fase de preproducción, chequeo que realmente la tonalidad sea la más adecuada para el registro vocal. Y luego se fijan las estructuras de la canción. En el caso de la estructura, la que se fija en la fase de preproducción, no tiene por qué ser la estructura definitiva, pero sí que hay que fijar una estructura en preproducción para que luego todo el proceso de grabación y de mezcla, encajen las estructuras. Es decir, el batería tiene que tocar la misma estructura que el bajista, que el teclista, que la secuencia, que le cantante... Por lo que hay que fijar una estructura que

luego, en la fase de mezcla, yo puedo cambiar. Y esto es así, porque muchas veces, son varias estructuras las que se publican. Por ejemplo, hay una “radio edit”, una “club edit”, una “dance floor edit” ... La misma canción, con diferentes estructuras, para diferentes objetivos. Esto suelo hacerlo en la mezcla porque necesito que las 3 estructuras suenen iguales. Por lo que cuando el tema ya lo tengo mezclado, antes de pasarlo a mastering, lo que hago es hago diferentes estructuras para que preserven las mismas respuestas sónicas. Salvo que sea una remezcla. Si es una remezcla, cambia. Cambia la sonoridad y también cambia la estructura. Y lo último, lo tercero, es decir, habíamos dicho que lo primero era fijar el perfil artístico, lo segundo era fijar el repertorio, lo tercero sería crear referencias para el proceso de grabación. De manera que el músico debe tocar sobre algo acomodado, es decir, debe tocar sobre una referencia. Es triste el batería que tiene que tocar solo con un metrónomo contando compases. Eso puede restar mucha capacidad interpretativa. Por lo que se graba para tantear el Bpm, para tantear el tono, para tantear las estructuras, cuando ya están fijados, entonces pasan a utilizarse como referencias.

Esta sería la fase de preproducción. Una vez acabado esto, se pasa a la fase de grabación. Y aquí cambia mucho dependiendo si es un grupo, una propuesta musical de corte tradicional, dónde el grupo, el intérprete toca y tú lo que haces es capturar esa interpretación procurando capturarlo en valor. Es decir, si el grupo tiene una magia sonando en vivo, entonces tienes que poder capturar esa magia que emana el grupo cuando toca. Por lo que, de ser así, el productor tiene que organizar la grabación para teniendo en cuenta la sensibilidad de los intérpretes, cómo y cuándo se produce esa magia. O sea, hay que saber escoger el lugar donde grabar, la forma de grabar si por secciones, de forma individual, de forma colectiva... Saber el momento para grabar cada músico, dependiendo la hora del día, tiene más predisposición para ser más expresivo... por lo que hay que organizar la fase de grabación teniendo en cuenta eso.

Para estilos musicales modernos, la cosa cambia de forma radical. Los estilos modernos se diluyen mucho, o se producen al mismo momento, la fase de creación, la preproducción, la grabación, la mezcla y el mastering, prácticamente se diluyen. Es decir, si yo, por ejemplo, quiero programar bien un drop en EDM, me doy cuenta que hasta que no hago el, mastering, no soy capaz de lograr la

sensación del drop equilibrado. Por eso, cuando yo programo el sintetizador para hacer el drop, hago un ajuste de mastering. Es decir, estoy en la fase creativa, componiendo la canción, mientras la programo, que sería preproducción o grabación, le estoy metiendo cosas de mastering. Pero no significa que sea lo mismo, porque tal como me doy cuenta que el drop funciona, “bypaseo” el ajuste de mastering en el master y sigo programando. Pasaba lo mismo en el caso del “metal”. En el mastering es cuando logras la sensación de muralla, por lo que cuando estoy mezclando, aunque solo fuera para tener al cliente tranquilo, hacía un ajuste de mastering para que se diera cuenta que esa mezcla, deba la sensación de muralla, sabiendo que solo podía hacerlo mediante un recurso, en este caso de multibanda del mastering. Entonces, en música moderna, se diluye en el tiempo esta separación, pero no significa que sea lo mismo. De manera que nos hemos quedado que en la grabación era cuando se capturaban las interpretaciones.

La mezcla era fijar la prioridad entre elementos. Lo que pasa es que entre la grabación y la mezcla hay un proceso de edición, que es acomodar las interpretaciones porque cuando se graba, a día de hoy, se graban en forma “en bruto”. Luego hay que limpiarlas, hay que pulirlas. En el pasado, se interpretaba de una forma muy limpia porque no existía la edición, porque se grababa en cinta y tú no podías cortar las pistas de la cinta. De manera que la edición, yo considero que es parte de la grabación y luego ya haremos la mezcla que es, como decía, fijar la proporción y la ubicación de los sonidos, teniendo en cuenta que eso afectan mucho en la percepción de la emoción. No es lo mismo darle importancia a la voz principal, no es lo mismo darle importancia o no a la sección rítmica... De manera que, después de la mezcla... En la mezcla fijamos la proporción entre elementos y luego en el mastering, lo que hacemos es trasladar la sensación que se tiene en el estudio, esa emoción, esa sensación a los dispositivos de consumo. Teniendo en cuenta que hay un abismo entre las características de si se tiene en un estudio de grabación, desde el punto de vista del acondicionamiento acústico, de la ubicación estereofónica, del tipo de monitores, de la habitación del ingeniero, de la presión auditiva, de la insonorización del dispositivo, de que no haya rumor de gente hablando... Todo esto no tiene nada que ver con la forma en que se consume la música. De manera que la música se suele consumir en espacios ruidosos, se suele consumir en espacios irregulares de ubicación estereofónica,

lugares no acondicionados acústicamente... Es decir, ambiente irregular. Después, el mastering lo que pretende es preservar la emoción que se daba en un lugar idílico, trasladar esa emoción a cualquier ámbito. Es lo que se hace en el mastering. Y en algunos casos, el mastering acaba de definir el perfil artístico desde el punto de vista técnico. Es decir, elementos como el drop, en EDM, se acaban de materializar la sensación del drop en el mastering, o la sensación de muralla que podemos encontrar en el metal, o en el jungle, o en el frenchcore... Esto lo acabamos de fijar en el mastering. Y estas son las fases y más o menos lo que se hace en cada una de ellas. Y es fundamental que sea metodológicamente para optimizar cada cosa y que sea sostenible.

En el mastering, ¿podríamos hablar de “democratización de la emoción”?

Sí, sí. A mí me encanta el mastering. Yo huyo de los lugares maravillosos de escucha. A mí lo que me gusta es estar en un lugar muy irregular y emocionarme. Y en esto lo más crítico, es una cosa no suelo ver, es el ambiente ruidoso. Es decir, a día de hoy, la mayoría de música se hace para socializar. Es decir, el hecho de escuchar música no se da un carácter de solemnidad en el cual todo el mundo esté callado, porque entonces no podría socializar. Y una cosa que ayuda a socializar, es que haya poca dinámica. Es decir, si tú consumes música en un espacio muy ruidoso, tienes que reducir la dinámica, puesto que los pasajes sutiles, suaves, quedarían sepultados por el ruido del rumor de la gente hablando y toda una serie de cosas. Claro, si tú haces música para socializar, no puedes pretender que la gente esté callada. Y el hecho de que la música tenga poca dinámica y esté todo el rato fuerte, permite facilitar la socialización. Si no, haced el experimento. En una discoteca con el volumen, muy alto, es decir, con poca dinámica, acercaos muy cerca de una chica y susurradle algo al oído. Seguramente, te contestará, te hará caso, pero no hagáis lo mismo, de repente en un bar dónde la música no está muy alta; la chica no dejará que te acerques. Por lo que es más difícil socializar de forma íntima en un bar dónde la música no está muy fuerte, que en una discoteca dónde, por el hecho de que haya mucho rumor o mucho ruido, la música esté muy fuerte. Si el DJ baja el volumen, es decir, crea mucha dinámica, en una discoteca se provoca una situación muy violenta. La gente puede pensar que hay una redada

o una pelea o un atentado. Es decir, mucha dinámica en lugares dónde hay música de consumo masivo, da miedo porque parece que haya habido algo traumático. Por eso la dinámica de la música clásica no la podemos preservar en la música moderna. Y eso se materializa entre otros lugares en el mastering. De manera que lo ideal para saber que está bien hecha la dinámica en el mastering, se llena el control room de un rebaño de ovejas y si a lo largo de todos los ruidos que hace el rebaño de ovejas, no se te pierde ningún elemento de la canción, seguramente estará bien ese mastering. Lo único, no recomiendo hacerlo puesto que la moqueta puede quedar sembrada de bolas negras bastante desagradables.

Entre éstas 4 fases, ¿dónde colocamos el procesado de sonido?

De forma tradicional, sí. Es decir, entiendo por “de forma tradicional” grupos de pop o rock convencionales. Para mí la grabación es que los músicos escupan, es decir arrojan su interpretación, que encaje, que sea grabable... y luego, la sensación se maneja en la mezcla. Por lo que el tratamiento en aquella época se hacía en la mezcla. Sí que había algo de tratamiento interpretativo. Es decir, sí que cierto tratamiento condiciona la interpretación. Por ejemplo, la distorsión. Tú no vas a tocar igual la guitarra la oigas distorsionada o no la oigas distorsionada. Por eso, los efectos o el tratamiento que condiciona la interpretación, se hacen en grabación. Por ejemplo, los pedales de guitarra. Sin embargo, un batería no le condiciona la ejecución, si es con reverb o comprimido. De manera que, en mezcla, en aquella época, el tratamiento se hacía de encaje. Y en casos muy concretos, acabas de definir el perfil artístico.

A día de hoy, el procesado se hace en la preproducción, se hace en la grabación, en la mezcla y en el mastering. Antes he puesto el ejemplo del EDM. En el EDM, está un tratamiento muy concreto, el drop, que solo se hace efectivo en el mastering. Por eso comentaba que cuando programas los sintetizadores, ya pones el ajuste de mastering, para confirmar que lo que has dosificado tú, con el sintetizador, el cut off, el decimiento de la envolvente, la velocidad del LFO... una serie de elementos que necesitas escuchar la sensación última para confirmar que está bien ajustado. Por lo que, a día de hoy, el proceso de efectos y de tratamiento de la señal, lo encontramos incluso hasta en el proceso creativo. A

<p>veces la idea de una melodía te viene de un tratamiento aleatorio de fraccionar una interpretación en la cual te aparece una nueva melodía, por ejemplo. En momentos de crisis de inspiración, el plan B era revertir la voz. “falta una melodía para el interludio y tengo crisis de composición” yo agarraba la voz de la estrofa, la revertía, de manera que sonaba hacia atrás (“niatisiatejab”) fijate que lo he hecho muchas veces, si ahora le das la vuelta ahora oirás algo (risas), de manera que, por ejemplo, del hecho de revertir te aparecía una melodía nueva y en algunos casos, ciertas fracciones eran melodías totalmente interesantes, por lo que hasta el procesado, el tratamiento de la señal, puede ser parte del proceso creativo. Esto lo hacían ya los dadaístas. Lo dadaístas, de forma aleatoria, cortaban textos. Por lo que a día de hoy también puedes hacer, con melodías por cortes por azar, que tú lo escuchas y puedes seleccionar algunos pasajes súper interesantes. Incluso hay plugins que de forma aleatoria te hacen secuencias aleatorias de notas que te permiten generar melodías. Sin embargo, no hay ningún plugin que te diga cuales son las buenas. Es decir, siempre es importante la parte espiritual, la parte humana de es saber qué es lo que emociona y lo que no. Hasta dónde yo sé, o hasta dónde yo creo, creo que jamás un robot se podrá emocionar. Por mucho que hablen de que sí, yo lo dudo. Precisamente porque yo creo que la emoción está vinculada con la espiritualidad. Se puede imitar la emoción. Se puede imitar a una persona emocionándose ante una situación preestablecida. Pero eso dista mucho de lo que ocurre en la realidad. Yo no creo en que haya un plugin que te diga cómo hacer una canción. Te puede decir si encaja con los patrones previsibles de máquetin. Lo hay este software. ¿Pero que te eleven? Lo dudo.</p>	
<p>¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?</p> <p>Ya hemos hablado de que una cosa es crear y, para ciertos estilos, la parte fonográfica, la parte tímbrica, es definitiva. Teniendo en cuenta que, por ejemplo, la misma estructura, como comentaba antes, puede ser uno de los elementos fundamentales de la composición.</p> <p>Lo que sí que puede ser un debate interesante dentro del encaje con la ley. Porque la ley está muy atrasada a esta realidad.</p>	10

La ley y la educación. Ayer me reuní con una amiga que está terminando composición en la ESMUC, y me comentaba que no ha hecho ni una asignatura de procesado de sonido...

Bueno, siglo XX, el milenio pasado.

En el caso de la ley, lo más crítico es que el concepto de transformación, es decir, obra genérica / obra derivada, ya está muy obsoleto. Y esto, por ejemplo, en el caso del hip hop o del trap, es necesario una reforma urgente. Es decir, el chaval que hace la instrumental y que, sobre esa instrumental, un tío hace una letra y crea una obra nueva, ¿qué es?, ¿es obra derivada de la original? En teoría sí, pero luego, la gestión de todo esto es complicadísimo. Es decir, que el chaval que le dé la instrumental a su colega para que haga una letra, le tenga que firmar una autorización de transformación, para generar obra derivada, con unas condiciones de repartimiento de un tanto por ciento de lo que genere la obra, luego que el canal de Youtube, él esté dispuesto a pagar ese tanto por ciento... Es complicadísimo. Es decir, la práctica es tan rápida, tan inmediata... si tienes que pasar todos los trámites legales, los chavales desisten. Por lo que intentar ceñirnos a lo que ahora dice la ley sobre transformación es complicado. Como, algo parecido al derecho de colección. Es decir, si a día de hoy es como un collage de un DJ que agarra obras previas y cambia el orden, eso encajaría dentro del derecho de colección. Que es cuando crea, compone diferentes obras, define el orden de publicación de esas obras. El derecho de colección es el derecho que tiene el productor fonográfico de cambiar, por ejemplo, el orden de las canciones a la hora de hacer un recopilatorio. Esa protección legal es totalmente obsoleta, porque es lentísima. Es decir, ¿cabría entender que es derecho de colección, que yo en una sesión de un DJ cambié el orden de las canciones? Es obsoleto. Como, sobre todo, y esto ya es una cosa que pongo yo como una pequeña cuña, sobre lo que sí está más obsoleta la legislación es sobre quién tutela tus derechos. O sea, en el mundo legal hay que distinguir lo que es los derechos, de quién tutela esos derechos. ¿Qué ocurre? Que a día de hoy la jurisdicción española es incapaz de tutelar tus derechos de propiedad intelectual. Porque quien decide es google. Es decir, si por el hecho de que tú subas un tema, o que tengas una foto, por ejemplo, en Instagram, y tú cedas los derechos, en teoría eso choca con la legislación española. Es decir, tú

para hacer tus derechos de imagen tienes que firmar un contrato. La aceptación de unas condiciones no es firmar un contrato. ¿Qué ocurre? Que según un juez te diría que por el hecho de subir una canción y aceptar unas condiciones no es ceder la propiedad de la imagen, del derecho de imagen. Pero el juez ese es incapaz de lograr de que google deje de hacerlo. Porque te dirá que no es competente sobre su jurisdicción. Entonces, el gran dilema actual legal, que me gustaría trasladarlo al sector universitario, es la pérdida de eficacia del modelo convencional jurídico. De seguir así, se impondrá el modelo neoliberal, en el cual lo único que es operativo, lo único que es eficaz, son lo que mandan las corporaciones. Y el modelo heredado de la ilustración, el reconocimiento de los derechos, si pierde las tutelas, es decir, si pierde quién lo tutela, pierde totalmente su eficacia y se queda en papel mojado.

De todas maneras, una cosa es una opinión, pero no significa que esto esté mal. Es decir, cambias los mecanismos. Es decir, yo lo último que haría es registrar una obra en propiedad intelectual. Me es mil veces más óptimo registrar en US copyright patent, regido por la legislación sajona. La diferencia entre el modelo europeo y el americano sajón, es que, en el modelo europeo, no hace falta ningún trámite para ser autor. Simplemente por el hecho de componer, y esto lo dice la ley de la propiedad intelectual, el artículo 25... Pero basta con componer para ser el autor. En Estados Unidos, no. Has de registrar, en el registro de patentes, y a partir del registro, empieza la autoría. Eso significa que, a ojos de google, si quieres hacer reclamaciones de autoría, olvídate del registro de la propiedad intelectual. Es la cosa más inútil del mundo. Tienes que hacer un juicio, ganar el juicio aquí en España, pedir interdicto y que un juez de California te dé la razón. El coste del proceso puede elevarse a 20000€, como mínimo. Para decirte que te retiren una canción y ganar 200€. En cambio, si registras en el US copyright patent, que es muy barato registrar, google para tú acreditar tu reclamación de autoría, basta enseñar el certificado de US copyright patent, por ejemplo, lo puede legar aquí Safecreative que tiene capacidad para atar esos certificados, el valor es ínfimo. Entonces, lo inútil que es la ley actual, pero que no significa que no haya un camino, una estrategia. ¿Qué ocurre? Que el músico sigue pensando a la antigua. Y el productor es precisamente el que tiene que orientar al músico para saber, en la actualidad, qué es lo óptimo y lo sostenible. Pues eso es el perfil que

<p>al principio de la entrevista comentaba de lo que es el productor en la actualidad. Es el que asiste al modelo de autoproducción, precisamente para optimizar cada uno de los recursos. Cosa que antes, cuando yo trabajaba para las compañías discográficas, no era mi trabajo.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?</p> <p>Claro que sí. Es decir, la música, al ser sentimientos, emociona en la medida en que, a partir de cierto momento, en la producción interviene en las sensaciones, en lo que provoca, desde luego. Lo que pasa es que, para mí tiene más importancia, la influencia de la producción, en estos momentos, tiene más importancia elementos más de producción fonográfica que de producción artística. Es decir, lo que he descubierto, es que una misma cosa, en un sitio, en un momento, tiene un valor o no tiene nada de valor. Un vaso de agua, estás en el desierto, y eso vale más que el oro. Y ese vaso de agua en mitad de un diluvio no vale nada. ¿qué ocurre? Que una canción, por muy bien producida que esté, dependiendo de cómo la sitúes en una situación, hace que llegue la emoción o no. Es decir, yo explico que la gente va como con una coraza por la calle porque se siente vulnerable si muestra sus emociones. Los que somos creativos no sentimos esto para nada, no nos sentimos vulnerables sino emocionales. Pero la mayoría de gente sí. Me imagino ahora el del banco o un policía o un bombero, llorando emocionado por algo... queda poco profesional. Y eso hace que por mucho que produzcas bien una canción, si no sabes canalizarla a esa situación y a ese momento dónde se va a abrir la coraza, no llega la obra. Y eso tiene que ver con elementos vinculados con la producción, con los estilos, como pueda ser un canal de youtube, o el momento de lanzamiento, de qué lo acompañas, quién ha opinado diciendo que le gusta... Pues a veces, esa ocasión que has producido, si no sabes colocarlo en el momento adecuado, es tan inválido como no aplicar las técnicas de producción previas. Esto es lo que estoy aprendiendo hoy en día. De manera que, lo ideal es saber si tienes la capacidad para saber situar esa obra en ese momento emocional. Por ejemplo, cuando una canción es muy triste, muy emocional, es muy difícil que los vínculos comerciales tengan el impacto que tiene esa composición. En cambio, en el cine</p>	11

la tiene. Si tu logras que esa canción súper emocional entre en una película, cuando la gente va al cine y se apaga la luz, esa intimidad que le da la oscuridad, de poder llorar sin que nadie le vea, y además estaba condicionada a que iba a ver una película triste, por lo que sorpresa no se va a llevar, automáticamente se emociona y dice “esa canción es preciosa” y van a buscarla y la compran. De manera que si tu manejas un repertorio muy emocional a nivel triste, si no tienes la capacidad para situar la canción ahí, poco valor le das con los arreglos que haces. Por lo que tiene que haber una interconexión. Y desde el punto de vista de producción, una cosa que hace que emocione también es algo contra la cual lucho con ciertos artistas: la sobre-interpretación. De manera que, a veces, producir es dosificar las emociones. Teniendo en cuenta que todo surge... todo ser sensible tiene la capacidad de la absorción de las emociones. Y cuando alguien compone una canción, igual no sabe repartir de forma proporcional las emociones a lo largo de la canción y has de saber como darle dinamismo. Por ejemplo, canciones de pop de los 80's que cuando la melodía deja de tener interés, entra un redoble de batería y te flipa. Cuando ya el ritmo ya no atrae tanto tu atención, de repente te entra un delay, es decir hay una serie de producciones que hacen que constantemente están pasando cosas, por ejemplo, Supertramp o Pink Floyd... Es un ejemplo extremo de cómo dosificar los recursos para que la emoción no se haga cansina o no haya una sobre-interpretación. Por ejemplo, los cantantes que están todo el rato arriba ya desde el primer compás dándolo todo... Si es una canción para escucharla 15 segundos, sí, eso es como un anuncio, un aquí te pillo aquí te mato. Pero si son canciones más... el hecho de saber repartir las emociones es difícil. Saber incluso los silencios, los tiempos, esas pausas, para poder asimilar. Por ejemplo, en mástering, una de las cosas que se hacen es, cuando concibes el álbum, fijas una pausa entre canción y canción. El estándar son 2 segundos. Sin embargo, yo a veces dilato o contraigo esta pausa teniendo en cuenta el encadenamiento si da tiempo a digerir esto. A veces que tienes un pasaje final lento, en verdad estas creando como un espacio de tiempo para que digieras la emoción porque tienes claro que el siguiente tema te va a cambiar tanto el registro que, si no has tenido tiempo de digerir la emoción, pues no le has sacado el partido. Por lo que algo tan tonto como dosificar las uniones entre canciones, si ya sabes el orden, puedes garantizar eso. Es otro ejemplo de algo de producción que muchas veces la gente

<p>no le presta atención a esto y está pensando más en sonidos de bombo, en ecualizadores, pero incluso a veces algo tan tonto como saber estructurar un álbum, de transiciones, pues es parte de lograr la emoción.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?</p> <p>Sí, la actitud, yo dónde más lo noto es en las voces. Es decir, se sabe que el cantante tiene que tener un punto teatral. Y si tú has de intimidar con una voz, sin actitud no hay intimidación posible. De manera que un mismo texto crudo, si de repente lo susurras, lo haces muy dulce, pierde el impacto. Y muchas veces, el acentuar esa actitud pasa por un recurso técnico. Véanse micrófonos que captan mejor esa actitud o el aspecto crudo de las consonantes de carácter percutivo, de la forma de hablar, hay micrófonos que te lo capturan mejor que son de repuesta más tardía, más dulces. No te pillan tan bien el transitorio. De manera que, entre muchos factores de escoger un micrófono, como podría ser el rango en frecuencias, otro factor para escogerlo es si es capaz de capturar esos elementos donde habita la actitud. Digamos que la actitud no habita necesariamente en le texto. En el texto hay una idea que dependiendo si es con actitud o no, tiene impacto o no tiene impacto. De manera que, en parte, la producción es precisamente saber cómo fomentar o enfatizar esa actitud. Lo que está claro es que si no la tienes, la actitud, con un recurso técnico no lo vas a expresar. Es decir, si el tío no canta cabreado, por el hecho de ponerle un micro que capture la actitud, no va a sonar cabreado. Por lo que también una parte de dirección interpretativa, teatralidad... tienes que hacer un poquito como de director de escena, evitando la sobreactuación, pero también sabiendo cómo lograr esos énfasis... y a veces no son obvias. Porque a veces te puedes encontrar con que la contradicción te enfatiza el mensaje. Es decir, a veces algo muy perverso dicho de una forma muy dulce es más perverso. De ahí el miedo a los payasos. Es decir, a veces también tienes que manejar eso. Lo único es que no puedes estar siempre basado en la contradicción porque es muy difícil de entender. Te podría dar un ejemplo de un tema que para mí es muy... me centré mucho en esto... es un tema de Fernando Bazán, un tema absurdo, que hice en clave de relato erótico. Y no hay nada más absurdo que en un relato erótico,</p>	12

<p>intentar ser metafísico y sobretodo escéptico. La canción “absurdo” es el escepticismo llevado al máximo exponente, es la visión más antropológica de la condición humana... y hecho en clave de porno o de música erótica, es una forma de acentuar esa contradicción del absurdo. Por lo que también hay que saber manejarlo. No siempre la actitud va siempre en la misma dirección.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos dan informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar informaciones concretas?</p> <p>Sí. Sólo puede provocar algo si conoces el antecedente. Es decir, una cosa evoca si la has vivido. Lo que pasa es que hoy en día, que sea evocador, no necesariamente significa que tu personalmente lo hayas vivido. Seguramente si he visto documentales del National Geografic y he visto cosas que hacen en la selva, en cuanto oigo una serie de patrones que he visto en ese documental, claro que me evocan. Y, lo que está claro es que evocan sobretodo lo que son las captaciones de la realidad. Ese grupo de música andina tocando música andina y tú capturas eso, en verdad lo que has hecho es robar un tiempo y un momento. Y también un espacio. Porque diríamos que hay paisajes sonoros. Tu ahora pones un micro en mitad de la plaza Cataluña o pones un micro en mitad de la plaza mayor de Madrid, y si has estado en los 2 lugares, enseguida sabrás dónde estás. Y estamos hablando de 2 plazas. Es decir, si tú tienes la capacidad para capturar el sonido, también estas capturando un lugar. Ojo, evidentemente hay lugares neutros. Si pones un micrófono al lado del mar, es muy difícil que sepas qué mar es. Pero, si tienes, si sabes organizar la producción para capturar el momento de ese audio y lo quieres transmitir, y pasa parte de la emoción el hecho de que sea evocador. Sin ir más lejos, esta mañana estaba mezclando un tema, y el artista me ha pedido un sonido de ambientes de bosque. Porque el ambiente de bosque que es muy evocador, es muy acorde con lo que quiere evocar la canción. De manera que a mí me gusta mucho moverme también en registros cinematográficos. Es decir que para mí, gran parte de nuestra psicología está pautaada por el cine. El ejemplo que ya te puse que nos dé más miedo un tiburón que un ciervo, sabiendo que estadísticamente muere más gente por cornamenta de ciervo que por ataque de tiburón, nos lo ha dado el cine. Los payasos igual. El concepto de posproducción llevado a la música</p>	13

tiene ese poder de visualizar lugares, momentos... tú de repente pones unas cornetas haciendo tataratat y estas en la época medieval o los romanos... Por lo que el antecedente de no haber estado en el sitio, es haber visto la película. Sea cierto o no, porque no siempre se ajusta a la realidad. El mérito de Sergio Leone de hacer música del Oeste, cuando en el Oeste no había música, o la poca música que habría seguro que no tiene nada que ver con la música de Sergio Leone. Sí que la producción te permite evocar lugares, momentos... Y a partir de cierto momento, estos valores temporales, entran en juego las tendencias. Es decir, si ahora quieres hacer sonar algo a años 20's, años 50's, años 60's, es obvio que si agarras los instrumentos, las técnicas de grabación de ese momento, es una forma de meterte en la máquina del tiempo e irte al pasado. Y, partir de los 90's, surge la cultura de los nuevos estilos basados en el Revival. En los 80's no había nada que sonara ni a años 60's ni años 50's. A partir de los 90's hay bandas que te suenan a grupos de los 70's, de los 60's... Y lo que hacen para transportarte al tiempo es ceñirse a las técnicas de grabación. Si en los años 50's se descubrió el efecto de voz del Slap Back, el efecto de voz de Elvis, una forma de llevarte a esa época, es utilizar esos efectos. Por ejemplo, el "mono". Es una cosa que la gente no presta atención, pero si tu una cosa la pasas a mono, la envejeces. Si lo haces en estéreo, no suena tan viejo como el detalle del "mono". Hay un tema que de Edwin Collins, que es la canción "A Gril Like You", que es totalmente "mono". Hay un pequeño toque de Overhead... y lo oí y me sonó como antigua, pero hasta que no te das cuenta de que la estas oyendo en "mono", claro. Ahora entiendo... Independientemente de los sonidos que son antiguos, y me sorprendió que esa canción estuviera en "mono". Dije "Ole".

Épocas, lugares... y ¿acciones? Aquí también era un poquito como en el cine. Es decir, cuando quieres escenificar un entierro, cuando quieres escenificar una boda, tienes los tópicos, la marcha nupcial, un adagio... una serie de elementos... Y aquí pasa un poquito lo mismo. Tienes un antecedente. Y este antecedente puedes haberlo visto en el cine. Es imposible haber estado nunca con los romanos, pero esos toques de trompeta te sonarán a romanos. Igual los romanos sí tocaban eso, ojo, de manera que yo creo que están exactamente vinculados igual el lugar, como la época y las acciones. Insisto, aquí el antecedente que tengas, especialmente los

<p>audiovisuales... También te obliga a tener que documentarte. Una forma de enriquecerte para poder tomar decisiones acertadas es tener un bagaje, una cultura. Y la cultura cinematográfica te enriquece. A mí, por ejemplo, una de las cosas que más me impactan es el arte plástico. Por ejemplo, el románico, las pinturas románicas, el poder de síntesis que tienen, a mí me impactan, me inspiran para que un arreglo musical tenga esa capacidad de síntesis. O la síntesis de un cuadro de Picasso. De manera que a veces, cuando te encallas a nivel creativo, o una producción, darle ese sentido, no siempre recorro a cuestiones musicales, puedo recurrir a cosas que no tienen nada que ver con la música pero que son inspiradoras. Por ejemplo, tuve un shock que me dio muchísima inspiración cuando vi unas estatuas etruscas que son de antes de los romanos, y parece calcado a la obra de Giacometti. Esa capacidad de síntesis de cómo proyectar una visión no objetiva de un ser, distorsionando la realidad, ese poder de transmitir una idea me inspiró muchísimo y hace que luego cuando te sientas en el estudio, sin saber porqué, te fluyen ideas. Es como que te ayudan a perder el miedo a la imaginación. Muchas veces buscas algo tan práctico que la mejor manera que te surja algo es perder el miedo a no acertar. Te das cuenta que si unos, hace miles de años, tenían esa capacidad, pues a mí eso me inspira muchísimo. Por eso, a veces cuando estoy en el estudio y no me sale algo, lo mejor es apagar y irme a un claustro, a una iglesia, viajar, ir a un museo, y de repente es como “fua” te viene todo sin saber porqué. Y eso para mí es impresionante.</p>	
<p>¿Cómo determinas el sonido que necesita una producción?</p> <p>Ya he contestado antes.</p>	14
<p>¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos? ¿Podrías dar algunos ejemplos?</p> <p>Sí, es decir, hay una serie de herramientas que te das cuenta que son muy eficaces y que partes como de una rutina de utilizarlas y, solo si ves que no funciona, entonces te lo cuestionas. Pero lo aplicas de una forma mecánica. El ejemplo más claro de esto, sería el utilizar reverbs. Yo recuerdo, al empezar en esto de la tecnología, de las primeras reverbs, te pasabas los presets uno a uno escuchándolos, esperando que te convencieran. Pero no partías jamás de una idea</p>	15

previa. Si no que la reverb era algo que tenía que sonar bonito, pero luego cuando tenías la mezcla acabada, de repente no funcionaba la mezcla. Quizás esa reverb, que sola te gustaba cuando la buscabas, luego no tiene sentido. Y eso hace que una serie de dispositivos, tienes que primero entender que es lo que te pueden aplicar y luego buscar el preset que satisfaga eso que estás buscando. En el caso de las reverbs, es algo... un ejemplo muy claro: un elemento muy corto, una reverb corta te da un carácter íntimo, o te da una funcionalidad rítmica. Si tú pones una batería dentro de una iglesia, una reverb larga, pierde el pulso rítmico, pierde la eficacia. De repente una reverb muy larga, esa profundidad de la reverb, hace que una cosa muy melódica emocione más. Tú pones a un cantante de ópera en un lavabo, y no tiene el impacto emocional que tiene un auditorio. Y es curioso porque en verdad el origen de todo esto no es estético, no es ni siquiera estilístico, es de falta de amplificación. Es decir, la ópera, al cantante de ópera, es un espacio reverberante porque era la forma de llenar un auditorio. En una época en la que no había amplificación, la reverb hacía eso. No solo desde el punto de vista de la amplificación, si no incluso la capacidad para cautivar a una persona. Y eso más que los cantantes de ópera, que utilizaban la reverb como un sistema de amplificación, nos lo encontramos con los chamanes en las cuevas primitivas, que se dan cuenta de que los ecos que generaba la cueva tenían una incidencia en la parte emocional y sensitiva. De manera que, si un ritual, para meterse en la psique y hacer de guía espiritual, tenía que adornarse, que acompañarse, de elementos que sugestionaran, que te pusieran en tesitura. Por eso, el chamán o el cantante de ópera, no escogen la reverb a capricho, si no que tienen claro cual es su funcionalidad. Y todos, en nuestro subconsciente, arrastramos eso. A todos nos puede cautivar el eco de una cueva, nos puede también fascinar la interpretación en un auditorio. Si transformamos esos entornos, pierdes. Si meto al cantante de ópera en el lavabo y al chamán en una iglesia, ese efecto no se tiene. Este es un punto de partida, y a partir de ahí es un viaje que tienes que tener tú, iniciático de ir descubriendo qué sensaciones dan las reverbs, para que luego, cuando construyes una canción, tengas en cuenta qué sensación da, y que esas sensaciones tienen unos antecedentes. Por lo que, no te has de lanzar a escuchar mil presets, para escuchar una reverb. Si no que, si ya tienes una idea previa, pues ya sabes que el Slap back te da una sensación, que una hall te da otra sensación...

automáticamente, a partir de ahí ya tienes una metodología de rutina de hacerlo... como mucho, si al cabo del proceso, ves que no funciona, entonces te lo replanteas. Pero pocas veces no va a funcionar. Y como este ejemplo de las reverbs, también te lo puedes encontrar en los ecualizadores. Por ejemplo, para empastar sonidos, típico empaste entre bombo y bajo, Tienes que recurrir muchas veces al ecualizador. También el uso de compresores para posicionar el sonido. Y quizás, si a esto de pasar presets de la reverb, puede ser cansino, no conozco a nadie que ase presets de compresor. Porque el compresor es quizás el mejor ejemplo de que si no tienes la idea clara de cómo funciona, simplemente por mera percepción, no eres consciente de lo que hacen los parámetros. Pues a un compresor le cambias el knee, y no experimentas lo mismo que al ponerle más reverb o menos reverb, una reverb más larga o más corta. De manera que cuanto más racionales unas cosas, tienen que estar más insertadas en una metodología, en un orden. Y eso te da como una fórmula de trabajo. Y en el caso del compresor que te decía, es para posicionar los sonidos en la mezcla, de cómo interactúan entre ellos. De manera que todas aquellas cosas que son parte de la arquitectura de la mezcla, es decir, esos recursos técnicos que son como el hormigón, como los ladrillos de una canción... Claro, no te planteas hacer una casa de papel, la casa la harás con ladrillos, con hormigón, con cimientos... En una casa, habrán quizás marcos de madera, marcos de aluminio, pero casi todas las canciones tienen como unos cimientos, una base común como todas las casas también lo tienen. Un ejemplo de esto es que, aunque yo haga la canción más experimental del mundo, la canción más marciana del mundo, siempre la construyo según la física normal. Es decir, según la arquitectura tradicional. Y una vez la he creado de forma que se aguanta, es cuando la descompongo. Nunca empiezo la mezcla de forma experimental. No funciona. Siempre hago una cosa muy estándar, y luego como Ferran Adrià. Eso que parece una cebolla, en verdad es un caramelo. Descompones, pero si previamente no has creado los cimientos, no funciona. Yo siempre digo que los edificios de Gaudí son marcianos, pero se aguantan. Y se aguantan porque aplica las mismas técnicas que aplicaban los griegos. Porque si no, la casa se te cae. El ingenio es cómo llevar eso al extremo. Pero estas condicionado por la física, por la gravedad. Con las canciones es lo mismo. Las canciones tienen su equivalente a una gravedad que, si no está bien construido el tema, el mensaje no llega. Entonces, aunque hagas la

<p>canción más marciana del mundo, siempre arranco con una metodología y luego ya estaremos a tiempo de desmontar.</p> <p>No se que tanto esta desarrollado el estudio, pero muchísimas de las formas de los bodegones, de los claustros, de los techos, de las iglesias góticas, sobretodo los rosetones, muchos elementos... muchos de los dibujos son consecuencia de un comportamiento físico del sonido. Sabes que hay esa forma de poner arena en una plancha, frotas con un tono y adopta una forma. Pues esas formas las encontramos en la arquitectura. Y no creo que por azar coincida. Es decir, alguien ha establecido un vínculo entre la armonía y la arquitectura. Aunque la armonía, en la medida que es capaz de generar un resultado físico, si plasmas este estado físico, tiene su origen en el concepto de la armonía, y entiendo que el ser humano tiene el objetivo de pasar del caos al orden. Es decir, hay una atracción subconsciente hacia la armonía. Todo lo que es disonante, todo lo que es tímbricamente agresivo, huye de nuestro concepto de equilibrio.</p>	
<p>¿Produces las canciones de una manera distinta en función de a quién van destinadas?</p> <p>Si a quien van destinadas es el colectivo, sí. No tiene la misma sensibilidad un chaval joven que una persona mayor. Eso en gran medida tiene que ver con la funcionalidad de la música. Resumiendo, la música sirve para socializar, para evocar, pero también sirve para descubrir tus paisajes interiores. Si es para socializar, te tienes que ceñir a una tendencia. La música para socializar, lo que busca es huir de la decadencia. Si yo quiero que esa persona sea atractiva, y veo que utiliza elementos estéticos decadentes, en nuestro subconsciente nos dice que esa persona es poco interesante. De manera que todos seguramente cuando tenemos una reunión, cuando vamos a un sitio y queremos caer bien, queremos influir de forma positiva, miramos mucho no solo que ropa ponemos si no incluso qué música opinamos que nos gusta. De manera que un chaval joven, cuando llega a un colectivo, dependiendo qué estilo de música dice que le gusta, o es aceptado o es rechazado. Y eso provoca que muchas veces no coincida realmente su gusto con lo que dice. Con lo que manifiestas. Es una forma inconsciente de confirmar que la música tiene una utilidad. Pero luego hay otro tipo de registro musical que</p>	16

no tiene esta función para socializar. A partir de ahí no es tan crítica la tendencia, no importa que el tema sea pasado de moda... Y es la música que defino yo para hacer tus viajes interiores. Seguramente cuando estas cansado, cuando algo te desequilibra... Necesitas recuperar tu espacio. Pero tu espacio interior. Por que el hecho de que vivamos en sociedad, hace que tengas que renunciar a partes del yo. Esto se nota muchísimo cuando convives con una persona. Se ve un poquito invadido tu espacio... tienes que guardar el cepillo en el vaso, bajar la tapa, quitar los pelos de la ducha... La suma de muchos elementos, no solo de la vida en pareja, si no de la vida en sociedad. Incluso de vivir rodeado de tecnología te roba tu espacio. Y hay momentos en los que uno tiene que recuperar ese espacio. Y hay cierta música que sirve para eso. Para descubrir tus paisajes interiores. Y resulta que cuando uno se mira para dentro, no ve vísceras. Cierra los ojos y no ve intestinos e hígado. Me sentiría como un embutido. Si no que cuando uno cierra los ojos y mira hacia dentro, encuentra sus paisajes interiores que siempre, o casi siempre, son estampas de la infancia. Porque cuando eres niño, no te han robado ese espacio. El niño sigue dejando pelos en la ducha, el niño vive en su mundo, y no tiene que ceder para vivir en sociedad. Ya se encargan sus padres de crear su espacio para que el niño fluya. Automáticamente, tu sabes que un niño es como una esponja que captura estampas y automáticamente, tienes radiografías de esos momentos, de esos olores, de esas visiones... De repente, para encontrar tu espacio, esa visión tiene un efecto mágico. Recuperas tu espacio y por momentos no te sientes invadido por la sociedad, por la tecnología... Por ejemplo, es muy evocador para mí, cuando cierro los ojos, verme yo caminando sobre unas hojas secas. Seguramente cuando vivía en valencia, en el paseo Blasco Ibáñez, caerían las hojas en otoño y me cautivaría pisar las hojas. O la estampa de tener los pies en la orilla del mar, que se estaban hundiendo en la arena... Esas estampas en verdad te trasladan a ese momento, y automáticamente, por un momento que escuches esa música que te evoque esas escenas o que te da esa sensación, automáticamente tiene este efecto medicinal. Ese desajuste que tenías por haber perdido parte de tu persona, lo recuperas, aunque sea de forma momentánea. Luego ya sigues en tu día a día, viviendo en sociedad. ¿Qué ocurre? Que aquí ese poder no lo va tener una canción con una tendencia exacta. Porque hagas un tema EDM, no va a provocar eso. Sin embargo, si quieres que un chaval caiga bien, que

<p> diga que le gusta el trap o el reggaetón. Por eso, eso está vinculado a las edades. Es decir, cuando eres muy joven, aún no tienes ese problema de encaje. O ese problema de querer caer bien. No tienes el problema de pérdida de tu espacio, porque aún te estás haciendo. La gente joven cuando dice “es que yo soy...” no. Tú te estás haciendo. Cuando ya no tengas posibilidad de cambio, ya serás. Pero mientras tengas margen de cambio, tú aún no eres. La gente muy joven, queda claro que si el producto que va para esta gente joven, lo que me quita el sueño es la tendencia. Que cada detalle de lo que hago en el estudio, encaje de forma milimétrica con la tendencia. Y la tendencia, de un año a otro cambia. Por lo que tienes que estar al loro si ahora el reggaetón lleva el Autotune con este ajuste o con el otro. Si lleva este sonido de bombo o lleva el otro. En cambio, si va destinado a una persona mayor, seguramente tiene que tener este poder, no solo evocador de un momento y un lugar, si no de tú paisaje interior. Para mí los padres de todo esto son los Pink Floyd. Yo descubrí mis paisajes interiores con Pink Floyd. Y era joven. Parece mentira que siendo joven pueda descubrir todos mis paisajes interiores cuando en teoría todavía no me toca. Pero Pink Floyd incluso es capaz de provocártelo. Por eso, insisto, si va a chavales jóvenes, pondría la mano en el fuego que eso tendría que ser para socializar, me quita el sueño la tendencia, y si es para público más universal, por tiempo, por generación, entonces debo de saber si la obra compuesta tiene ese punto de sensibilidad que permita a esa persona sumergirse en esa emoción. </p>	
<p> ¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo musical? </p> <p> Claro. Yo para lograr un estilo musical, ya sea de los que te hablaba de raíz o ya sea de los actuales, debo de planificar la producción. En el caso de que sea un estilo de que por sí suene, de lo que decía yo el barroco tardío alemán, que no necesita de una técnica de compresión, ni necesita el side chain, una compresión especial, pero si que necesita que se capture de forma muy fidedigna. Es decir, suele ser común que los instrumentos de raíz, el público los conozca más en vivo que grabados. El gran amante del flamenco prefiere mil veces el festival de cantes de niñería, que lo ves en vivo, a oírlo grabado. Lo que no puedes ir siempre a conciertos. Por eso este tipo de estilos de raíz, yo planifico la grabación para ser muy fiel en la captura y lograr trasladar la sensación que se tiene en el auditorio </p>	17

<p>dónde se toca eso, trasladarlo al comedor de tu casa, o a los auriculares, o al coche. He puesto un ejemplo de algo que se hace en un auditorio, pero puede ser música andina que igual se hace en un valle, en una plaza, vete a saber dónde... Pero tu has de capturar ese momento de la forma más fiel. Y a veces es más difícil esto que manipular la tecnología para que te suene a un estilo. No siempre es más fácil capturar las cosas crudas, si no que lograr esa sensación de un espacio en otro espacio es muy difícil y requiere de los niveles más altos de calidad sonora. Por ejemplo, frecuencia de muestreo, resolución en bits... También requiere la máxima precisión en la colocación microfónica, evitar cualquier tipo de cancelación de frecuencias... Eso es más difícil que comprimir para que te suene a EDM. Y necesita equipos más caros. Si tu quieres capturar el Liceo y trasladar el dramatismo de esa aria, Necesitas un previo buenísimo, un conversor buenísimo, un generador de Word Clock buenísimo... En cambio, un chaval que te hace un tema de reggaetón, te lo hará aquí en la Tablet o te lo hará en el portátil. Por lo que, no siempre que haya más tecnología en un estilo, significa que sea más complejo.</p>	
<p>En caso afirmativo, ¿podrías dar ejemplos de cómo consigues caracterizar algunos estilos musicales mediante la producción?</p> <p>Sí. Para mí, los 3 pilares fundamentales para una producción, sobretodo actual, de tendencia, son 3 elementos que son obligatorios para un estilo moderno. Es el Bpm, la tonalidad y la estructura de la canción. El Bpm, te permite que encaje un estilo. Es decir, si no haces un tema de trap a 68, no funciona. Puedes hacerlo como mucho a 70, puedes moverte dentro de un rango, pero tú no puedes hacer un tema de trap a 100. De manera que no encontramos lo mismo en el barroco tardío alemán. Una misma obra puede ser en clave de andante, de alegre, de adagio... no te transforma el estilo, no pasas del romanticismo al barroco por el bpm, por el pulso rítmico. Eso tiene que ver con la funcionalidad de la música. Es decir, como la funcionalidad de esta música es socializar, eso se tiene que poner en continuidad. Esa canción tiene que ponerse dentro de una sesión de baile, dónde tienen que fluir muchas canciones y eso no ha de ser una montaña rusa. No tiene que desentonar la falta de previsibilidad del comportamiento de la señal. Es decir, las canciones para socializar deben ser totalmente previsibles. Por ejemplo, la</p>	18

sevillana. Si no sabes bailar las sevillanas, en la feria de abril no haces nada. Pero que ocurre, que tú puedes bordar el final de la sevillana, porque sabes que mide lo que mide... la duración. Es decir, esa previsibilidad es lo que la gente quiere cuando la música es funcional. Por eso, las técnicas que tienes que aplicar, por ejemplo, de bpm... La tonalidad tienen que ver más con el lucimiento interpretativo, no tanto con el estilo. En el pasado sí que había una serie de estilos que estaban por tonos. De manera que había como casi un aspecto místico. Por eso muchos autores componían con el tono. Tal pieza en re menor. Como que si no era en ese tono, perdía la eficacia. A día de hoy, la tonalidad no tiene que ver con el estilo, si no con el lucimiento del intérprete. ¿Qué ocurre? Que si tú no haces lucir de una forma muy determinada un intérprete, ese estilo no suena. Por lo que hay un vínculo entre la tonalidad... pero no puedo decir que todos los estilos tienen el mismo tono. Sí que suelen haber tonos comunes por la forma de tocar. Por ejemplo, me he encontrado, que la mayoría de temas de R&B están en Do menor o en Sol menor. Y cuando he conocido a pianistas sobretodo americanos, parece gente que el tono más cómodo para tocar, sea el Do menor. En cambio aquí en España, los que no tocan mucho el piano, tocan todo en La menor. Entonces no se si hay una cuestión de educación musical o qué, pero ciertos estilos, más o menos coinciden las tonalidades. Es muy raro un tema de pop en Do sostenido mayor. El pianista igual si no sabe mucho te cruje. En el casi del rock, tiene que ver con la afinación. Si tu afinas en Mi, el poder de la cuerda al aire... afinaciones en Drop... modificaciones de la afinación.

Y el otro es la estructura, que aquí también tiene que ver con la previsibilidad. La estructura hace que nosotros entendamos las cosas. Si una película no se estructura, si una novela, si una canción, no se estructura como se estructura, la gente no lo entiende. Si el chiste no te reserva la gracia para el final, no tiene eficacia. Pues, las canciones es lo mismo. Tienen sus estructuras, y no siempre quien las compone tiene clara esa estructura. Más bien tienes que hacer un poquito de capataz para poner la gente firme para provocar las estructuras.

Estos serian los 3 pilares fundamentales, y sobre estos, hay otros elementos que son más concretos y tiene que ver con sensaciones. De manera que, de las cosas que tengo que tener claras cuando arranco una producción, es el pulso. A día de hoy, las canciones pueden seguir dos tipos de pulsos, un pulso humano o un pulso

mecánico. Y esto tengo que tenerlo claro al empezar la producción porque debo de rodearme de las máquinas que me den esto. Por ejemplo, el pulso mecánico te lo da el que tú te ciñes a una claqueta, que tú lo toques, y que de repente eso lo pases por el beat detective, es decir, por un cuantizador. Un grupo de pop, de rock, lo que haces es mecanizarlo. Hay motivos por el cual se tiene que hacer mecánico. Pero hay otros estilos que no. Que tienes que seguir un pulso humano y la máquina esté enganchada a ese pulso. Que es lo que se llama el Groove. De manera que, tienes plantillas de Groove para clavarse a eso. Lo que pasa es que aunque tú manejes con pulsos humanos, puedes manejar ciclos mecánicos. De manera que es el poder del loop. Tú loopeas una interpretación humana, le das un ciclo mecánico, y automáticamente preserva el pulso humano, pero te permite encajarlo con máquinas. Por que mientras que te ciñas a un ciclo mecánico, sabes que las máquinas pueden seguir ese ciclo. Lo que la máquina no puede seguir es un pulso humano que no siga ningún tipo de ciclo. Sería una interpretación libre. Intenta que una máquina te siga una copla, o te siga una seguidilla, o te siga cosas que el pulso se está generando a tiempo real por algo orgánico... De manera que si es este último ejemplo, yo debo planificar la grabación para que toquen todos los músicos a la vez. No puedo grabar una copla por pistas separadas. Puedo grabar por pistas, pero no de forma consecutiva, si no que tengo que hacerlo de forma simultánea. Y eso tiene su complejidad técnica. Necesitas un estudio grande, con separadores acústicos pero que los músicos se puedan comunicar... Eso requiere una planificación. El segundo ejemplo te decía de un pulso humano que siga ciclos mecánicos, el ejemplo del loop o del Groove, que para eso existen las cajas de ritmo estas como la Mpc, en la cual tu tienes unos pads que vas tocando, tocas con tu Groove, te da el ciclo, y tu te vas enganchando en bucle la grabación y no la cuantizas. Pero ese ciclo es mecánico. Que es casi toda la música de raíz negra. Todo lo que es el R&B, el hip hop, el soul, te encajan este carácter. El acid jazz. Son cíclicos, pero de pulso humano. Y luego te encuentras el que es mecánico todo. Y que es casi toda la música moderna actual, salvo la música negra. Incluso mucho pop está muy cuantizado. Y eso en gran medida tiene que ver con que la gente ha dejado de sensibilizarse por los cambios de medida. El hecho de la copla, el dramatismo es el calderón ese, aguantando ahí y que al final arranca otro ya más rápido, eso es la carga emocional. En un tema de electrónica, no puedes hacer eso.

La gente no entiende que pueda tener sensibilidad manejando, estirando y comprimiendo una canción. Hasta el extremo que mucha gente ha dejado de emocionarse por cosas porque se han atrofiado y son incapaces de entender de que hay una expresividad ahí. Aunque de forma sutil te lo puedes encontrar. Es el ejemplo del “Despacito”. En el “Despacito” hay un pequeño rubato en la parada. Se para un poquito, por lo que no hay que perder la esperanza. Es decir, puede haber una carga emocional. Pero es muy sutil. Me cuesta mucho imaginar a día de hoy de que se junto de que se juegue con el tempo para provocar... sobretodo si es música de tendencias actuales. Gente lo intentó. Los Estopa, con los 2 primeros discos, los estribillos van a un tempo diferente que las estopas. ¿Porqué será?

Es lo que te encuentras, el hecho de que todo esto tiene que ver con una planificación. No surge de forma espontánea. Incluso, el trabajo del productor es optimizar recursos. Es decir, lo grabaremos de esta manera y si no funciona, lo grabaremos de otra. Si no que depositan su confianza en ti, precisamente para minimizar el coste y queda claro que todo tiene que ver con la planificación. Por eso, para mí, lo más importante en la producción es la preproducción, que es precisamente donde tienes que visualizar todo para tomar decisiones y que la grabación y la mezcla sea un fluir. Que no sea solucionar problemas. Y esto tiene también como un plano intelectual. Es decir, yo antes de empezar una producción, debo de visualizarla. Y eso no se hace con una aplicación. Se hace con concentración, con meditación, con análisis, a veces documentándote... el acertar o no si vale la pena que siga un pulso mecánico o no... es decir, tienes que analizar todo para acertar las decisiones y todo es una meditación. Por lo que yo no arranco una claqueta hasta que no lo tengo clarísimo. Y a partir de ahí, comunícaselo a los músicos. Es decir, prepara la grabación para que lo entiendan. No se trata de ponerles un corsé y que se asfixien, si no que has de tener la capacidad para transmitir los objetivos y sobretodo el camino que tienes que recorrer para llegar a un objetivo, y que lo asuman. Porque muchas veces, cada paso del camino no visualizas el destino. “¿Seguro que para ir por ahí, hay que pasar por aquí?”, sí, aunque no veas claramente el objetivo, muchas veces hay caminos... y a veces dejas el objetivo a un lado. Hay que ir por aquí para llegar hasta ahí. De manera que el músico suele ser más inmediato y no suele tener esta visión. Esa es la aportación que ha de dar un productor.

¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas actitudes concretas mediante la producción? 19

Sí. El ejemplo más claro es la distorsión. Aunque ha perdido su eficacia. Es decir, el impacto de rebeldía que tenía la distorsión en los años 60's o 70's, evidentemente no asusta ahora. Pero, diríamos que hasta los 90's, la distorsión asustaba. De manera que te dabas cuenta que no cualquier distorsión que necesitaba esa obra, ese grupo... Y quizás el estilo que mejor sintetice esto, es el metal. De manera que en metal, el objetivo era lograr el big Wall, la muralla de sonido, que provocan las guitarras distorsionadas y que se percibirá el pulso rítmico sobre esa muralla. Esas técnicas, por ejemplo, me llevaban a unos ajustes muy determinados de los amplis. A partir de cierto momento, los amplis te lo facilitan, llevaban unos parámetros como el "contour" que viene a ser un notch que te quita las frecuencias medias... Pero antes, para que estos amplis te dieran esta sensación, tenías que lograrlo posicionando microfónica y buscando cancelaciones de las frecuencias medias. El típico sonido de guitarra metalera con distorsión. Luego también el tipo de guitarra, el tipo de pastilla, el tipo de calibre de cuerda, el tipo de afinación, todo esto te facilita o no la sensación de la distorsión. Luego el tipo de distorsión, si te la generaba el ampli, si te la generaba un pedal... Y dentro de un ampli, no es lo mismo que te genere la distorsión el previo que la etapa de potencia. Yo por lo general me encontraba que los músicos pecaban de generar la distorsión por el gain de entrada y no tanto por el master de salida, teniendo en cuenta que solía ser habitual, los amplis de válvulas utilizados en el metal, las válvulas del previo fueran de triodo, las 12X7 son las más habituales, en cambio, en la etapa de potencia, muchos incorporaban válvulas de pentodo, como las 6GL. Y automáticamente, cambia de forma radical si la distorsión la logras en el gain o en el máster. Muchos músicos se pensaban que el master era simplemente para ajustar el volumen de escucha en el local de ensayo. A mí, automáticamente, cuando un grupo de metal, en los años 90's, me llegaba al estudio, lo primero que hacía era invertir los parámetros: ponía el máster a tope y ponía un poquito de gain hasta que lograba la distorsión que buscaba. Y no siempre, la distorsión que tienes que grabar es la misma sensación que tienes delante del ampli. Delante del ampli, luce más la distorsión del gain, porque es

más arenosa, es más densa en graves. Sin embargo, eso se pierde en la microfonía y la sensación que tenías del ajuste del músico, tienes que trasladarla a unos monitores mucho más pequeños, y lograba más esa sensación invirtiendo los parámetros del ampli y lo acercaba más a esa sensación intensa que se tenía con el otro ajuste. Luego, una vez grabado, ¿en qué soporte lo grababas? Ayudaba mucho más a la muralla la grabación en cinta analógica que la grabación en digital. Sobretudo por coherencia estereofónica, teniendo en cuenta que doblo las guitarras. La muralla la logras haciendo capas, abriéndolas en estéreo... Y en digital tienes peores... bueno, hoy en día lo puedes lograr, porque a día de hoy tenemos frecuencias de muestreo y resoluciones muy altas, que se acercan al analógico, pero en la década de los 90's se grababa a 16 bits a 44.1. Eso a nivel de coherencia estereofónica era nefasto. Por lo que grababas en bobina y luego, como mucho hacías un grupo y lo repicabas a digital, pero ya las guitarras grabadas entre ellas. Mantenías esa coherencia. Y luego, lo que me resulta muy eficaz para hacer el efecto muralla, era la suma de todas las guitarras, pasadas por un compresor multibanda. Digamos que el multibanda es el compresor más ajeno a la naturaleza, porque la naturaleza no distingue de bandas, y precisamente el sonido metalero no es natural. De manera que, lograba esa sensación de muralla con la combinación de todo esto que te he dicho y seguramente me dejó alguna cosa. Y este es un ejemplo de cómo tienes que planificarlo para disponer de ciertas herramientas. También, por ejemplo, en el caso del rap, sobretudo el rap español, es muy crítica la actitud. El hecho de que la voz tenga ese impacto, esa agresividad, pasa sobretudo por el manejo de las consonantes. El castellano es las p, las k... para que suene agresivo, tienes que enfatizar mucho las consonantes. Y para lograr eso, necesito unas herramientas, un tipo de micrófono, pero sobretudo necesito un tipo de compresión muy determinada, que suele ser un electro-compresor con tiempos de ataque y de release muy rápidos, y ratios altas. Es decir, un ajuste muy concreto que te levanta las consonantes y lo que haces es enfatizar el carácter agresivo de esa actitud. Sin embargo, me he encontrado contradicciones en este sentido. Hay un peso específico del márquetin, muchas veces en la elección de los equipos, y el compresor que se ponía de moda entre muchos raperos españoles, era el Avalon, que es un compresor opuesto a lo que te he dicho. Es un opto-compresor, es de válvulas, es muy suave, y eso es para el rap americano que es entonado. Y para el

<p>tipo de consonantes norteamericanas que son shhh... que no tienen transitorios. Pero la z, la j, la p... Todo esto, cómo se rapea en España, esto necesita transistor y electro-compresor, para enfatizar eso. Por lo que fíjate que yo, a veces me he encontrado que el márquetin, que va su bola, ha condicionado y luego he tenido que vérmelas en ciertas mezclas para recuperar las consonantes. Habían leído que se tenía que grabar con el Avalon, pero no habían reparado en que no tiene nada que ver la forma de rapear de un idioma a otro. Entonces es un pequeño ejemplo de cómo lograr esa actitud, pasa por una técnica que no me vale la que cuentan los libros ni la publicidad. Es decir, es la que tienes que saber. Que eso da para un capítulo aparte: el poder del márquetin o de las leyendas urbanas... “Es que me han dicho que esto se tiene que grabar así” ya, pero era otra situación. Es como intentar que te sepa bien una paella si no la haces en España. Por mucho que pongas unos ingredientes, hay una serie de factores que son imposibles de lograr.</p>	
<p>¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas emociones concretas mediante la producción?</p> <p>Antes hablábamos de la reverb. Par mí, la reveb es de las técnicas o de los recursos de producción, que más pueden incidir en las emociones. Precisamente por los antecedentes. Todo eso que te decía del chamán en la cueva. El poder hipnótico de los ecos, de las resonancias... Todo eso sigue siendo vigente y es muy difícil expresar la emoción con cosas muy secas. Y el saber trabajar las reverbs como texturas sonoras, eso es clave para las emociones. Luego es que a veces la emoción te puede venir con un pulso, es decir, si son emociones vinculadas a chacras más elevados, que son más espirituales, que son más de aire, evidentemente es donde entran en juego las reverberaciones. Pero si es un tipo de emoción más orgánica, más de tierra, más de chacra bajo, más animal, más agreste... Quién tiene este poder son pulsos rítmicos. Es decir, no siempre... Insisto, la reverb es para aportar aire, para elevarte, para ser celestial. Si quieres muy de tierra, muy orgánico, muy tribal, eso es sobretodo rítmico. Y sobretodo, la cadencia rítmica, la progresión rítmica, los tonos y muchas veces, para sumergir a alguien, como una pequeña hipnosis, un pequeño trance, tienes que manejar sobretodo, las frecuencias graves. Las frecuencias agudas son cansinas y son demasiado de alerta. Por bien funcionan tan bien los despertadores con pitidos agudos. Pero, en cambio, si buscas algo más</p>	20

<p>de la tierra, más orgánico... de repente es cuando lo transformas en grave y tienes el punto agreste. El ejemplo es Sepultura. El “Roots” de Sepultura, ese toque mate, como bajado de pitch, nos lleva al rollo ancestral, al rollo tribal. No es para nada una percepción de algo místico, de aire, no algo divino, es algo como de la tierra. ¡Ojo! Que para ellos es divina. En la cultura latinoamericana, la divinidad está vinculada a la tierra. Pero en la tradición judeocristiana, la divinidad está vinculada con el cielo. Por eso, nosotros que somos más caucásicos, vinculamos la emoción más espiritual, más emocional, con la reverb. En cambio, las culturas latinas, este punto más de unirse al origen, a la parte espiritual, es el pulso rítmico.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?</p> <p>A día de hoy, vivimos ya en una cultura mestiza. Es decir, ya no podemos decir... El concepto aldea global hace que ninguna cultura sea ajena. Incluso hay el morbo, la curiosidad, por las culturas exóticas, cuando en el pasado no era así. Yo, por ejemplo, en mi niñez, los malos de las películas eran de culturas ajenas. Las primeras películas de pequeños, los malos eran los chinos. De repente el Fumanchú te daba un miedo... Y cualquier clase de exotismo que se alejara de lo castizo... Luego pasaba a ser los rusos. Cuando veías a un ruso como algo muy ajeno. Ahora estamos plagados de rusos aquí en Barcelona. Pero en la época de la Unión Soviética, un ruso no lo veías ni en pintura. Y tú tampoco tenías la oportunidad de ir a Rusia. No estaba Halcón Viajes organizando... De manera que, En el pasado este exotismo, muchas veces se veía como algo negativo, o por lo menos no despertaba entusiasmo, en cambio, a día de hoy, entre que vivimos en la aldea global y que también existe como un morbo, una inquietud, una curiosidad por conocer cosas desconocidas, que a día de hoy tienen que ser minorías muy aisladas, es difícil decir que un estilo sea de una cultura muy determinada. Hoy en día es una cuestión más generacional que no de origen. Es decir, hoy en día tienen más puntos en común un joven de Latinoamérica, de estados unidos y de Europa, que no un joven y un mayor de Europa. Por lo que, la cultura, yo creo más en estratos no sociales, en el pasado no tiene nada que ver un hijo de un obrero con un hijo de un empresario. A día de hoy, estos estratos son generacionales, no son de sectores económicos o de procedencias. Por eso, antes sí que era muy habitual preguntar “¿tú de dónde eres?” cuando alguien</p>	21

<p>desentonaba. Hoy en día es difícil que alguien te conteste de dónde eres, porque “¿dónde he nacido, dónde vivo, de dónde son mis padres...?”. Por eso yo creo que se han diluido las culturas y sí que hay como comunidades de gente joven que le tira un rollo o una tendencia... O sea, creo más en tendencias que no en distintas culturas. Sobretudo desde el punto de vista de la producción. Otra cosa es otro tipo de cuestiones como la comida, la vestimenta, los rituales, si eres más de Papa Noel o de los reyes magos... Pero a día de hoy, me cuesta visualizar... enfocar la producción para una cultura determinada. Por lo menos, no me lo suelo encontrar.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?</p> <p>Las décadas musicales en verdad es lo más fácil de lograr. Evocar las décadas. Porque es ceñirte a los instrumentos y la técnica de grabación que se llevaba. Lo que antes te comentaba de preservar el mono para que te sonara eso a años 50's. Es una cuestión simplemente de documentarte. Qué instrumentos manejaba, qué modelos de instrumentos manejaba, qué tipos de sistemas de grabación... De manera que dentro de lo que cabe es lo más previsible, es lo más fácil.</p>	22
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?</p> <p>Esto es precisamente las tendencias. Es decir, a día de hoy, cada colectivo obedece a un patrón de tendencias. Si tú eres hípster, si tu eres indie, si tu eres del trap... Y también es muy fácil. Es lo mismo que las décadas, es seguir el guión. Para que tú encajes en esta tendencia, necesitas estas técnicas. Pues esta esta estructura de canción, este bpm, estos sonidos... Es casi un copia y pega. Da poco margen a la originalidad. Eso hace que muchos alumnos míos se han escandalizado cuando yo empiezo una clase de música electrónica y digo “la música electrónica es la menos creativa del mundo”. Porque no te puedes apartar ni un pelillo ni del bpm, ni de ese sonido de bombo, ni de ese tiempo de side chain... Es decir, era mucho más libre Beethoven haciendo música simplemente con un piano que tú con todo el ordenador que tienes y las 40000 librerías, porque hoy en día tiene que ser tan previsible el resultado para que encaje en la tendencia, para que tenga la capacidad de ser eficaz en la socialización, que no deja casi margen a la creatividad. Sin embargo, que no sea creativo, no significa que no tenga un ingenio. De manera</p>	23

<p>que una canción, un single, una canción de éxito, una canción que tiene un impacto generacional, ha de ser la suma de 2 cosas que son contradictorias: una es que sea totalmente previsible, pero a su vez, que sea original. Es decir, cómo logras que una cosa previsible sea original. Eso tiene un tremendo ingenio. Yo siempre pongo el ejemplo de las sevillanas. ¿Cómo logran hacer letras nuevas si les siguen dando vueltas a lo mismo? A qué verde es mi Sevilla, a que bonita que está la Giralda... Sin embargo, cada año salen Sevillanas que no usan la misma letra, pero que hablan de lo mismo. ¡Eso es genial! O también es genial la canción que sigue diciendo “te quiero, amor mío” de una forma más o menos original. Es Decir, para mí ahí reside el gran ingenio. El hacer algo previsible, pero que a la vez sea original. Eso es muy difícil.</p>	
<p>¿Podríamos diferenciar la grabación documental como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?</p> <p>Por supuesto, es decir, esto creo que más o menos lo hemos hablado antes, cuando al principio de todo te decía que hay 2 grandes corrientes, 2 grandes grupos de estilos, los de raíz tradicional, que son los que no dependen de la tecnología para que sea ese estilo, y los que precisamente, ese estilo surge de un avance tecnológico, que puede ser la amplificación, el rock no se concibe sin la amplificación de instrumentos, el pop no se concibe sin la grabación multipistas, el hacer capas, el hacer coros, el hacer muchas cosas, la música electrónica no se concibe sin sintetizadores, sin samplers. Es decir, cada estilo, de los que son tecnológicos, tienen una dependencia directa... Sin embargo, la pregunta acerca de la grabación documental, es lo que decíamos todo aquello que es de raíz, tu objetivo es de capturar. Capturar ese momento y muchas veces es más difícil capturar ese momento de forma fiel que no hacer un invento con la tecnología. Y lo complicado en estos casos, o por lo menos, la complicación que me he encontrado yo, es fomentar el ambiente adecuado para que surja esa chispa. Es decir, para que los músicos den ese toque tan emocional, tiene que haber una química entre ellos. Y eso se ha de dar por el momento y por el lugar. De manera que seguramente, tú en un ambiente místico de una iglesia para hacer un repertorio</p>	24

de música sacra, lo harás en una ermita, en un lugar de culto... Eso te pone en situación. ¿Cómo logras esa magia en un estudio de grabación que es lo más parecido a un hospital? En estudio de grabación es como un laboratorio, Se ve todo de forma muy analítica y no tiene ese punto mágico. Pero claro, yo no puedo desplazar el sistema de grabación a una iglesia, a un club de noche, a un bar de jazz, si no que has de hacer de un laboratorio, o un hospital, ese espacio. Y eso es muy difícil. Y pasa por una convivencia o por una forma de situar a los músicos que entiendan eso, que en ningún momento se sientan observados, ni analizados... De manera que la clave de todo es transformar un laboratorio, que es un estudio, en un ambiente propicio. Hay cosas obvias, que tienen que ver con la decoración. Bajar las luces, incienso, incluso unos fetiches. Recuerdo una producción en la que le pedí al cantante que trajera el sofá de su casa, la mesilla de noche... a veces recomiendo que traigan sus cosas. Uno me trajo un póster de Bruce Lee... Cada uno trae su pequeño relicario. Hay cosas obvias de decoración, pero también hay una parte muy psicológica, que es que no se sienta observado o incluso dar tiempo a ese encuentro a esa concentración. Siempre pongo el ejemplo de los saltadores de pértiga. Resulta que un saltador de pértiga, antes de empezar su carrera, hace como unos gestos, alza, baja la barra, haces unos pasos adelante unos pasos atrás... En verdad se está concentrando visualizando lo que va a hacer. Lo hace el saltador de pértiga, el conductor de fórmula 1, pero también tienes que hacerlo tú si tienes que tirar un papel en la papelera. Intenta hacerlo tú por la cara. Seguramente acertarás si lo visualizas. ¿Qué ocurre? Que no es gratuita esa concentración. La necesita para dar ese salto de pértiga. ¿Pero qué ocurriría si cada vez arranca la carrera, le para el comisario? Yo estoy convencido de que, a la cuarta, se estampa. Porque es tan importante que haya tiempos, como que no haya una sobreconcentración. Es tan mala la falta de concentración como la sobreconcentración. Por eso a veces logras que los músicos se concentren, pero de repente falla un micro, falla algo, y ese tiempo de espera puede diluir de forma sistemática la magia, la confianza... De manera que hay una parte psicológica, que toda psicología va, no solo para que tenga confianza el músico, si no sobretudo, para que se de ese contexto que tú tienes que capturar pero que tú no estás en el lugar dónde había que capturar. Si es grupo de flamenco, seguramente estaría en un patio de Sevilla. Pero el estudio no está ahí. Por eso, yo como productor, cuando

<p>es un tipo de producción donde tengo que capturar una realidad, lo que dices tú la grabación documental, para mí es fundamental, en el estudio que se de esa situación, esa magia que se daría en el lugar dónde normalmente se hace.</p>	
<p>¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?</p> <p>Eso tiene que ver con el estilo. Hay unos estilos que son previos a toda la tecnología y que encajan en que estilo tiene que ver con cuestiones meramente musicales, desde el punto de vista armónico/melódico y desde el punto de vista tímbrico (los instrumentos que utilizan). De manera que sabes que identificar la música andina porque tiene unos instrumentos, tiene un tipo de patrones rítmicos más o menos comunes, y no dependen para nada de la tecnología. Yo siempre hago el chiste de que el barroco tardío alemán, no necesita de una comprensión para que suene a barroco tardío alemán. Es obvio que todo estilo que nace antes de la tecnología, no tiene esa dependencia por la tecnología. Pero en la actualidad, la tecnología marca tanto, no solo la música, sino el propio consumidor... La gente hoy en día vive con la tecnología y a día de hoy podríamos decir que la mayoría de estilos musicales se perfilan con, precisamente, el uso tecnológico. De manera que una misma obra de un estilo previo, una canción andina, la puedes transformar en EDM, la puedes transformar en Rap, solo por una cuestión de producción. Es decir, prácticamente de la obra poco cambiarás. Es decir, no tienes que cambiar ni la letra, ni la melodía... De música andina que encaja en el ritmo de reggaetón, y automáticamente te sonará a reggaetón, pero por una técnica especial, que es la tecnología no te lo da para nada. O en el caso del metal, puedes hacer música de orígenes épico-románticos, con arreglos orquestales, que no había nada tecnológico, y lo puedes llevar al metal pero ya con distorsión, con muralla de sonido, con ciertos ritmos de batería, por lo que yo resumiendo, diría que especialmente a partir de década de los 60's, es cuando los estilos empiezan a depender de la tecnología para materializarse. ¿Queda algún estilo abstracto de esto? Suelen ser estilos dónde la gente los consume a pelo, en vivo. Que sería el folk. De manera que una corriente de folk, que realmente no requiere ninguna técnica, por ejemplo Ben Harper, no requiere ninguna técnica especial, y es su</p>	25

manera de tocar la guitarra, sus instrumentos, por lo que aun queda algún reducto de la música de raíz, que era anterior a la tecnología.

Lo que sí ha habido un cambio es en cuanto a la composición. En la mayoría de situaciones, cuando alguien compone, y sobretodo lo hace, por ejemplo sentado en un piano o con una guitarra, esa composición podrá acabar en muchos lugares diferentes. Podrá acabar en clave de folk, o en clave de rock, o en clave de electrónica. Diríamos que el que está componiendo no visualiza el estilo, lo hace como un acto de incontinencia, en el que un sentimiento que te ahoga o te desequilibra, esa situación, esa desesperación, te pilla dónde te pilla. Por eso cuando uno de repente hace una letra en una servilleta, cuando uno tararea una melodía en el móvil, en ese momento no se imagina subido en un escenario, la maquina de humo y el momento exacto que ha de entrar el Drop. Si no que suele ser un alivio. Yo siempre digo que es como un apretón que te da. Cuando te dan ganas de ir al baño, dónde te pilla, pues ahí lo sueltas. Suele ser común cuando estas sensible, por ejemplo. Yo era muy sensible los sábados por la noche, cuando volvías solo a casa. Si volvía acompañado no me venia ese apretón emocional. En cambio, ahora surge una nueva generación que están componiendo directamente sobre un estilo. Es el caso del EDM. Hay muchos chavales que primero hacen la base, porque son incapaces de que les salga una melodía si previamente no tienen la base. Incluso se centran en elementos compositivos tecnológicos como el “voice chopping”. Esto son chicos que cogen una voz antes de que exista una melodía y te hacen el voice chopping y ya, la melodía que les sale es porque ven el encaje que tiene en el estilo. Incluso estoy convencido de que cuando lo están componiendo visualizan el escenario y visualizan la gogó, visualizan el momento del drop... Y esto hasta hace relativamente poco no me lo había encontrado. Gente que ya directamente compone visualizando claramente un estilo. Y un ejemplo de este cambio, es que hace tiempo uno de los conflictos que tenía con los músicos era la estructura de la canción. El guitarrista, esa intro de 5 minutos la goza, en el local de ensayo, y se piensan que el oyente va a sentir exactamente lo mismo que tocando... y habría que preguntar a las novias de los que van a una Jam Session de Blues si disfrutaban tanto como su novio que está tocando... entonces, ¿qué ocurre? Que el hecho de que antes no se visualizara tanto el estilo, yo tenía muchos conflictos con las estructuras. Decía: “chicos, habrá que simplificar... la intro va

<p>a ser más corta... el solo vamos a obviarlo...” y claro, eso era como “estas pervirtiendo mi proceso creativo...” En cambio, hoy en día tienen tan claro que van a ese estilo, que jamás me han puesto en duda la estructura... Es más, me han dado caña a mí “oye tío que te estás saltando la estructura del EDM”. Pero fíjate cómo ha cambiado la gente, que el proceso creativo está tan pautado, que lo que antes era un escoyo, que era adaptar la estructura al estilo, hoy en día ya componen con esa estructura. Es algo que a mí me ha llamado muchísimo la atención.</p>	
<p>¿La producción puede contribuir al valor de una canción, o solo depende de la composición y la interpretación?</p> <p>La producción, claro. Si es una música muy funcional, retomemos visualizar esos estilos de tendencias que sirven para socializar, como lo que hace que suene esa tendencia es una técnica muy concreta, eso se logra sólo en el fonograma. Incluso, a día de hoy es muy difícil concebir obras sin fonograma. Y no necesariamente en fonograma de publicación. Si no el propio fonograma de registro de la creación. Hay como 3 momentos legales de algo que desencadena en un fonograma, que es la obra, la interpretación y la grabación. De manera que, en los orígenes, vayamos a la época de Beethoven, quien componía estampaba su obra en una partitura. Se podía perfectamente la obra sin ningún tipo de interpretación. La obra existía totalmente desvalida de una interpretación o de una fijación de esa interpretación. Y era reconocible en una partitura. O sea, la firma el autor y esa obra es así. Es decir, existe la obra sin interpretación y sin fijación. Pero a partir de la popularización de la música popular, valga la redundancia. Es decir el Pop, el éxito del pop, es precisamente que quien compone no es un tío que es capaz de plasmar esa composición, en particular. Y surge la composición nacida del Jamming. El rock surge del jamming, el Blues también, la música pop heredera del blues tenía que surgir del jamming. El grupo se encerraba en el local de ensayo y haciendo el jam, la interpretación condicionaba la composición. Por eso, aunque luego se plasme en partitura, no era habitual que existiera la partitura sin interpretación. De manera que, lo que nos llega a nosotros de los ACDC, de los Rolling Stones, Led Zeppelin... La obra es imposible desvincularla de la interpretación. Se puede hacer. Tu puedes hacer en partitura un tema de Led Zeppelin. Pero en el momento de componerse, se está interpretando. Esto a día de hoy, la cultura del Jamming se</p>	26

ha substituido por la cultura del bucle. De grabar en ciclo. Y es el chaval que se pone a grabar en el ordenador, pone el secuenciador o la DAW en bucle y a base de dar las notas, y descartar las que no les gustan, al final tienen una obra compuesta. Es más por tanteo. Prueba/error. “He tocado todas las notas, y las que me duelen no las grabo”. De manera que hay mucho chaval que compone así. Y es incapaz de que haya una interpretación, desvinculada de la tecnología, de la captación, por lo que la composición se está haciendo sobre la captación, sobre la herramienta de captación. Y esta es la tendencia actual. Mucha música electrónica, gran parte de la composición se está dando de forma simultánea a la captación. Que no necesariamente es el mismo fonograma que luego se publica. Eso es como el demo, y a partir de ahí, eso se embellece. Pero no se cambia prácticamente la interpretación. De manera que cada momento tiene eso. Y eso abre la puerta a una serie de situaciones que en el presente tiene sentido, pero en el pasado no. Como lo es la coautoría. Escribiendo en partitura, yo no visualizo la estampa de Beethoven “eh, te la paso, sigue tú”. Si no que quién componía una partitura era autónoma. No había un jamming de “nos la vamos rulando”. En cambio, a partir del rock, sí que existe este toma y da. A partir del Rock, existen coautores. Paul McCartney con John Lennon, Keith Richards con Mick Jagger... Fíjate que tiene sentido la coautoría en muchos casos porque eso se compone de un Jamming. Y a día de hoy, te encuentras que ya la coautoría es escandalosa. O sea, yo a veces flipo. El Ft. El tema Uptown Funk no es muy complejo. Tiene 11 autores! Esto es porque cuando la cultura del loop, de yo programo ideas. Surge la composición a modo de collage. Yo apporto estas frases, yo apporto esto... Y esto ha existido de forma autónoma antes. No surge de un jamming. No surge de forma simultánea. Luego la obra es un collage de cosas que se han compuesto de forma totalmente autónoma. Sin ningún vínculo. Incluso, se han ensamblado estos collages cuando no encajaban. Por ejemplo, Martin Garrix tiene un tema que es “In The Name Of Love” que la voz está apitufada hasta extremos insufribles, desde mi sensibilidad, porque pongo la mano en el fuego que eso se grabó en un tono, y luego tuvo que meterse, sí o sí, a modo de collage con otra base que estaba en otro tono, y le dieron ahí al adaptador de tono, y a la gente ya le da igual que suene a los pitufos. Ya es el ejemplo de la coautoría. Ya no es el resultado del jamming, es el resultado del collage. Y muchas veces el productor es un mero operario, un reponedor de

<p>estanterías. El productor ya tiene los productos hechos, lo único que hace es programar una estantería, que es una sesión. Y eso a día de hoy es una tendencia incluso a nivel de estrategias comerciales. Si tú apareces en esta composición, mi compañía apostará automáticamente, estarás en mi canal, hará un efecto multiplicador de las visitas, las redes sociales... La expansión por internet favorece la cultura del collage. Porque hay ese punto de alianza estratégica. Para llegar a mucha gente, tengo que pasar por tu red social. Esta transformación de la forma de componer, de la partitura al jamming, al collage... Es simplemente el resultado de la tecnología. Beethoven igual le hubiera encantado componer como collage. Pero no existía esa tecnología y él se ceñía a lo que era capaz. No considero que sea mejor una época que otra. Son épocas totalmente diferentes.</p>	
<p>¿Qué elementos deben estar presentes, en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo musical (ejemplos concretos)?</p> <p>Fundamentalmente es la estructura. Es importantísimo. Cada estilo tiene sus estructuras. Incluso han acuñado sus expresiones vinculadas a la estructura. Lo que antes en el pop era el estribillo, o el lugar álgido de emociones que era el estribillo, a día de hoy es el drop. Y aunque sea el momento álgido, la forma de construirlo es radicalmente diferente. Antes el estribillo condensabas toda la energía toda la presión, es cuando tocaban todos los instrumentos, el batería tocaba el ride, hacía el máximo ruido posible, incluso subdividía más, lo hacían mas trepidante... En cambio el drop ahora es vaciar y pasar a mitad el bpm. De manera que es imposible concebir un tema de EDM sin esta estructura. Por lo que, a día de hoy, no solo la estructura, si no cómo construir esa estructura que se identifica como tal es fundamental. Y no puedes llegar al drop sin un built-up, sin una carga, sin un subidón. De manera que, no se si alguna vez has visto alguna actuación del Tomorrowland, es un encadenamiento de subidones. Subidón tras subidón. Ríete de la ascensión del Everest.</p> <p>La estructura hoy en día es lo más importante del mundo. Bohemian Rhapsody, hoy en día nadie la escucharía si fuera nueva. Temas de Pink Floyd de 20 minutos, ni de coña. Incluso se está reduciendo la duración de las canciones. Ahora tienen que durara 2:30. Bad Bunny temas de 2:30, incluso de 2:10. Cuanto antes, más rápido. De los elementos que la gente menos... Para que encajen los estilos es la</p>	27

estructura. Es obvio las estructuras del EDM, que se han trasladado al Pop, en grupos como Chain Smokers, han cogido las estructuras del EDM y se las han llevado al Pop. De manera que, hoy en día los grupos de pop hacen estructuras de EDM.

En cambio, hay otro tipo de estilos musicales dónde es tan difícil hacer la estructura, porque no tienen una estructura cerrada. Es todo lo que tiene que ver con música de autor. Incluyo música electrónica. Y no necesariamente es el cantautor de los años 70's con la guitarra y la silla. Si no que música de autor es la que el proceso creativo para acabar de definir la obra depende de cómo se representa. Es cuando el compositor dice "no, no, es que para que el tema llegue, emocione tal como yo lo veo, tiene que tener este registro". Esto hace que la estructura esté condicionada, por ejemplo, por el texto. El texto tiene una importancia y dependiendo de cómo conduces tú el arreglo musical, te lo llevas o no a la comprensión del texto. De manera que, un tema que sigue esta estructura es el "Pedro Navaja". La estructura de la canción está condicionada por el texto. El arreglo de viento, cuando entra tal elemento, es crescendo que hace que tú te metas en la historia del texto. Esa canción, le pones otro texto y esa estructura no tiene ni pies ni cabeza. De manera que, no siempre son estructuras predecibles, si no que tienes que tener la sensibilidad para saber qué tipo de producciones son producción de autor, porque a partir de ahí, el texto te va a condicionar. Esto me lo he encontrado mucho con Carlos Ann. Y con Fernando Bazán igual. Por eso, siempre primero miramos el texto. Carlos, lo primero que me enseña para trabajar, es la letra. Otra cosa es la capacidad que tenga yo para entenderla. Pero está claro que él, que es el que decide las estructuras de las canciones, las asume porque quiere darle ese valor a la letra. Las estructuras de Carlos las decide él, porque tiene clarísimo la letra. Pero en el caso de Fernando Bazán, la estructura la decido yo, yo hago de productor, yo le pido siempre primero las letras, y cuando entiendo el desarrollo del texto, es cuando lo meto en tal estilo para poder utilizar esta estructura y me luzca. De manera que te viene todo condicionado. Es una cuestión de sensibilidad. No basta con decir vamos a hacer EDM porque tengo la plantilla hecha y me funciona, si no que la sensibilidad se retoma las primeras preguntas de cómo transmites la emoción. La emoción es manejar los tiempos, y manejar los tiempos es estructurar la canción.

¿Cómo se vinculan cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura?

28

Desde el punto de vista timbre, hay una parte clarísima de tendencia. El rock te suena a rock porque tiene los timbres del rock. El barroco tardío alemán te suena a barroco por la instrumentación que tiene. Si es música de cámara, si es música sinfónica, filarmónica... todo esto es el timbre. Otra cosa es que a partir de cierto momento quien define el timbre es la interacción entre cierto instrumento y la técnica de grabación o el procesado exterior. El timbre resultante es la suma de todo esto. Y aquí no tienes margen de maniobra. Yo no he logrado impactar en el mundo del metal con 40 bandurrias. La instrumentación es... Sí que existe un pequeño morbo de hacer una relectura de canciones, como por ejemplo en los 90's, cuando se puso de moda las versiones acústicas, pero eso es accidental. Eso es simplemente para decir, bueno, también tienen corazoncito. Era un poquito para contentar a las novias, o que le ha dejado la novia y te cala más. Pero eso era circunstancial. De manera que el timbre te lo da el estilo y de ahí no te puedes apartar. Pero esto evoluciona. Pero ¿la evolución depende de tu voluntad? La evolución depende de unas circunstancias fortuitas. Es estar en el lugar adecuado en el momento adecuado, cuando la gente está pendiente de que eso se acuñe como novedad. Por ejemplo: intentar acuñar en castellano una palabra. ¿Quién lo cambia? ¿Una persona? No. Depende de las circunstancias. Hay situaciones en las que la gente está más receptiva. Y son muy pocas. Si te toca una sesión en el Sonar por la tarde, ahí viene gente de Japón para que les sorprendas con algo totalmente nuevo, y si les gusta, eso de repente se podrá acuñar. Si de repente, un sello que hace algo original en la escena underground, empieza a conectar con mucha gente, eso ya se vuelve un timbre de ese estilo. Por lo que, los estilos dependen de los timbres, estos timbres son bastante estáticos, no son absolutamente inamovibles, pero nunca dependen de la voluntad de una persona. Y tampoco hace falta que sean una genialidad. Tú puedes ser un gran músico sin necesidad de inventarte un timbre. Incluso puedes inventar de forma accidental o de forma provocada, y no tener ningún impacto. Por ejemplo, el truco de grabar la batería de "Somni de Paul" a mitad de velocidad, ¿eso quien lo hace? Y jugar con ese tipo de recursos,

a mí me gusta hacerlo mucho. Estoy creando timbres nuevos. ¿Eso tiene acogida en un estilo? No. Pero tampoco lo he hecho para pasar a la inmortalidad. Esa canción, si de repente sonara en un lugar muy concreto, igual sí. Por eso surgen timbres nuevos, pero no depende de tu voluntad.

El tempo. Sobretudo, todo lo que es para socializar, que es lo que es más previsible, como se suele escuchar siempre en continuidad, con partes solapadas, como en la música tecno, la música de baile, el tempo es crítico. También tiene que ver una cuestión cultural lo de los tempos. Todo lo que es de origen caucásico, y especialmente norte-europeo, tienden a ser rápidos y binarios. El tecno alemán... todos estos que son 120, 130... tempos rápidos. Sin embargo, los tempos de cosas más cálidas, como la cultura latinoamericana, son tempos más lentos. Todo lo que es reggaetón... hablo de música de tendencias. Es más lento el R&B, es mucho más lento... y eso, desde mi punto de vista tiene mucho que ver con el baile. Los que somos europeos, blancos con el culo sonrosado, más que bailar, tenemos espasmos. Y va muy bien ritmos muy medidos, muy rápidos, para que encajen nuestros espasmos. Es lo que algunos llamamos freestyle. Sin embargo, a veces olvidamos el origen del baile, que es conquista. Y eso lo tienen clarísimo los latinos. Para un latinoamericano, bailar sin pareja no es bailar. Y no tienes que tener espasmos, tienes que conducir, tienes que seducir. Y eso necesitas tus tiempos más lentos... La música latina, la música salsa y todo eso... son ritmos más pausados y no son para tener espasmos como ocurre en la mayoría de música electrónica si no, vete a Ibiza. Que ahí no solo hay espasmos, si no mandíbulas desencajadas. Para mí, si es tradicional el baile en la cultura, se nota muchísimo como manejan los tempos y los bpm. En música negra esto era fundamental. No solo para bailar, si no para establecer un ritual colectivo. Porque no solo hay que encontrar la música negra en el baile en pareja, si no en muchos casos también en bailes rituales, iniciáticos, para sentir la comunidad...

La cadencia rítmica esta vinculada con esto. Si le das más importancia a un tempo, a la síncopa, a la tierra... Y aquí encontraríamos algo parecido. Los que somos blancos caucásicos, somos de 2x4, 3x4 y como mucho 4x4. Y en el mejor de los casos 6x8. Eso ya el tío es un crack. Pero tu te vas al corazón de África, y ahí el

más tonto te hace un 15x16. Por ejemplo, yo soy un gran fan de la música gitana balcánica, y ahí abunda el 7x8. Y para ellos es de tontos. O las Bulerías. La cadencia rítmica, aquí sí que hay un gran impacto cultural. Pero por lo general, lo que es masivo es el 4x4. El 3x4, que en verdad es una forma de hacer en ternario el 4x4. Sobretudo para que sea previsible. La gente no quiere descubrir nuevas formas de expresarse.

La instrumentación. Aquí también tiene que ver con la tecnología. Ahora cualquier chaval, está rodeado de plugins porque están los portátiles. Cuando éramos jóvenes, lo que había eran guitarra eléctricas, bajos eléctricos... a nosotros nos daban una bandurria y nos parecía casposo, nos daban un órgano litúrgico y nos daba grima. Entonces, yo creo que cada momento, la instrumentación viene pautada por lo que está de moda. También por lo que es viable tecnológicamente. Que sea accesible.

La letra es muy importante. Que sea importante no significa que tenga que ser barroca, densa, muy narrativa... A veces, la letra del despacito puede tener un impacto más demoledor en la sociedad que una letra de Shakespeare. Lo que está claro es que la letra es muy importante excepto en la música instrumental. Y la letra sólo condiciona elementos de producción cuando estas en el registro de música de autor. Que es cuando realmente la letra te condiciona. En el resto de los casos es una cuestión meramente de encaje. A veces tienes que ceñirte a una estructura inamovible y recortar la letra para que encaje en esta estructura. Esto encajaría en la cultura del collage. Hay obre previas, pero empiezas a juntar cachito de aquí y de allá, y lo que haces es fraccionar la letra para que encaje en la estructura.

La actitud sobretudo está vinculado a expresiones de tendencias de gente joven. A la gente joven, las cosas les entran por actitud. No tanto por contenido o por mensaje. De manera que esta muy condicionado. La actitud es un resultado del márketing. La forma amolda la sensibilidad de la gente para que ciertos mensajes sólo se consigan con cierta actitud. Y has de ser consciente a la hora de dirigir la producción, precisamente para saber cómo canalizarlo de forma adecuada. Y esta

actitud se extrapola a lo meramente tímbrico o musical. Todo lo que gira alrededor de la ropa, de los vídeos, de los logos... Viene a ser como el elemento necesario para que ese mensaje llegue a su destino.

La emoción, por supuesto. Es lo que encontramos diseminado en la actitud, en la letra, en la instrumentación, en la cadencia rítmica... Y la emoción, es quizás el único elemento que a mí me deja tranquilo, en la medida que nunca me va a suplantar una máquina. Y es precisamente dónde tiene que haber la aportación que no te puede dar la tecnología. No existe la herramienta que te cree la emoción. Hay las herramientas dónde colocar la emoción. Dónde hacer lucir la emoción, dónde proyectarla. Pero no existe ninguna máquina que te genere la emoción. Pueden haber bases de datos, una biblioteca con una composición previa, una interpretación previa... Pero en sí una máquina capaz de generar la emoción, para nada. Por lo que para mí es el elemento más humano y es lo que me da esperanzas para pensar que nunca una máquina me sustituirá. Por eso, no voy a hacerme lutier para desarrollar timbres, si no que voy a seguir la línea para trabajar las emociones...

La melodía es lo tarareable. Es fundamental y eso tiene que ver con la capacidad de evocar. Nadie en la ducha canta un bombo a negras. Cualquier canción que sea un bombo a negras no tiene la capacidad de evocar. No eres capaz de recrearlo ni ponerte tú en el papel. Eso tiene que ver con la capacidad para memorizar. Te engancha una canción en la medida que la puedes recordar tarareando. Puedes silbar, la puedes tararear... Aunque creo que ya está surgiendo una generación... Bueno, ahora ha vuelto la parte melódica, pero sobretodo la época de los 2000's había muchísima música electrónica sin nada de melodía. Todo lo que es la parte del minimal, del tecno puro y duro... simplemente son una mínima línea de bajo, pero no había ninguna melodía que luego... yo estoy convencido que esa generación, cuando se encuentren dentro de 40 años y se abracen y brinden con los chupitos, ¿qué van a cantar? Eso no tiene poder de evocar. Por eso, cambia mucho la música dependiendo de las generaciones.

La armonía es el sustento de las melodías. La melodía tiene un impacto en la medida que la visualizas dentro de una armonía y que en gran medida es lo que te evita el plagio. Por eso te piden el registro de la melodía con la armonía, para saber qué intervalo representa esa melodía. La armonía es el colchón donde se dejan caer las cosas. Y sí que la armonía tiene una capacidad de predisposición. Tú pones un acorde de Mi menor y te predispone de forma muy diferente a un Si mayor. De manera que la armonía es la antesala que te predispone, pero tiene que venir la melodía para rematar la faena. Temas solo con armonía son pobres. En la manera en que tampoco los puedes tararear en la ducha, tampoco puede ser evocador. Salvo que lo arpegies. Hay música del barroco, que la melodía en verdad es un arpegio de la armonía.

La dinámica es fundamental primero por la emoción. Si no ha dinámica, no hay plasticidad. Tiendes a aburrir. Incluso aunque estés todo el rato hablando fuerte. Si tu quieres emocionar, es muy importante dar tiempos e ir dosificando estas emociones con la dinámica. Con esas subidas, bajadas, subidones otra cosa es como se logre esa dinámica. Puede ser por sensibilidad interpretativa, que tú lo tocas más flojo o más fuerte, que es lo habitual en la música de raíz. O por suma de capas, que es lo que se suele hacer en la música moderna. De manera que en una parte muy intensa hay muchas capas, y en una parte más suave hay menos capas. Pero luego hay otra dinámica, más técnica, que tiene que ver con el entorno de consumo. Cuando masterizo, tengo que tener en cuenta cuales son las dinámicas de consumo y están pautadas por el entorno que tan ruidoso es. De manera que toda aquella música que se le da un carácter de solemnidad, la música litúrgica, la música clásica, el espectador asume el papel de mero espectador, nada participativo y está callado, y se espera al final para aplaudir. Por eso en el Liceo, si alguien tiene un ataque de tos, seguramente se sentirá muy incómodo. Porque solo tiene eficacia esa emoción con esa dinámica. Por eso esa dinámica tiene que darse en un entorno silencioso. Sin embargo, todo lo que es música más participativa, ya sea de corte popular o de tendencia, como es para socializar, precisa un rango dinámico muy acotado. No puedes pretender que toda la gente esté callada en una discoteca. Incluso, si es para ligar, es fundamental la corta distancia. Para confirmar que una persona te gusta, lo confirmas en la corta

<p>distancia. Esto, en un ambiente silencioso es muy violento. En un museo, acércate a unos centímetros a una chica y dile algo al oído. Seguramente o te pegará o llamará al guardia jurado. Pero esa misma chica y tú mismo en la discoteca con el volumen muy alto, no tendrás ese problema. Por lo que la dinámica, los volúmenes, las intensidades, están condicionados por la utilidad que tienen. En una discoteca bajas el volumen de golpe y piensas que hay una pelea o una redada.</p> <p>La estructura es uno de los pilares básicos y fundamentales, muchas veces obviado por los compositores. Sobretudo por los que componen en Jamming.</p>	
<p>¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?</p> <p>Ya he respondido antes.</p>	29
<p>En caso afirmativo, ¿los artistas tienen en cuenta a su público mayoritario a la hora de componer sus canciones?</p> <p>Ya he respondido antes.</p>	30

7.1.4 Entrevistado D

PREGUNTAS	Nº
<p data-bbox="228 300 1305 342">¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?</p> <p data-bbox="228 416 1305 835">Mi nombre es [...], empecé en el mundo de la música como músico, con grupos musicales, con combos. En el mundo del rock o géneros cercanos y luego empecé a simultanear esa actividad con la docencia relacionada con el sonido. Yo he estudiado ingeniería electrónica en la UPC, de manera que tenía ya un bagaje técnico, pero quise desarrollar también esa parte más artística. Entonces no tenía conocimientos musicales académicos. Mi aproximación a la música fue de forma autodidacta, pero eso durante un cierto tiempo estuve con proyectos musicales a tiempo completo y luego empecé a simultanear con otros trabajos.</p> <p data-bbox="228 857 1305 1003">Uno de ellos fue la producción musical. Es decir, pasar de dar indicaciones o a seguir las indicaciones de los otros productores y técnicos de sonido a llevar las directrices de esos proyectos.</p> <p data-bbox="228 1025 1305 1933">En la actualidad, he hecho bastantes cosas diferentes. Una de ellas ha sido introducirme en el mundo de, no solamente de la producción pura y dura, sino también la gestión discográfica. En este caso, lo que hice fue fundar una discográfica llamada [...], que tenía como objetivo descubrir talentos en el área local, de Barcelona y cercanías, y que tenía como punto fuerte la mezcla de elementos electrónicos y acústicos, instrumentos electrónicos y acústicos. Gente relacionada en el ámbito quizás más de la pista de baile, gente con el rock... Es decir, este era nuestro objetivo, un objetivo más artístico. Y empecé a simultanear esto de una forma más intensiva con la docencia en la escuela Microfusa, en la que llevo prácticamente 20 años. Y en la actualidad, hace unos 8 o 9 años, dejé [...] y me he centrado más en la parte de gestión de contenidos y la parte más docente, y he ido simultaneando proyectos musicales, en este caso ya no estrictamente como productor sino también como artista. Con [...], he tenido muchos proyectos paralelos, algunos con más recorrido y otros no tanto. Actualmente estoy con un proyecto más de corte experimental; se llama [...], con un saxofonista de la OBC. Hay muchas cosas, no me conformo haciendo siempre lo mismo.</p>	1
<p data-bbox="228 1955 1305 2004">¿En el mundo musical, qué es un productor?</p>	2

Es una pregunta que tiene ciertas connotaciones, en el sentido en que la palabra ha ido evolucionando con el tiempo. El productor es una palabra que alude a “producto”, a un proceso de fabricación. De manera que el productor en los años 50’s era una cosa, o empezó a ser una cosa, luego en los 60’s fue otra, en los 70’s podemos decir que ya se empezó a estandarizar, empezó a ser un oficio propiamente dicho, en los 80’s, 90’s, pero en la actualidad, sobre todo con la democratización de los procesos de producción, es difícil establecer, porque mucha gente dice “yo soy productor musical”, sobre todo en el ámbito de la música electrónica, y se están refiriendo a creador. Entonces, si te refieres al ámbito más clásico, un productor es como un coordinador. Es una persona que intenta obtener el mejor trabajo posible de un artista, generalmente encomendado por un cliente que es la discográfica, y que se trata de cumplir una serie de requisitos, económicos, artísticos, etc. Tiene que gestionar un presupuesto, unos recursos, todo el repertorio del artista... Entonces esa coordinación requiere una cierta experiencia, obviamente.

En cambio, si te refieres al productor musical más contemporáneo, o lo que hoy en día podemos encontrar, que es muy frecuente sobretodo en gente más joven que quizás no tiene tanta relación con el ámbito acústico o eléctrico, un productor musical es un poco un “Juan Palomo”, “yo me lo hago todo”, “utilizo mis programas, mis programas de creación, sobre todo si utilizamos el ordenador como herramienta principal” y todo el proceso se redime ahí dentro.

Claro eso es solamente una visión muy “que se ha vendido” dentro de la música electrónica, sobre todo por lo que es la explosión de música electrónica DJ, la música electrónica de baile encabezada por DJs, de manera a que, se ha llegado a “yo quiero ser productor” incluso sin pinchar. Entonces, hoy en día hay esa confusión, porque cuando nos referimos a producción, mucha gente está diciendo “quiero hacer mis propias canciones a través del ordenador”. En cambio, si estás más en un entorno de música acústica de rock, pop, jazz, etc., un productor es alguien que gestiona. Seguramente, quizás, la parte más creativa a nivel de composición, no entrará. Porque se supone que es el artista el que lo hace. Aunque de todo hay en la viña del señor.

¿Qué estilos musicales trabajas?

3

<p>Digamos que estaría más alrededor de la música pop, que es lo que conozco más. En todas sus extensiones, es decir, desde lo más acústico a lo más eléctrico, todo lo de en medio. Pero fundamentalmente, mi punto fuerte, mi especialización ha sido la incorporación de elementos electrónicos en este contexto. Es decir, el uso de dispositivos electrónicos como sintetizadores, samplers, cajas de ritmos, en ese contexto. No tanto en un contexto de música de baile, si no más como en un contexto de música pop y rock, que son los géneros que más he tratado. Más folk, más hip hop, en un momento determinado, pero siempre hay ese punto central... No he tocado ni jazz, ni tampoco clásica, ni he hecho producciones de ese tipo... He hecho producciones de tipo electrónica, drum and bass, pero siempre con un elemento pop importante; no tanto la música de baile pura y dura.</p>	
<p>¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?</p> <p>Tengo 2 posibles repuestas a esto. Por un lado, en el plano docente, que ahí sí que... Bueno, primero, ¿qué es un adolescente hoy en día? Antes era un chico de 15, 16 años. A partir de los 18 ya eras considerado una persona joven, que podías llegar hasta los 20 y tantos, luego te casabas, tenías hijos y ya se te podía considerara una persona adulta. Una persona de 30 y tantos ya era una persona adulta. Hoy en día, los tiempos podríamos decir de esas transiciones personales se han dilatado. De manera que hoy en día, una persona con 25 años, no es un adulto, en general. O al menos hablo por la experiencia con los alumnos que yo tengo. De manera que para mí una persona adolescente puede llegar hasta los 25, mentalmente.</p> <p>Entonces partiendo de esa premisa, partiendo de un rango dilatado de edades, hasta los 20 y largos, pues ciertamente, muchos de los estilos o muchas de los enfoques, sobre todo a nivel de producción, sí, realmente estoy ahí, en esta franja de edades. Quizás no tan teenager, quizás una persona que es joven, de 20 y largos, pero que todavía, en muchos aspectos, no es lo suficiente madura como para afrontar procesos de producción.</p>	4
<p>Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases - preproducción, grabación, mezcla y “mastering”, ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?</p>	5

Digamos que, esto lo impone el presupuesto o el tipo de proyectos. No es algo que generalmente puedas escoger libremente, a no ser que tengas una perspectiva, o estés en un gran proyecto. De manera que generalmente, tienes que intervenir en todas. Sobre todo, si son proyectos de presupuesto ajustado. Lo que sí puedo decirte es que, dentro de estas 4 fases, mi punto fuerte, o dónde yo estoy haciendo mucho hincapié, es en la preproducción. Es decir, en la elección del repertorio, para mí es el más importante de todos. La grabación y la mezcla, podríamos decir que son un paso necesario, pero que realmente no tiene un peso tan determinante, desde mi punto de vista. Es decir, un repertorio mal escogido, unos arreglos mal planteados, y por supuesto una interpretación no adecuada, harán que todo lo demás no funcione. Entonces, para mí la preproducción es la parte más importante.

Entonces, es el momento en el que escoges el repertorio, haces los arreglos...

Sí, por ejemplo, o se hacen o se escogen, o los hago yo o los hace el artista o los hace otra persona que se encarga. Incluso, definir un marco, definir un contexto. Es decir, si está hablando de un tema suelto, o una obra de un solo tema, obviamente ese contexto es muy reducido. Pero si estamos hablando de un conjunto de canciones, me gusta pensar en un contexto temporal que hará que esas canciones tengan una coherencia entre sí. Es decir, de golpe necesitas acercarlas para que no sea solamente una superposición de canciones. Entonces, si piensas en eso como una obra coherente entre sí, aunque los temas hayan sido hechos en épocas diferentes, buscar esa cohesión tiene cierto problema, porque igual los arreglos, también escogidos individualmente, pero cuando juntas las canciones, de repente no funcionan, parece que sean de artistas diferentes. Es decir, a veces hay que plantear ese tipo de cosas. Puede que todo esté funcionando correctamente, puede que la estructura esté bien hecha, pero resulta que no hay coherencia, entonces, ese es el trabajo que planteamos.

Hacer maquetas, “vamos a probar a ver esto qué tal”, “Qué pasaría si le cambiamos la estructura, porque me parece que no funciona”, por poner algunos ejemplos.

En grabación, ¿habría procesos creativos también? o ¿todo el diseño sonoro está ya en la preproducción y luego lo aplicas?

Sí, En la grabación también hay otro tema que para mí es capital, sobretodo en la música cantada (luego se aplica a los demás instrumentos). Puede ser un proceso funcional en el sentido “vamos a grabar, empiezas tú y sigues tú y todos ahí uno detrás de otro, y ejecuta y ya está”, pero creo que un productor tiene que monitorizar lo que está pasando ahí. Es decir, ¿está interpretando realmente dando lo mejor que puede dar? o solamente está interpretando de una forma funcional, está ejecutando sin más. Entonces eso a veces es complicado, porque a veces no tienes la capacidad o el... Entonces tienes que... no tanto que haya una parte artística en sí en poner un micrófono, o capturar una guitarra, pero me gusta intervenir de una forma... no siempre, porque si no caes en la trampa de... a veces hay que intervenir y hay veces que no. Depende del artista. Pongo 2 ejemplos: el primero, fue un combo en el cual yo participaba como artista, pero que en este caso fue una de las primeras producciones en las que intervine de una forma, a tope. Con una banda que se llamaba Mandalas. Entonces, en este caso, había un conjunto de canciones que tenían una identidad por sí solas, se habían ido haciendo a lo largo del tiempo, pero faltaba esa especie de pegamento que las uniese todas. Podríamos decir que es intentar buscar una especie de concepto a todo. Y lo que se me ocurrió es que tenían que ser grabados todos durante un corto período de tiempo, y se tenía que grabar en vivo. Exceptuando las voces, que las hacíamos luego con overdubs. De manera que la grabación en vivo, era esa argamasa, porque de repente todos los temas eran más cercanos a un directo, a una actuación. En este caso había mucha parte posterior de edición y de más, pero para mí la materia prima era conseguir esa magia. Esa magia la consigues buscando un espacio que realmente te inspire, o inspire a los músicos. En este caso fuimos a una masía y nos pusimos ahí durante 4 días a tope. Muy estresante porque había muy poco tiempo, pero podríamos decir que ese es un tema que realmente se transmite a la grabación. Hay algo intangible que es las sensaciones que los artistas o los intérpretes estaban, en ese momento, metidos.

Otro ejemplo, este mucho más sencillo. Una producción relativamente reciente, en la cual un dúo de pop sintético (guitarrista/bajista) querían unas bases, querían

hacer un proyecto de... entonces contactaron conmigo para hacer las mezclas. Entonces, volviendo al tema de la preproducción, me di cuenta que había muchas... no es que los temas estuvieran mal, pero realmente necesitaban una revisión de todo: el sonido, la interpretación, de todo. Entonces, les propuse volver al principio. Vamos al principio, hacemos la preproducción, entonces cuando empezamos a grabar, teníamos todos los arreglos, pues había el bajista que utilizaba unos efectos, entonces el problema era que mucha de las cosas que se tenían que hacer durante la grabación, era imposible hacerlas de una sola tacada. Entonces, en este caso, lo que hice fue operar sus pedales en tiempo real mientras él iba tocando. Él estaba tocando, yo me ponía agachado, iba moviendo los controles, orquestando los cambios de efectos que había. Es un ejemplo de algo en la grabación, claro, eso pasa en la grabación, no lo puedes hacer ni antes ni después, porque no había forma de hacerlo. Entonces, claro que es un proceso creativo, porque tú estás interviniendo como ejecutante, en este caso, controlando los... Y podríamos poner ejemplos incluso de mover micrófonos durante la grabación, etc. Cosas que realmente aportan algo. Hay otros casos en los que no, en los que la grabación es formalmente... colocamos el set, la gente toca... En las grabaciones de Jazz no es tan así.

¿Hay procesos creativos en mezcla y mástering?

Por supuesto. Digamos que, con los años, dentro del proceso de producción, llegará un momento en el que hablemos de, no de signos sonoros, si no de... Igual que ocurre con otras formas de arte, por ejemplo, el diseño. Hay un centro de diseño en Barcelona, el Dub, que hay toda una serie de plataformas dónde está el diseño en arquitectura, en tal... de una forma marca una tendencia en cómo percibimos esos objetos. Por ejemplo, en el caso de la arquitectura, los edificios, y hay una... no solamente es construir y sin más, si no que de golpe hay una serie de formas, a eso le atribuimos una estética... En mi opinión, en el sonido pasa exactamente lo mismo. Es decir, la producción, en todos los procesos, hay una búsqueda de una estética. A veces es intencionada, a veces ocurre porque sí, no se busca específicamente. A veces hay un error y de golpe eso se transforma en una estética, en una búsqueda de diferentes... Y eso ocurre en muchos aspectos de la

producción, y en particular la grabación, pero sobretodo la mezcla. Porque la mezcla, nosotros lo que es la grabación o la producción clásica, tú grabas un conjunto de señales, un conjunto de instrumentos, y los tienes organizados por pistas, las pistas son los espacios dónde se han ido grabando. Entonces hay un amplio margen de interpretación respecto a lo que es más o menos importante. De manera que, por esa razón y durante bastantes años, los técnicos de mezcla, en la producción podían realizar, no una, si no diversas mezclas. Podríamos decir que es un problema con múltiples soluciones. Desde el punto de vista de ejecución. Por ejemplo: “bueno, pues yo, como técnico de mezcla haría esto porque creo que mantiene más relevancia” o igual otro técnico diría “pues esta pista o este elemento quizás está estorbando y realmente no lo incluimos porque no tiene sentido”... Como documentación de esto, creo que es interesante, sobre todo durante los años 70's cuando empezaron a proliferar los estudios de 8/16/24 pistas, ha habido muchas reediciones de discos clásicos en los que aparecen las “mezclas alternativas”. Por ejemplo, una mezcla alternativa que es interesante para contrastar, para ver qué efecto tiene esto. Es el caso de Sly & The Family Stone, un combo de funky de los años 70's, en un álbum que se llama “Fresh”, las ediciones que han hecho, aparecen las alternate mixes. Y en esas se ve claramente que el mismo tema, de golpe es una cosa totalmente diferente. El mismo técnico, pero la sensación y de golpe te das cuenta... como por ejemplo, algo mucho más reciente, el disco Let it Be, que hizo toda la orquestación Phil Spector, se reedito hace unos años en una versión desnuda (Naked). Otro ejemplo, sí estaba grabado, pero se hizo una mezcla totalmente diferente. De manera que la mezcla forma parte de la estética integral de la obra. Ya no solamente por la proporción de los elementos de “lo pongo, no lo pongo, lo pongo más fuerte, o más flojo”, sino también por la incorporación de elementos que realmente no forman parte de la mezcla. Por ejemplo: los efectos. Ahí, hay otra vía interesante, que es la aportación de la música jamaicana, el Dub. Los productores trabajaban con muy pocos recursos, con unas dificultades económicas grandes, en comparación con la gente que estaba haciendo música en Europa. Y ahí se nota que emerge una cosa completamente diferente, una obra nueva de la mezcla. Es decir, podemeos llegar incluso al extremo de facturar otra cosa totalmente distinta, es lo que llamamos la remezcla, o sea que es un proceso creativo sin lugar a dudas.

<p>Y sobre la masterización, yo siempre pienso, cuando estoy con mis alumnos, todo el tema de la producción, les hago un símil, como estamos hablando de producción, de fabricación, les digo como es un proceso de subfabricación, en cada fase ocurren cosas. Y hacemos un paralelismo: “vamos a construir, o vamos a hacer una mesa”. Entonces, en la primera parte, en la preproducción, haces el diseño, tomas las medidas, haces el plano. En la grabación, fabricas las piezas, compras las piezas. En la mezcla las ensamblas. Y en el mastering, pules y enlacas. O sea, haces un acabado final, el acabado que vera... En nuestra mesa hay un lacado encima. Entonces, ese lacado en realidad, ¿qué importancia tiene? Bueno, sobretodo es adecuarlo para su comercialización. La mesa era igual de funcional antes de poner laca que después, pero de cara al público, esa laca le aporta un valor añadido. Quizás no es la razón última del mastering, pero me sirve de ejemplo para ver que, yo puedo poner una laca más brillante, menos brillante, le puedo hacer un pulido más fino, más rugoso... por ejemplo, yo quiero que esta mesa sea más una mesa de escritorio de oficina o quiero que sea una mesa más rústica. Claro, dependiendo del acabado final, el aspecto que va a tener esa mesa va a ser muy diferente. Y como estamos hablando de comercialización, eso es crucial.</p>	
<p>¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?</p> <p>El proceso compositivo, entiendo que es la razón última de la producción, es decir, es la idea musical. La idea musical hecha sonido es lo que queremos hacer en la producción. Por tanto, está claro que sin idea musical no hay proceso. Lo primero es tener la idea musical. ¿Quién debe tenerla? En el contexto clásico, el artista. Aunque hay casos en los que el productor está trabajando con un artista que no compone, con lo cual necesita unas personas auxiliares, compositores y letristas (porque son 2 cosas igualmente importantes). Entonces, esa parte de composición, evidentemente es el punto de partida, de manera que no tendría sentido que el productor... podría ser que el productor fuese compositor y/o letrista, y entonces hiciese ese tipo de aportaciones. Pero es más frecuente que no sea así.</p> <p>Otra cosa es, si estamos hablando de un cantautor, capturamos tal cual ese cantante con guitarra o piano y tal, y entonces, la idea de arreglar, de añadir instrumentos o instrumentación durante la preproducción. Nuevamente ocurre lo mismo, ¿es el productor quien tiene que hacerlo o se encarga el arreglista? Es adornar esa</p>	6

canción con elementos que el cantautor no hizo. Esos elementos, pueden ser, por ejemplo, más de corte sintético. Por ejemplo, hoy en día tienes una cantante pop, y parte de los acompañamientos no son acústicos, son electrónicos. Por ejemplo, un tema de Ryhana, o de pop de baile, la mayor parte de... Si estamos hablando de producción más de corte contemporánea o moderna, es frecuente que incluso pueda haber dos tipos de productores. Muchas veces, sobretodo en el ámbito electrónico, hay productores que funcionan más como arreglistas. Es decir, que su aportación es dotar a la canción de una serie de elementos. El productor en realidad es un arreglista, es alguien que está haciendo arreglos musicales en clave sintética. Como unas bases, unos bombos... Entonces, generalmente eso ha venido sobretodo de las últimas dos décadas. Es el caso de, por ejemplo, sobretodo en EEUU, cuando el hip hop empezó a emerger como algo menos underground y menos combativo y empezó a ser una máquina de hacer dinero. Entonces, muchos de los productores que, durante esa época han estado ahí picando piedra, de golpe empezaron a trabajar integrándose en equipos de producción mayor. Productores en realidad son más beatmakers o arreglistas, en definitiva. Llámalo como quieras. Pero claro, en colaboración con alguien que sepa llevar todo el proceso. Habrá varios productores en este caso. Mejor dicho, un productor y un arreglista, que en este caso hemos dicho que le llamamos productor pero que en realidad está haciendo arreglos sintéticos. Entonces en el proceso, cambian los nombres, pero al final vamos a lo mismo, es decir ¿quién compone la canción, quién escribe la letra, si el tema es cantado, quién escoge el repertorio, al fin y al cabo, igual no son temas que son propios de ese cantante, quién hace los arreglos”, entonces es la parte, podríamos decir musical, de la idea musical

¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?

7

Ahí hay dos cuestiones distintas. Una es: si el punto de partida es si el artista, es decir, la composición pura, depende o no de elementos tecnológicos. Por ejemplo, en el caso de la música electrónica de baile, la composición pura, muchas veces depende estrictamente de la tecnología. Es decir, no puedo pensar en un tema de tecno aislado, es decir, a piano. Sería posible, pero quizás no tendría tanto sentido, o carecería completamente de sentido. Entonces, hay géneros que claramente

<p>dependen del proceso de producción; de los efectos, de la mezcla, de los instrumentos electrónicos, etc. Digamos que ahí, el arreglo y la composición son la misma cosa. De hecho, el arreglo tiene más importancia que la composición. Hablando desde el punto de vista de la composición, muchas veces, esos temas o composiciones, en realidad no son composiciones como las entendemos en el contexto clásico. Las obras de género electrónico tienen esta característica. Da igual que estés hablando del caso más extremo del tecno, minimal o estilos así, y luego pues dentro de lo que sería la parte más de pop dance, pues ahí quizás habría una canción que se ha adornado con elementos electrónicos.</p> <p>Sí, el género depende de eso. Si estamos hablando de una composición, idea musical, y la queremos transformar, está claro que sí. Evidentemente hay una serie de elementos, por ejemplo, en qué tonalidad estás tocando, que progresiones de acordes estás haciendo, que ritmo estás llevando... Es decir, eso va a hipotecar mucho cómo va a ser eso. Entonces, tu puedes hacer un determinado arreglo en clave de, por ejemplo, una misma canción, pues adornarla de una forma diferente, se transforma en un tema completamente distinto. Esto ha sido una constante en el mundo de la música, sobretodo pop. Un tema por ejemplo de Blues, de repente se transforma en un tema rock and roll solo por aumentarle el tempo y poner un tipo de ritmo levemente diferente. Es el caso de Elvis Presley, por ejemplo. Es un tema de rock, pero antes era un tema de blues o de country. ¿Qué diferencia hay? Pues que se ha adornado de una forma diferente. Porque la letra es la misma y la estructura del tema es similar. Se ha aumentado el tempo, un poco más rápida... O por ejemplo el caso de la música disco; muchos de los temas que fueron éxitos, eran versiones de temas anteriores, de la década de los 60's a los 70's. Entonces, significa que realmente la canción, arreglada de una forma distinta, se puede transformar en otro género. Cuando hablamos de género, se refiere a una serie de elementos musicales y sonoros. Por ejemplo, yo puedo hacer una versión de Killing Me Softly de Roberta Flack, por ejemplo, en clave de hip hop. Entonces tenemos uno de los mayores éxitos de los Fugees, en los 90's. Es la misma canción, pero de golpe es un tema hip hop.</p>	
<p>¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?</p>	<p>8</p>

Sí. Para mí, y es una cosa que también explico siempre a los alumnos, la música ¿qué es? ¿qué aporta una canción? A nivel de sentimientos. Pues, para empezar, es una forma de arte que es completamente diferente a todos los demás. Es decir, nuestros ancestros pintaban las paredes y eso ha quedado registrado, pero por desgracia, la música o los inicios de la música, porque tenemos registros muy antiguos, no sabemos qué pasaba. Pero lo que queda claro es que la música provoca unas emociones prácticamente instantáneas. Es un tema que, por ejemplo, un tema con ritmo, ves que la gente empieza a mover el pie, a zarandearse, a moverse... Y esa emoción no surge de la misma forma, es mucho más racionalizada, observar un edificio bonito, te sorprenderás... O verás un cuadro importante y dirás “qué pasada” pero la música es mucho más transversal, mucho más irracional, es muchísimo más visceral. Entonces, partiendo de esa premisa, luego también está el tema del mensaje que transmite la música. Evidentemente hay muchísimos ejemplos de canciones, dónde la mayor parte de lo que se explica en esa canción es alegre, triste, digamos muchos estados de ánimo. Es decir que en realidad esas canciones, no solamente aportan un divertimento momentáneo, si no que se quedan clavadas a fuego. Según para cada persona, puede quedar durante años impregnado. En un momento determinado de su vida estaba escuchando esa canción y cada vez que escucho esa canción, me recuerda a ese momento. Es decir, esa impronta que ejerce la música en nuestras vivencias es de una fuerza poderosísima, hasta el punto de que, si una comunidad de personas comparte ese mismo sentimiento porque les pasó algo similar, o escucharon ese tema en ese momento determinado, se crea una especie de comunión. Por ejemplo, el caso ahora de los 90's, entonces salía Chimo Bayo... y mucha gente que está yendo a esos conciertos que están haciendo de los 90's, desde un punto de vista lúdico, pero es muchísima la gente que tiene 40/50 años o incluso un poquito más, pues estuvo en ese momento, compartiendo esas canciones, y puede ser canciones incluso estúpidas, pero tiene esa impronta grabada.

Entonces, Obviamente, si una canción aporta esos elementos, o al menos lo intenta, tú como productor no te puedes abstraer de eso. Hay una serie de cuestiones relativas al sonido, evidentemente, al proceso de creación, que muchas veces no piensas en la transcendencia que va a tener eso. Igual es una producción que tiene un recorrido muy corto o tiene transcendencia, pero está claro que si ese

<p>proyecto, en el que tú estás involucrado, sabes que vas a transmitir un mensaje. Entonces, intentas transmitirlo lo mejor que se pueda. De manera que, si es un tema, por ejemplo, triste, obviamente intentarás que todo el envoltorio sonoro sea acorde a eso. Si es un tema festivo lúdico, también harás lo mismo. Es decir, hay un intento de que ese mensaje se transmita de la forma más literal posible y que al que escuche esa canción, le quede esa impronta. Entonces está claro de que el obtener un buen sonido en realidad, así en abstracto, no tienen ningún sentido. Es el sonido de ese tema y los sentimientos o las emociones que intentas transmitir con él. Desde este punto de vista, siempre digo a mis alumnos que nosotros transmitimos emociones, hacemos de vehículo. La principal fuente de información es el mensaje de la canción, lo que sea la parte musical o lírica, pero luego está todo lo demás. Entonces, todo tiene que ir armonizado, si no, nos estamos equivocando. No estamos haciendo una especie de documental capturando (lo que era en un inicio), “no tenemos nada que hacer, capturamos lo que está sonando”. Claro ahí sí que podemos decir que, conforme han evolucionado las técnicas del sonido, pues tenemos muchísimos más recursos para utilizar.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?</p> <p>Absolutamente. Por ejemplo, dentro de la producción, incluso la propia captura, la propia grabación, la materia prima que es el sonido pasado a audio, el propio micrófono, lo que transforma el sonido en audio, pues ya es una primera herramienta. De manera que las diferentes tecnologías que existen en la microfónica ya te permiten jugar mucho en ese aspecto, ese matiz. Incluso algunos productores han utilizado micrófonos de extrema baja calidad, para obtener un sonido telefónico. Es decir, por ejemplo, uno que en su día fue documentado fue “A Night at the Opera” de Queen. En este documental, se habla de esta obra, lo que hacían era intentar recrear esa infancia de los componentes utilizando unas técnicas de grabación específicas: meter un micrófono en una lata, etc. Pero me refiero a que esa parte de la captura ya puede crear una emoción en el oyente, “Esto me recuerda a una música antigua”, una música de los años 20’s, el Dixieland o lo que fuese.</p>	9

<p>Y luego, a parte de la grabación, también está la parte de mezcla. Añadir efectos, por ejemplo. Eso claramente también aporta muchísimas, refuerza, mejor dicho, la actitud y las emociones. Puedes hacer un sonido más grandilocuente, por ejemplo, utilizando un proceso que se llama reverberación. Un productor que hizo uso y abuso de esto fue Phil Spector, en los años 60's, y era un productor que le gustaba mucho utilizar este recurso que le llamaba "la ópera de 3 minutos". Un recurso Wageriano, de un gran espacio. Ha habido toda una larga lista de productores que han utilizado este recurso para conseguir un sonido más amplio y, realmente, la sensación de una gran amplitud. Y en cambio, hay otros casos en los que no, "quiero algo más intimista", un cantante más de corte acústico, entonces lo que buscamos no es algo voluminoso, sino más bien lo contrario, es decir, "queremos intimidad". Es decir, podemos transmitir intimidad, podemos transmitir tristeza, podemos transmitir euforia... Por ejemplo el caso de otra producción emparentada con esta técnica de Phil Spector es la de "Born to Run" de Bruce Springsteen que es una producción en la cual se utilizan muchísimos trucos de este tipo, para conseguir ese sonido, esa especie de euforia, esa potencia, esa sensación de rock en mayúsculas. En cambio, hay otros casos en los que se utiliza otro tipo de recursos para transmitir justamente lo contrario.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?</p> <p>Podríamos pensar, por ejemplo en el caso de... claro, una emoción me refiero, por ejemplo tristeza, euforia... Y actitud...</p> <p>Por ejemplo: chulería...</p> <p>Sí, ya entiendo. Esto quizás creo que tiene más sentido si lo relacionamos con códigos en los que un determinado número de personas, comparten. Por ejemplo, el caso de las tribus urbanas. Si estás pensando en hip hop, por ejemplo, que es un género urbano, dónde hay un código, una forma de vestir determinada, hay una filosofía de fondo, hay unas letras que explican determinadas vivencias. Entonces, evidentemente, la estética del sonido es crucial. Durante muchísimos años,</p>	10

analizar esto ya es más relativo, porque es un género que ya ha alcanzado su madurez y que ha ido mutando en otras cosas, pero creo que el hip hop es un buen ejemplo. Durante muchísimos años, tenía un sonido poco lustroso, es decir, como era algo que se estaba haciendo en los márgenes de la industria musical, pues la gente que hacía hip hop o rap, realmente tenían unos recursos más limitados. Entonces trabajaban con unos sistemas de grabación precarios. Aunque eso no impidió que el mensaje, con los sonidos precarios, llegase. Sería un poco un cierto paralelismo con la música de garaje de los años 60's. Es decir, el hecho de que una serie de músicos sin recursos tocaban en el garaje de su casa y de ahí vino todo ese movimiento de grupos fuertemente influenciados por la música británica de los principios de los 60's. Pues en el hip hop lo mismo.

Entonces, ¿en qué aporta la estética a la actitud? Pues muy sencillo, un sonido poco lustroso es porque intentas de alguna forma decir “yo soy un tío de la calle, tengo mi “crew”, mi grupo de gente, no somos refinados...” es decir “tenemos unas vivencias difíciles”, por circunstancias, a veces por la vida en las grandes ciudades, más en estados unidos. Entonces, ese sonido poco lustroso es como una especie de código que comparte evidentemente, toda esa gente que está vinculada a ese género. Se crea una relación muy estrecha.

Otro caso en el que el problema no es que haya ausencia de medios, sino que es deliberadamente así. Es decir, hay elección, pero decidimos que no suene correcto, que no suene bien. Durante lo que empezó a ser el indie, durante la eclosión del indie. Se empezó a hablar de música “lo-fi”, de baja fidelidad. Era deliberado, es decir “queremos que suene así” o “queremos que suene, entre comillas, mal”, “queremos que el sonido sea turbio, que no se entienda muy bien”, todo a la contra de lo que haríamos en un estudio con un productor al uso. Entonces, ¿qué actitud es esa? Es decir “no, somos alternativos”, “somos independientes” “no queremos seguir las pautas de la música mainstream”, la música principal o la corriente principal. “No queremos sonar como los grupos de la radio-fórmula”. Eso también es una actitud. La actitud es “voy a la contra de la actitud imperante” en todo, en la forma de vestir, etc.

Y podemos hablar también de otros géneros; del rock, del punk, del metal, del grunge e infinidad de ejemplos que están muy vinculados a la actitud, obviamente.

<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transiten informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar información concreta?</p> <p>Yo creo que, por ejemplo, una cosa es el vínculo que tú estableces porque lo escuchas en un lugar concreto, y la otra es que tú deliberadamente digas “yo quiero que tú pienses que esto está ocurriendo en un sitio determinado”. Por ejemplo, hablaba del uso de determinados micrófonos para evocar una época en la que la música se divulgaba a través del fonógrafo, entonces el sonido era muy agudo, muy estridente y con una muy baja calidad. Ese recurso se ha utilizado muchísimas veces... O, por ejemplo, el caso de la reverberación, que es un recurso utilizado muchas veces para dar la sensación de amplitud. Se me ocurre un caso que viene al pelo, que es el caso de Enya. Una cantante que estaba más vinculada a la música celta y de golpe, la sonoridad que aparece en ese álbum de los años 80’s, pues transmite esa sensación de amplitud, de “estoy en el medio del mar, y solamente veo océano por todas partes” y el tema habla de eso. Es decir, realmente el trabajo que se hizo a nivel de producción, y no compositivamente, si no a nivel de producción, expresa esa idea, esa idea de amplitud. O la idea de justamente lo contrario, el vacío. Entonces ahí tenemos el caso de Daniel Lanois con los U2, por ejemplo, en el “Joshua Tree”. Que es un disco dónde la estética sonora, suena completamente diferente, o sea, siendo la misma banda, pero tiene una especie de sensación de vacío, de espacio, de desierto, de parquedad en los arreglos, también la sensación de espacio, pero en este caso de soledad. Y esa estética realmente impactó, y mucho, porque se conjuntaron una elección de repertorio imbatible, porque muchos de los temas fueron singles, junto con la producción. Ahí está también Brian Eno, que era también un teórico al respecto de cómo tenían que plantearse las... O por ejemplo el caso de Rick Rubin, otro productor interesante, más de los 90’s, que realmente más que la parte del sonido en sí, quizás más el planteamiento global de las producciones, pero las estéticas son interesantes porque pueden producir esa sensación de estar en un sitio determinado.</p>	11
<p>¿Cómo determinas el sonido que necesita una producción?</p>	12

Más que determinar el sonido de una forma independiente, el sonido como tal, tengo mucho en cuenta cuál es el repertorio. El repertorio me guía acerca de cuál es el sonido. Por ejemplo, si hay que añadir arreglos adicionales, ahí sí que realmente no hay mucho margen de maniobra. Si tengo que añadir arreglos, evidentemente puedo potenciar más la sonoridad. Por ejemplo, el caso de una producción de hace unos años de una cantante quera cantautora pura y dura. Al principio, la intención era de hacer una grabación simple, pura y dura, literal: voz y guitarra. Pero me di cuenta de que eran temas... Porque ya había hecho un trabajo previo con banda y se notaba que estaba un poco condicionada por ese entorno, por ese arreglo de acompañamiento. Entonces lo que hicimos fue programar unos arreglos, a través de un ordenador, intentando ser bastante acústicos, pero buscando, que es lo que en el trabajo previo no existía, una coherencia. El tema de la coherencia me parece interesante. Hay veces en las que, evidentemente, tú tienes un trabajo que hacer, por ejemplo, a nivel de “tengo que transmitir el repertorio tal cual”, pero esa idea de la coherencia puede estar por ejemplo en que se utilicen unos mismos parámetros de grabación “grabamos tal día, de tal hora a tal hora, en tal sitio, siempre lo hacemos igual”, entonces todas las tomas tendrán un cierto parecido. O no, grabamos, por ejemplo, en tiempos diferentes, pero hay una serie de arreglos que van como ligando todos los temas, o buena parte de ellos.

Así, encontramos en concepto de coherencia entre las diferentes canciones, pero también entre el mensaje y la estética.

¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos?

13

La verdad es que como cada producción es un mundo aparte, es algo muchas veces único, es cierto que un productor usa unos recursos, sobretodo, por ejemplo, si la producción lo necesita, me gusta usar coros, a nivel de arreglos, Creo que le da bastante entidad a una producción, por ejemplo, unas producciones en las que intervine, que son “Facto de la fe y las flores azules”, una parte relevante del álbum consiste en esto. Los temas ya eran parecidos entre sí, pero hay una especie de

<p>tratamiento global que lo he aplicado en muchos otros casos. Básicamente, en este caso, juego con la ventaja de cómo soy cantante, puedo aportar eso.</p> <p>Luego, a nivel de tratamiento de sonido, más que de arreglos, intento, sobretodo en el caso de la microfonía, intento trabajar con micrófonos, ajustes de amplificación y demás, que sé que van a tener un resultado adecuado para los artistas con los que vamos a trabajar. Luego, a nivel de mezcla, sí, por ejemplo, me gusta organizar la mezcla de una forma que me sea fácil para trabajar, en la que suelo... me gusta trabajar con unos determinados tipos de reverberación. Pero tampoco utilizo eso como una pauta única siempre, porque hay veces en la que la estética del sonido va cambiando; lo que haces ahora, de aquí a 10 años, seguramente hay cosas que las vas descartando porque ya no encajan en la estética sonora entrante. O sea, no es solamente tu decisión, sino también qué tendencias están apareciendo.</p>	
<p>¿Produces las canciones de una manera distinta en función de a quién van destinadas?</p> <p>En realidad, debería decir que sí, pero en cierta forma, podemos decir que es una mezcla entre el sello personal que tú pones, es decir tus formas de hacer, y obviamente a quién va dirigido. Si yo tengo la percepción de que va destinado a un determinado tipo de público, obviamente el tratamiento puede ser bastante diferente. Pero intento que eso no sea un condicionante a nivel de hacer lo que tienes que hacer. Creo que un productor, es una reflexión quizás un poco más difícil de ver, pero yo veo un paralelismo total entre la producción sonora y la dirección, o sea la realización audiovisual. En la realización audiovisual, al director le encargan un trabajo y, entonces, él hace esa obra acorde con los parámetros. Y en el sonido pasa lo mismo. Obviamente no vas a hacer un tratamiento underground si la pieza es mainstream o va dedicada a un público mainstream, o viceversa. Es decir, tienes que entender, primeramente, en qué contexto va a sonar esto. No puedes solamente una decisión literal de “yo voy a poner mis truquitos, a no ser que sea la razón por la que te han contratado. Ha habido muchos casos de producciones o de intervenciones de producción en las que se han llamado a mis servicios justamente por esas cosas que apporto. Y en otros casos en los que es una producción más funcional, es decir “no, no, esto</p>	14

<p>hay que grabarlo, hacerlo así...” sobre todo en el ámbito audiovisual. Que es otra parte que toca música para comerciales o composición o producción para anuncios y cine documental. Que sería quizás otra parte de la producción sonora. No solamente hay producción musical, sino también audiovisual.</p>	
<p>¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo musical?</p> <p>Sí, ya he contestado a esta pregunta antes</p>	15
<p>En caso afirmativo, ¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues caracterizar algunos estilos musicales mediante la producción?</p> <p>Hay ejemplos muy claros. Por ejemplo, a nivel de producción, una primera cuestión de cómo caracterizar ese estilo musical es la elección inicial de “¿grabaremos en vivo, o no?”, “¿grabaremos todos los intérpretes a la vez, o no?” es decir, si hablamos de un combo musical, por ejemplo, de rock, pues es una decisión interesante a tomar. Si por ejemplo tiene que haber una intervención posterior muy concienzuda, seguramente diría “no, no vamos a grabar todos a la vez”, porque lo queremos es conseguir un sonido muy clínico. Por ejemplo, el caso de una grabación que sea lo que se ha convertido en el método clásico, que es el overdubbing, que es “vamos grabando, instrumento por instrumento, empezando por la percusión, la batería, y luego vamos añadiendo pistas”. Pero podría darse el caso de “no, no, es que todo tiene que estar grabado en directo, porque tiene que tener ese carácter”. Hay estilos que se prestan más a eso. Y luego, quizás la parte en la realmente intervienes más es, no solo la grabación, si no la parte de la mezcla. Sobre todo cuando utilizas efectos sonoros para hacer esa mezcla. Por ejemplo, si quiero conseguir un sonido más... un estilo más rockabilly, por ejemplo, pues una cosa que se utiliza mucho es un tipo de efecto que se llama <i>delay</i>. Un tipo de <i>delay</i> que se llama “slap back”. Es un proceso de retardo que generalmente se aplica... se empezó a aplicar en los años 50’s. Entonces ya te lleva a esa estética, de golpe las cosas ya suenan a eso. Evidentemente el arreglo también tiene que ir acorde y es una cosa que se ha utilizado de forma profusa en todas las décadas. Se ha utilizado en los 80’s, por ejemplo, en el tecno pop, luego se ha utilizado en los 90’s también, se dejó de</p>	16

<p>utilizar quizás no de una forma tan regular, y luego ya en los 2000's otra vez. Es decir, es una técnica que ha ido rebotando en las décadas, el "slap back", el retardo. Si tú, de golpe, extraes ese efecto y lo colocas en otro contexto, puede ser un desastre. Ahí, por ejemplo, es un efecto que claramente... estaba pensando en otro contexto diferente... El <i>slap back delay</i> en el... por ejemplo, también se utilizó mucho en el Glam, de manera que, si lo que quieres conseguir son ritmos shuffle con, por ejemplo, de David Bowie o Marc Bolan, lo utilizaban bastante. Y luego está el ejemplo de una artista de los 2000's, Goldfrapp, una cantante, Alison Goldfrapp, que era un contexto electrónico al 100%, un combo formado por dos, pero que en un momento determinado, si no recuerdo mal, en el tercer disco, empezó a utilizar el slap back delay, porque ellos reivindicaban esa música glam; toda su estética visual iba muy acorde con eso. Entonces, ponían ese slap back para rememorar esa tendencia, esa forma de hacer sonar las voces. Aunque no hacían rockabilly para nada.</p>	
<p>¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas actitudes concretas mediante la producción?</p> <p>Por ejemplo, si lo que quiero conseguir es... la producción es dónde... lo que quiero por ejemplo es una sensación de serenidad, en el caso de un cantautor, no voy a estar poniendo un ritmo frenético, si no que intentaré buscar todo un acompañamiento que transmita esa actitud para todo ese conjunto de gente que va a compartir ese código. Es decir, será bastante improbable, que alguien que le gusta la música dance, vaya... Bueno, te pueden gustar las dos cosas, no es incompatible, pero lo que quiero decir es que en el momento que tú entras en ese contexto, no lo asocias a otro tipo de música, si no que escuchas folk, o música de cantautor. En cambio, por ejemplo, cuando estoy en un contexto más de música rock, pues claro, ahí lo que no voy a hacer un proceso de serenidad, si no lo que voy a hacer es potenciar la excitación, incluso en algunos momentos, el ruido macarra que pueda tener ese contexto. ¿Cómo lo puedo conseguir? De diferentes maneras. Por ejemplo, actitudes en grabación, nuevamente. Es decir, en la grabación, tú cuando tocas eres, tienes que ser el puto centro del mundo. En ese momento tienes que transmitir exactamente lo que estás diciendo. Entonces, claro, si estás en un entorno por ejemplo que no te ayuda en eso, entonces estamos</p>	17

<p>fracasando. Es decir, tenemos que buscar la manera que ese sentimiento lo capture de la forma que sea. Y luego, en la mezcla, evidentemente, técnicamente se puede utilizar algunos efectos, arreglos, etc. Efectos sonoros, incluso acompañamientos adicionales que potencien esa idea. Por ejemplo, el caso de Facto de la Fe y las Flores Azules, un tema que se llama “La Fuerza”, en el cual quizás sería más el tema de las emociones, que es el siguiente, pero creo que están bastante ligados, así que te contesto ya la siguiente.</p>	
<p>¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas emociones concretas mediante la producción?</p> <p><i>(sigue desde la anterior)</i> Era un tema que se atragantó. Se buscaba algo, pues a veces no se consigue a la primera entender... Quería una especie de himno. Era un tema himno, que iba desde los más sereno, tranquilo... Ellos tenían una idea de mezclar el hip hop con el pop, y aquello tenía que devenir en una especie de explosión orquestal y de explotar en la parte final... se convierte en un himno... Entonces era una dedicatoria a toda la gente que les ayudan o que les había ayudado hasta ese momento. Una especie de homenaje. Entonces era un tema complejo, porque transmitir esa sensación no era precisamente fácil, más que nada porque en ese momento la parte final no estaba resuelta. Estaba resuelta la parte lírica, pero no la parte musical. Entonces ahí, realmente hubo que realizar varias aproximaciones, porque ya el tema estaba medio compuesto, pero no del todo. Entonces, ahí puse una serie de recursos para conseguir que es sensación de explosión, de euforia, de final de concierto, “va para todos vosotros”, etc. Y eso, bueno, había una serie de pautas; “nos gusta el soul”, la música soul de los años 60’s que es como muy festiva muy alegre, muy optimista. Entonces, esa sensación optimista, de euforia, de amistad, de potenciar esa idea, esa emoción realmente lo conseguí, lo conseguimos en este caso, porque la parte artística evidentemente pesa mucho, con una serie de recursos que iban desde los coros, loops, un tratamiento con reverberación a lo Phil Spector para recordar el soul de los años 60’s. Es decir, coinciden una serie de aspectos, que por separado, en principio, no tenían mucha lógica, pero que cuando los juntas al final consigues realmente esa sensación de final, de final de disco, de final de actuación, a pesar de que no era ni mucho menos el último tema del disco, pero este es un poco el asunto. Y esa</p>	18

<p>emoción, en ese momento no fui consciente, pero veías la reacción en el directo, porque muchas de esas cosas luego se lanzaban como bases de apoyo, no se hacía todo en directo, y veías la reacción de la gente cuando llegaba ese tema, de “Waaaaaa” de cómo “ostras” realmente llegaba este mensaje y era muy potente. Me decían al principio “no, no, este tema es el tema del disco” y ellos tenían un single, ni tan siquiera lo sacaron en single este tema, pero este era el tema. Y yo no lo veía claro, pero luego lo entendí, porque realmente, en ese momento no eres totalmente consciente. Intentas solucionar una petición que te hace el artista “tenemos que hacer esto”, pero no captas el alcance de las cosas. Y esa emoción obviamente fue a través de una serie de tratamientos sonoros. Quizás es el caso más obvio que se me ocurre.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?</p> <p>Sí, claro, por supuesto. Aquí lo bueno es que podemos ir desde lo más obvio a lo más sutil. Es difícil a veces... técnicamente hoy en día puedes utilizar un recurso sonoro, pero cada vez es compuesto. Que es el caso de los loops. Por ejemplo, tú en un momento determinado puedes integrar un bucle, un loop, de un determinado estilo de música que directamente es un fragmento de música africana, latina, oriental, de Asia, música celta... Luego el tema por ejemplo de la instrumentación que escojas. Sabemos que estos intérpretes tocan estos instrumentos, pero de golpe, cambio de orquestación con la misma composición y el tema suena a otra cosa diferente.</p> <p>Y cosas más sutiles como, por ejemplo, que suene “brit”</p> <p>Buenos, pues aquí por ejemplo sí que es cierto que hay recursos. Por ejemplo, de cara a un grupo de rock, la elección de los amplificadores. Eso es crucial. Si tocas con un Mesa Boogie, que tiene un sonido muy invasivo, por así decirlo, o con un Vox, Marshall, Orange, Fender... Esos amplificadores te dan una cualidad que te lleva a un área geográfica. En este caso yankee versus británico, por ejemplo, sonido de guitarras. Si quiero que suene rockabilly, ahí lo que decíamos de los efectos, pero también la elección de los amplificadores es crucial, cómo sonaran las guitarras. Por ejemplo, si tienes un combo de heavy y dices “no, es que vamos</p>	19

<p>a hacer una especie de transformación y haremos que el tema suene a rockabilly” vale, pues cambiemos los amplis y no podemos tocar thrash metal. Podemos tocar el mismo arreglo pero en clave... Eso por un lado, luego lo de la orquestación, por ejemplo. Y a nivel sonoro, lo que decíamos de los amplis, pues quizás es el ejemplo más claro, desde el punto de vista de otras culturas con el tema del sonido puro es más difícil porque, claro, está muy vinculado a la tecnología, entonces es más difícil. Yo creo que aquí el único recurso que tienes es más cambiar la preproducción, la orquestación.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?</p> <p>Esto es más obvio porque cada década tiene su forma de sonar. Hay un conjunto de cosas. Entonces, si tú juntas cosas consigues el efecto de eso. Por ejemplo, si lo que quieres es capturar la estética sonora del soul de los años 60’s, por ejemplo, de cómo se grababa, tienes que hacer un poco de arqueología de producción. Es decir, cómo se grababan los discos en esa época. Si tengo que hacer una grabación de ese tipo, seguramente me plantearía muy seriamente el tema de la grabación en directo. Por ejemplo, hay un sello que es Daptone Records, en Estados Unidos, que es un ejemplo de los muchos que hay, que se hizo conocido a mediados de los 2000’s, coincidiendo con la aparición o el éxito de Amy Winehouse con el Back to Black, dónde los músicos que participan en esa grabación, venían de ese sello, y claro, ahí lo que hacían era grabar en vivo. Entonces, la grabación en vivo es determinante. Luego, con la microfónica que se utilizaba, los amplificadores de guitarra y de bajo que se utilizaban, la batería cómo estaba organizada, qué tipo de parches utilizaban... Todo eso es crucial para que suene a esa época. En mi caso, sobretodo en proyectos de cantautor... por ejemplo queríamos hacer una especie de recreación o homenaje a esa época, entonces, en clave cantautor, que los temas no eran para nada soul, pero tenían algo que quizás podía recordar un poco. Entonces lo que hicimos fue orquestarlo vía midi, vía arreglos por ordenador. Entonces, cojo todo un conjunto de bibliotecas de baterías, programando las baterías cuidadosamente, buscando los tipos de redobles de esa época... Tienes que hacer realmente un estudio detallado de eso.</p> <p>En los 70’s por ejemplo, en los 60’s la reverberación se utilizaba muchísimo, en los 70’s dejó de utilizarse de una forma mucho más clara. Se utilizaban las</p>	20

grabaciones en estudio, entonces la propia sonoridad de la sala aportaba la reverberación natural. En los 80's se volvieron a utilizar esos sonidos masivos. Por ejemplo, en España había Julián Ruíz, que era un productor que utilizaba la reverberación, lo que llamaba "sonido grande". De manera que muchas de las producciones tenían ese sonido como basto. De manera que, si yo quisiera hacer una producción de los años 80's, empezaría por ahí. Por ejemplo, hay unos recursos que se utilizan relacionado con esto, que son el tratamiento de las baterías. Que son el caso de la caja. Eso, las reverbs puerteadas, que son un sonido de caja que explota mucho pero que tiene una cola muy corta para que no interfiera en el arreglo. Entonces eso también te retrotrae mucho a esa época. Hay unos guiños sonoros que te dicen "¿cómo sonaba o cómo se hacían los arreglos, qué tipo de instrumentos se utilizaban en los años 80's?" o "¿cómo se mezclaba?". Realmente, los sonidos son muy clínicos, de manera que todo está muy bien ubicado, muy bien definido. Si estuviera en los 90's, la cosa cambia. Ahí, en los 90's, es todo lo contrario. Sobre todo, con la irrupción del grunge y del brit pop, se busca otra vez un poco el retorno a la influencia de los años 70's. De manera que las guitarras suenan de una forma determinada, el sonido es mucho más procesado en general. Pero procesado en el sentido de añadir un cierto carácter turbio.

Comento estas cosas porque son fáciles de documentar y contrastar. Es decir, si te hablo de los 60's del soul y de Phil Spector, es fácil documentarse, son cosas que no me las invento. Son cosas que realmente están documentadas.

Por ejemplo, a partir de los 2000's, ahí hay una diferencia fundamental y es que, ya no es solo el caso de producir, si no que aparece otro entorno, que es el entorno de ordenador que en los 90's no existía. A partir de los 2000's empieza a introducirse esto. De manera a que tú ya puedes recrear esos procesos de una forma que antes no era posible, e incluso crear nuevos espacios que no han existido nunca. Porque, cómo estás dentro de un ordenador, puedes hacer lo que te dé la gana. Entonces, hoy en día también es cierto que hay otro factor que yo creo que es importante tener en cuenta, sobre el tema de las décadas musicales, culturas, etc. En las décadas precedentes a los 2000's, yo creo que hasta los 2010's, aproximadamente, ha habido una uniformización de los... O sea, cada época ha tenido unos medios de difusión concretos, entonces todo el mundo compartía esas

vivencias, esas músicas, y la complicidad con esos estilos musicales, con esos artistas, era muy grande porque eran muchos menos los que podían acceder a esa carrera, a ese éxito musical. A partir de los 2010's en adelante, con internet y la democratización de los procesos de producción, ese lugar común, y ese punto dónde se comparten esos artistas, ha saltado por los aires. De manera que tenemos una serie de... ya no hablamos de tribus urbanas en cierta forma, como se hablaba antes, no hablamos de medios de comunicación que se imponen de una forma masiva, sino que hay muchas alternativas, tenemos radios en internet, listas de Spotify, tenemos de todo. Y eso, yo creo que es importante porque, hoy en día, la producción, evocar las distintas épocas musicales quizás tiene menos importancia porque ya no hay ese vínculo, sobre todo para los adolescentes, porque si tú quieres conectar con gente de 40 años, pues es muy fácil, les pones música de los 80's, o sea producciones de los 80's, que es la música que vivieron ellos. Si quieres conectar con la gente de los 70's pues tienes que retroceder un poco más en el tiempo... Pero a partir de los 2000's... ¿cómo suena la música de los 2000's? Es complicado.

Hoy en día, claro que hay estilos musicales. Está el trap, el EDM, pero en cierta forma, es difícil de definir porque nos falta perspectiva. A mí, por ejemplo, me cuesta mucho más ubicar del 2000 al 2010, porque ¿qué es lo que define a la música de los 2000's? Bueno, pues Britney Spears, por ejemplo... ¿Qué determina? Te das cuenta de que no es fácil responder a eso. O sea, no hay un "sonido 2000". Y han pasado 17 años... Yo en los 90's sí que era consciente de cómo sonaban las cosas. Cuando llegamos al 2000, decía, eso suena a 90's.

Quizás a partir de los 2000's podríamos hablar de la explosión de las músicas latinas.

Claro, ahí emerge una cosa y a veces nos falta la perspectiva suficiente también, porque como productor ocurre una cosa, y es que los productores no tienen un recorrido eterno, sino que, cómo estás muy vinculado a la tendencia y a las cosas que ocurren, a veces es difícil decir "ahora escucho lo que viene a ser el trap o el reggaetón", que están ahí cercanos. Lo conocemos menos porque ha habido un cambio generacional. Lo que pasa es que nos resistimos a ello, pero claro, ha

habido un cambio, sobre todo para los que somos adultos que está ahí y que ha ido avanzando a pasos agigantados. Para mí en los 2000's, sobretodo la idea de la propia obra musical es algo que está muy en tela de juicio, es decir, la idea del fonograma clásico, no tiene sentido hoy en día. La gente se mueve por canciones. Volvemos al single, entre comillas.

Incluso fragmentos de canción.

Sí, porque es la inmediatez, la posibilidad de escuchar millones de canciones y esa inmediatez produce impaciencia. Es un efecto derivado. Entonces, lo que pasa que también es cierto que convive esto con todo lo demás. No todos los chavales ahora escuchan EDM (en todo caso los que tengo yo, entre 18-20 años) y les gusta a muchos el EDM, la electrónica, el trap por supuesto, y el hip hop, lo que pasa es que ha habido un cambio, lo que antes era hip hop ahora es el trap. O reggaetón. Lo del reggaetón es interesante, porque ha habido un cambio generacional y también un cambio cultural, que también no somos conscientes del alcance que ha sido imparable. Es decir, durante la época de los 90's, de los 2000's mejor dicho, ha venido, sobre todo en España, muchísima gente de Ecuador, República Dominicana, Perú, países que tienen otro bagaje cultural. El reggaetón, claro, es como un electroshock y tiene que ver mucho con el hip hop, incluso la estética, sobretodo del primer reggaetón, la estética es 100% reproducir el rollo urbano, pero con elementos de la música latina. Entonces esa mezcla entre música latina, es un mercado muy bestia y también tiene un código que es fácil de asumir o asimilar. Para alguien que viva en un barrio dónde la estética imperante es el hip hop y de golpe viene gente que le gusta el reggaetón que es la misma estética, es fácil que haya una transición de uno a otro. Es decir, es más fácil que te identifiques con alguien que hace reggaetón, por ejemplo, que con alguien que haga hip hop americano. Primero porque canta en una lengua que no entiendes, la mayoría. Es decir, por supuesto te gustará Nach o el último hip hopero de turno, pero seguramente, simultanearas esto con lo que ya está sonando en la calle. Y el trap lo mismo. Es la versión moderna del hip hop porque acumula elementos de la música electrónica de baile, es decir, hay toda una serie de sonidos sintéticos... La gran transformación ha sido la asimilación de los sonidos

sintéticos en un contexto de música popular. Es decir, de una forma natural, todos los elementos que tradicionalmente se asociaban a la música electrónica, por ejemplo el “Autotune”, o el uso de sonidos sintéticos de caja de ritmos, que ya se utilizaban en el hip hop, pero era menos sintético porque en el hip hop de los 90’s lo que se utilizaba mucho eran samples de funky, música negra, y hoy en día es completamente sintético, es completamente ajeno a una tradición musical, que eso era el principal problema para que otras latitudes lo pudieran asumir. Por ejemplo, en España, nosotros no tenemos tradición de funky, ni de soul, ni de música negra, porque aquí estábamos encerrados a cal y canto con la época de Franco, entonces es una cosa que también hay que tener en cuenta. El aislamiento que hemos tenido, cultural, ha sido una de las razones por las cuales no nos hemos podido, de alguna forma, agregar o asumir toda esa cultura que, por ejemplo, es mucho más natural en Alemania, sobre todo por el tema de la difusión. En cambio, en el momento en el que llega toda la música latina, que también era ajeno porque en Castilla, en Cataluña, En Andalucía mismo ¿qué latino? A nosotros el latino nos suena a chino. Lo que pasa es que en el momento en el que en Barcelona, Madrid, por ejemplo, hay miles y miles de personas que proceden de países que están dentro del ámbito latino más la influencia brutal que está ejerciendo el mercado latino en Estados Unidos, que a su vez difunde hacia todo el mundo... Artistas como Gloria Estefan, el rollo Miami... Eso hace un foco de radiación simultáneo por tierra mar y aire. Lo mismo ha pasado con toda la electrónica. La electrónica venía como muchos estilos musicales independientes, el caso del tecno, el house, etc. Y de golpe aparece la EDM, que es una refundación de todo, que se hace de una forma que conecta muchísimo más con la gente joven. Todos esos géneros eran demasiado intelectuales, demasiado, fragmentados. Entonces, algo que sea mucho más simple musicalmente, mucho más espectacular a nivel sonoro, y de golpe eso se convierte en un fenómeno mundial. Algo que antes no pasaba. Es decir, la electrónica sí que decíamos “vamos a ver a un DJ de tecno que está pinchando en...” pero algo masivo, en lo que se ha transformado.

Y con el trap está pasando algo parecido. Era algo que estaba saliendo a rebufo y se está transformando en la corriente hegemónica, sustituyendo a lo que es el hip hop clásico. Al menos para la gente joven. La gente joven, en muchos casos ya no sabrá lo que es el hip hop porque ya habrá sido absorbido por el trap.

Con el rap ya pasaba, porque es una denominación que se asociaba a la década de los 80's. O sea, el paso del rap a hip hop... hip hop era todo y ahora se asocia solo a la música. Y lo mismo está pasando ahora. Yo creo que con la vinculación que tengo con mis alumnos, pues están en ese orden de cosas. Hay un cambio generacional y hay un cambio sonoro. Sobre todo, porque la música electrónica se ha hecho hegemónica en los procesos de producción. Nos falta perspectiva, pero la sensación que tengo es esa. Hoy en día, los chavales... También es cierto que no todo el mundo porque hay muchos chicos que, por ejemplo... De hecho, me lo comentó un artista al que produje, me decía “¿tú crees que va a desaparecer la idea de: me gusta la música, toco un instrumento en una banda?” por el tema de la electrónica, por el tema de los procesos de producción. Y realmente, el interés que ves en la gente joven en eso es muy inferior a los 90's. En los 90's, todo el mundo quería tocar en un grupo, o al menos intentarlo. En los 2000, eso fue creciendo o decreciendo según el caso, y en 2000's a 2010's, ha habido un cambio generacional y de golpe “no, yo lo que quiero hacer es rapear, cantar y todo eso”. La tecnología permite que la orquestación no dependa de un intérprete, entonces en el momento en que esto se extiende de una forma masiva... Si tú no lo has visto nunca, no encuentras la necesidad de. También estamos hablando de un perfil cultural diferente. Yo creo que esto afecta más a determinadas... Es un tema de clase social, es así. El papel que ejercía antes el rock como conexión cultural de las clases populares, sobre todo en los 70's, en España, con el rock, pues todo el mundo decía “el rock es la música del proletariado” por así decirlo. Pues eso ha cambiado. No existe el proletariado como en fabrica y esto, y ahora lo que tenemos es gente que está currando en lo que puede, y los hijos de esta gente que está haciendo lo que puede, entre los que también me incluyo, pues sus hijos están escuchando esta música. Es decir, es lo mismo que ha pasado en otras épocas. ¿Quién se puede permitir comprar un instrumento que vale 1000 o 2000€? La gente ha crecido con un móvil, con un ordenador. A ese ordenador le puede poner programas, incluso puede hacer música. Es mucho más inmediato y a un precio muy inferior. Para montar una banda o para tocar un instrumento, tienes que hacer una inversión importante. Y hace falta otra cosa, que es esfuerzo. La interpretación es mucho más exigente en ese aspecto. Entonces, si tu referente, si tus modelos,

<p>no aparece nadie que toque un instrumento, entonces es lógico que no veas la necesidad.</p> <p>Ya estamos fuera de entrevista, pero todo lo que dices me viene genial.</p> <p>Bueno, es que todo esto viene bien porque cuando decimos “¿a quién va dirigido?” entonces hay que tener en cuenta. Si tu público objetivo son los adolescentes, claro... Cuando hablábamos de Facto de la Fe y demás, es decir la década de los 2000’s que es el indie, ahí todavía se mantenía unos ciertos vínculos entre la gente joven, de 18-20, estoy hablando de entre 2004 y 2009, más o menos, en esa década, todavía la gente joven estaba viendo música en directo con músicos, etc. Festivales, etc. Cuando hay ese cambio generacional, todo eso desaparece, entonces, tú tienes que tener en cuenta que es lo que escucha hoy en día la gente. Entonces la producción aquí cambia mucho. Por eso decía “no es lo mismo la producción electrónica, que producción clásica”. Un productor hoy en día, la gente lo que piensa, la gente joven si profundiza un poco, dice “no, no, este tío está en su casa haciendo esto con el ordenador” entonces les hablas de un estudio de grabación y no saben ni porque necesitan eso. “Pues porque tendrás que grabar la voz” pero eso es una necesidad que viene a posteriori. Pero como tienen el acceso, la producción para ellos, en realidad es la composición o los ritmos para hacer algo encima.</p>	
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?</p> <p>Ya está respondida</p>	21
<p>¿Podríamos diferenciar la grabación documental, como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?</p> <p>Esto ya he contestado antes. Solo añadiré una cosa que es que... Voy a hacer un paralelismo con la representación. Cuando avanza la tecnología, la representación teatral, se puede grabar. Entonces aparece el cine. El cine se considera un arte</p>	22

<p>independiente. Porque en el teatro, la representación es en vivo y viene determinada por un libreto. De manera que hay una serie de, actos o de partes donde... O sea, es una obra secuencial. En cambio, en el sonido, mejor dicho, en la música, también pasó lo mismo. “Tengo un cantante, un intérprete...” y de golpe, lo grabo. Al principio la grabación era documental. La tecnología no te permitía remontar o transformar esa obra, hasta bien entrados los años 50’s. Entonces, curiosamente, y a pesar, para mi es una forma completamente diferente de arte, distinta a la interpretación en directo. Sin embargo, no hacemos esa distinción, o no existe esa distinción. O sea, todo el mundo tiene claro cuando vas a ver una obra de teatro y cuando vas a ver una película en el cine. Las 2 cosas son una representación dramática. ¿qué es lo que cambia? La producción. Porque en una película de cine, el director tiene una idea, más o menos de lo que pasa, y lo que va haciendo es organizar los procesos de producción, no de una forma secuencial, sino acorde para maximizar el... minimizar el tiempo y maximizar esos recursos para que se puedan emplear y que no sea coste astronómico. En el mundo de la música es exactamente igual. Es decir, yo tengo en cuenta, no solamente un tema creativo, sino también un tema de qué dinero dispongo... Entonces, normalmente las cosas se hacen de una manera que eso se pueda llevar a término. Y no necesariamente eso se puede llevar en directo. Es más, muchas veces es totalmente diferente. Muchas veces dices “hostia es que lo que es el disco, la grabación, el fonograma es diferente de lo que tocan en directo”. Pues claro que es diferente, es que son dos obras diferentes. Es decir, eso ha sido una de los grandes problemas que hemos tenido y por el cual la producción no se considera un arte independiente de la representación en directo. Es una cuestión que creo que es importante tener en cuenta. Cuando tu grabas un disco, cuando haces un fonograma, cuando el artista se mete en el estudio, es otra obra independiente. O sea, es otra forma de arte independiente.</p>	
<p>¿Qué se valora en una canción grabada (obra fonográfica)?</p> <p>Antes has hablado de la coherencia entre el mensaje y lo que hay grabado, y la estética sonora, el envoltorio...</p>	23

Aquí yo creo que la obra fonográfica, para mí, no solamente incluye la parte sonora, sino que hay todo un diseño alrededor de... Podríamos hacer un paralelismo con el cine. Tu muchas veces ves una película, y ves la portada, o el póster de la película y ese poster da mucha información. De hecho, los posters de las películas, muchas veces, son obras de arte en sí mismos. Es decir, complementan una determinada obra que tú vas a ver.

En la música grabada, en el fonograma, en el fonograma clásico, en la época de los discos de vinilo, la portada, o sea, el “art work”, la parte del diseño gráfico era tan importante como la misma obra. Al mismo nivel. Es más, la forma de escuchar la música requería, prácticamente “paren máquinas, tengo que poner el disco ahí y hacer una escucha pasiva como si estuviera viendo una película de cine. Con la tecnología que tenemos hoy en día, esto ya ha desaparecido. Yo no necesito estar ni tan siquiera prestando atención, puedo poner auriculares... Es decir, no necesito ninguna portada en sí. Entonces, si nos referimos a la producción clásica, ¿qué se valora en una canción grabada? Hombre, a un tío le dices, el que vivió cuando sacaron el The Wall, por ejemplo, o el White Album de los Beatles, o el Sargent Peppers, o el Dark Side Of The Moon, de Pink Floyd... Hay muchísimos ejemplos, dónde el art work, el diseño gráfico, es crucial. O el Blod sugar Sex Magic de Red Hot Chilli Peppers, es decir esa estética, tú ya entras, ya te has metido ahí dentro. Luego las fotografías que hay dentro, si las hay, las letras, puedes seguir las letras, puedes leer incluso toda una serie de informaciones que complementan eso. Ha habido casos de auténticas locuras. Por ejemplo, el caso de The Rolling Stones con un álbum que hicieron con un holograma, una imagen holográfica, que tenía... que cambiaba. Esto costo un pastorril. Cosas de este tipo. El blue Monday de New Order. Inversiones que se hicieron para una obra que era desproporcionada con la obra en sí. Entonces, eso tiene un peso importante. Entonces, ¿qué se valora en una canción grabada? Se valora, por supuesto, la parte musical, pero también la experiencia de enfrentarte a todo ese imaginario gráfico con la que se rodea. Entonces, tú puedes valorar Hoy en día, seguramente ya no es tan así, porque ya no necesitas ese eso. soporte. Entonces, ¿con qué lo relacionas? Normalmente, igual que pasó antaño, si tus amigos comparten esa canción o no, la comparten a través de las redes sociales, el “boca a oreja”, que es el mensaje que tiene esa canción, si estamos hablando del reggaetón, hay algunas

<p>canciones muy discutibles... El impacto que tiene eso, es a la inversa. Antes era un impacto, podríamos decir, progresista. Los mensajes muchas veces eran combativos, y ahora es un mensaje en muchos casos a la contra. Por ejemplo, el caso de Maluma o de otros, que dices “es un mensaje realmente negativo”. Es decir, un mensaje misógino, conservador, incluso fascista, según cómo. Pero ese mensaje llega y conecta. Yo he visto en el metro con el móvil a toda hostia y chicas jovencillas haciendo “perreo”. Ese mensaje cala. De golpe hay una conexión con eso. De manera que, lo que tú valoras en una canción grabada es ese imaginario, que en este caso es un imaginario colectivo. De golpe, si todo el mundo escucha esta canción y todo el mundo la está escuchando en el instituto, y uno la pasa a otro, la cantas... pues claro...</p> <p>¿A nivel sonoro? Creo que hemos vuelto un poco a la base. No creo que se preste tanta atención al sonido ni a lo que lo rodea, sino que se va directamente al mensaje, en el caso de reggaetón o en le trap.</p>	
<p>¿La producción puede contribuir a este valor, o solo depende de la composición y la interpretación?</p> <p>Ya la he respondido.</p>	24
<p>¿Qué elementos deben estar presentes, en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo musical (ejemplos concretos)?</p> <p>Para caracterizar un estilo musical a nivel de producción, aquí partes de la materia prima, que es lo que aporta el artista. A nivel de orquestación, por ejemplo, si hablamos del pop rock o de ciertas cosas... Pero bueno, si hablamos de estilo musical, por ejemplo, La parte orquestada, si hablamos de música electrónica, obviamente, la elección de los sonidos de la percusión, por ejemplo, cada estilo tiene una forma de sonar y hay que escogerlos cuidadosamente. Si lo que quieres es un acompañamiento, pues que sea de un determinado estilo musical. Si quieres que suene a trap, obviamente, necesitarás un tipo determinado de sonidos. Luego, volviendo otra vez al tema de si quieres realmente que suene a reggaetón o a trap, hoy en día, hombre, pues el procesamiento de las voces es crucial, en muchos casos. El uso por ejemplo de un procesador que es el “Auto Tune” o el “Melodyne”, que para el caso es lo mismo, un uso robótico para conseguir esas</p>	25

<p>voces que no son naturales pero que forman parte de esa estética. En este caso, los dos ejemplos serían el procesamiento de la voz y la elección de los sonidos, es decir la orquestación.</p>	
<p>¿Cómo se vincula cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales?: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura.</p> <p>Letra, actitud, emoción, todo esto lo hemos comentado antes. Melodía, aquí es importante porque por ejemplo, escalas mayores, menores, pentatónicas, dependiendo del contexto, el tipo de... Por ejemplo la gente que quieres estudiar música electrónica en Microfusa, y les digo “si lo que quieres hacer, es un arreglo house, por ejemplo, como en el house tenemos mucha música negra, muchas veces se pasa por alto, es decir, no solamente es una cuestión técnica de sonido, escoger los sonidos adecuados, sino también escoger las escalas adecuadas. Es decir, la música house en realidad es una prolongación de la música disco, a nivel melódico me refiero, y también toma elementos del jazz, de manera que se utilizan séptimas muy frecuentemente, acordes de cuatríada, es decir, cosas que realmente en la música popular, en la que estamos metidos en España o en Europa, no están presentes. Pues esos elementos los tienes que poner sí o sí si quieres que suene a eso.</p> <p>Armonía, pues lo mismo. Claro, si hablas de trap o reggaetón, normalmente la armonía es casi inexistente porque se basa en el timbre. Generalmente las producciones suelen llevar muy pocos elementos a nivel de orquestación. Estamos en un momento muy minimalista. Eso también es una cosa que conviene... Hablamos de estética, es importante. Hay momentos dónde el sonido es... Hay mucho sonido en la producción, y hay otros momentos dónde la música se vuelve más minimalista. Hay menos elementos. Para convencer del mensaje. Es decir, un tema de trap, de reggaetón, etc. Lo que importa es lo que está diciendo el cantante o la cantante. Entonces, siguiendo un poco la filosofía hip hop, básicamente, la producción, el acompañamiento es básicamente un beatmaker, un productor que hace ritmos, propiamente melodías y armonías. La melodía la está aportando el cantante, y la armonía es prácticamente inexistente, en muchos casos.</p>	26

En cuanto a la estructura, esto también ha ido evolucionando. Hemos pasado de un modelo de música pop, de estrofa, estribillo, puente, estrofa, estribillo, estribillo, solo, a estructuras mucho más simples. Tanto desde el punto de vista armónico, por ejemplo, es muy frecuente en la música pop que entre la estrofa y el estribillo hubiera cambios armónicos, modulaciones... Y hoy en día, sobretodo en la música electrónica de baile, por eso decía que es importante tenerlo presente, porque ha influido mucho en el sentido que... La música electrónica de baile, lo que hizo fue simplificar la música de baile acústica. Entonces, básicamente se fulminaron todos los cambios que se daban a lo largo de una canción. Por ejemplo, “el estribillo es básicamente lo más importante, lo que la gente recuerda”, pues entonces haremos estribillos perpetuos. De hecho hay una serie que recientemente ha salido, “The Get Down”, acerca del hip hop. Hay un momento gracioso porque justamente ilustra esto que estoy diciendo, donde los personajes dicen “no no, tú tienes que hacer el get down”, que es esencialmente buscar un motivo dentro de la canción, que tenga básicamente ritmo, en el que se queda solamente, por ejemplo, la batería y el bajo, y lo que haces es trabajar sobre esa parte y todo lo demás es morralla, es decir, el tema no importa. Ese es el punto de partida del hip hop, tomo un elemento que voy repitiendo en loop, y voy rapeando encima, explicando una historia. ¿Qué hacen el trap y el reggaetón? Lo mismo.

La estructura es también muy relevante.

Y la dinámica. La dinámica es importante porque tú tienes que tener en cuenta dónde vas a escuchar esta producción. El que lo escucha, generalmente, lo va. A escuchar en el móvil. Puede que tenga auriculares. Fundamentalmente ese es el medio que hoy en día utilizan los chavales para escuchar música. No se sientan delante de un equipo de música, ponen el plato giradiscos y ponen el disco de vinilo. Porque eso ya es otra época. Tampoco ponen CDs, ni nada por el estilo. Igual escuchan música por youtube... Entonces, ¿qué quiere decir eso? Pues que son medios que no están preparados para escuchar música. En realidad, no es así. El rango de frecuencias que te puede dar un móvil es la zona de medios. Entonces, lo que se hace hoy en día es maximizar el impacto en esa zona. Por eso, si haces un arreglo muy complejo, no se va a escuchar bien. En cambio, si haces un arreglo muy simple, sí se va a escuchar. Y por tanto, no pueden haber variaciones dinámicas, como pasa en el jazz o en la música clásica. “Ahora toca más flojito y

<p>ahora toca más fuerte”, pues no. Tiene que ser todo el rato arriba. Aunque, cuanto menos dinámica, mejor porque puedes escucharlo bien en cualquier parte. Entonces, eso influye, se realimenta. Hacemos música para que se escuche en los móviles, escuchamos música a través de los móviles, queremos copiar la música que se escucha por los móviles. Entonces, entramos en retroalimentación. Entonces, la gente que viene escuchando música con móvil, cuando decida a hacer música, querrá que suene allí. Bien, cómo lo escucha en el móvil. Dirá “no, no, si a mí me gusta cómo suena en el móvil”. Tú, por ejemplo, si no has crecido con ese medio de escuchar sonido, pues te puede parecer muy raro, pero para quien ha crecido con eso, pues es muy normal. Es como cuando nosotros escuchábamos música en casete.</p>	
<p>¿Los artistas son conscientes de que quienes son su público mayoritario?</p> <p>Podemos responder esta y la siguiente, juntas.</p> <p>Yo creo que, desde el punto de vista de la discográfica, obviamente dividir targets y todo esto... también hay que entender ¿qué entendemos por dividir targets, en la industria discográfica hoy en día? Bueno, pues eso ha pasado a la historia, también. Es decir, la imposición de una compañía discográfica a nivel masivo, ¿continúa existiendo realmente? Pues esos medios de influencia y de ocupar, pero quizás está más diluido. No quiere decir que no actúen como actúan y que no tengan en cuenta los targets musicales, pero están más diluidos. Hoy en día las carreras discográficas ya no se deciden estrictamente... No hacen un contrato discográfico y tal, sino que, normalmente lo que sucede es una serie de... Un artista, o bien tiene un equipo de marketing o bien tiene un conjunto de gente. Entonces actúa de forma unilateral. Quizás más en los estilos que hemos mencionado hace un momento, está más claro. Entonces, por supuesto, los artistas son conscientes de su público mayoritario y creo que más ahora que nunca. Porque tienes ese contacto directo. No necesitas ningún intermediario. Antes, el intermediario era la radio, es decir, tú no sabías si tenías un público mayoritario hasta que determinados DJs de radio pinchaban tu música, determinados programas pinchaban tu música, hasta que determinadas discográficas filtraban tu música. Había un filtro. Y ese filtro ha saltado por los aires. De manera que... Y</p>	27

aparte, otra cosa, no solamente sucede eso, no solamente han saltado por los aires los intermediarios, sino que, además, puedes tener una comunicación actualizada y a tiempo real con tu base de fans, a través de las redes sociales que utilices. Es decir, puedes realmente acceder a tu base de público de una forma mucho más directa. Que no pasaba antes. Es decir, es una cosa que ha ido en crescendo. Empezó, referido al tema musical, al Myspace, que era una de las plataformas que realmente empezó a funcionar de manera masiva. Luego, eso fue substituido por Facebook, Twiter o similares. De hecho, la base de lo que ocurre hoy en día, y es una cosa que también ha cambiado un montón, es que los propios artistas, sobretodo en el ámbito del trap o del hip hop, asumen o han asumido de que una canción en sí ya no es suficiente. O sea, ya tiene que haber un soporte visual, sino nadie se lo come. Entonces, Youtube, lo que antes era una plataforma visual para películas, vídeos de todo tipo, hoy en día la gente ya, es que la música no se edita como tal, sino que se edita acompañada de una imagen. Entonces el cambio es brutal, porque pasamos de una enfoque artístico puro y duro, que era “yo hago música y al que le guste, bien, y al que no le guste pues no”, “ intento llegar a máximo público”, pero hay una parte de “me reservo”, los artistas nos reservamos la el control de... puedes ser más underground, puedes ser más mainstream, pero está claro que hay... pero en el momento en que pasamos a la distribución por internet, pues todo eso ha cambiado. Hoy en día los artistas viven para y por el público. Eso es indudable. Y como hay tantos, y el acceso es tan fácil, pues hay una especie de cambio constante de nombres, etc. Es decir, la supervivencia es muy corta. No tienes un combo o un artista que dure 15 o 20 años. Esto también es otra cosa interesante a comentar. Es muy “los 5 minutos de gloria de Andy Warhol”.

Todo esto está influenciado por las tecnologías.

La tecnología tiene papel, vamos, no clave, sino crucial en este caso. Es decir, si tú no tienes acceso a la tecnología, todo eso no lo puedes hacer. Si no lo puedes hacer, resulta que tienes que financiar. ¿Y quién lo financia? Una discográfica. Si tú no tienes que financiar nada, y puedes hacer directamente, pues el que haga más ruido es el que gana. Esta es la cuestión.

A lo mejor esto influye también en la velocidad de producción, es decir, se tiene que producir más rápido.

Claro, se acelera todo. De golpe, si quieres y tienes el tiempo y la determinación suficiente, tú puedes tener una obra en una semana 15 días.

A lo mejor aquí sí que hay uso de patrones.

Claro. Porque, y eso es otro tema que sería una discusión aparte, que es si el acceso a tecnología ha mejorado o a amplificado la calidad y la originalidad en las propuestas musicales. Pues eso es muy discutible. Al revés, a veces la carencia de tecnología, hace que la gente se espabile. Cuando la tecnología te lo pone fácil tiendes a convertirte en un vago. Creativamente hablando.

Yo lo noto en la actitud, por ejemplo, a nivel educativo, cuando explicas procesos de producción y, una cosa que ocurre mucho, sobre todo en músicos de rock: “bueno, grábalo así y luego ya lo arreglarás, luego ya lo editarás”. Es decir, bueno, la tecnología te permite eso, pero eso no pasa por alto el hecho de que tú cantes bien o toques bien la guitarra o la batería. Es decir, si tú haces mordientes, no va a haber tío que lo salve. Entonces, ese tema de la tecnología, se ha extendido no solamente al ámbito de la música pop rock, que se ha ido extendiendo, es decir, cada vez tocamos peor, porque resulta que como hay un proceso que mágicamente te va a afinar la voz, pues ya da igual, sino que, en vez de utilizar eso de una forma creativa, es decir, “yo voy a aportar lo mejor que pueda y voy a ver qué puedo sacar con esto, qué puedo hacer de nuevo con esto”, y es cierto que a veces se utiliza de forma creativa. Por ejemplo, el Autotune mismo no está pensado para ese efecto robótico, pero de golpe, se utiliza como herramienta creativa. Es una herramienta de corrección, pero se utiliza de manera creativa. Pero en términos generales, la música, hoy en día, tenemos muchísimos recursos para no dar ni el clavo. Tenemos precocinados a punta pala. Entonces, la pregunta es... Es una decisión del creativo de si quiere o no hacer algo al respecto. Si quiere intentar buscar una vía nueva o repetir la fórmula que está sonando. Antes la fórmula sonaba, pero requería un cierto esfuerzo como tocar un instrumento... Para imitar

<p>un grupo tenías que tocar la guitarra. Hoy en día eso no es estrictamente necesario. Puede que no tengas necesidad en muchos casos ni de tener conocimientos musicales. Lo cual en principio está bien, pero corres el riesgo de que hagas el vago. Y luego, también hay otro efecto colateral, y es que la difusión, la democratización de los procesos de producción y del acceso, se transforma en una especie de ruido de fondo que, por ejemplo, igual un artista que no tiene una base sólida de fans, pues no vaya a llegar, pero igual tiene algo que decir interesante. Pero igual no llega porque quizás no tiene la forma adecuada de conseguir ese público. En cambio, igual alguien que es muchísimo menos interesante a nivel creativo, pero que se hace un hueco porque es mucho más proactivo a nivel de ejecutar acciones promocionales. Pero bueno, esa es un poco la consecuencia de la tecnología.</p>	
<p>En caso afirmativo, ¿los artistas tienen en cuenta a su público mayoritario a la hora de componer sus canciones?</p> <p>Lo he respondido en preguntas anteriores</p>	28
<p>¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?</p> <p>Lo he respondido en preguntas anteriores.</p>	29
<p>Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?</p> <p>Lo he respondido en preguntas anteriores.</p>	30

7.1.5 Entrevistado E

PREGUNTAS	N°
<p data-bbox="240 309 1098 342">¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?</p> <p data-bbox="240 421 1294 1989">Mi relación con la música empezó desde una edad muy temprana. En mi familia se escuchaba mucha música, mi madre tocaba el piano, cantaba... Yo creo que, desde muy pequeño, desde los 5 años, ya quería tocar la guitarra, no me preguntes porqué. En esa época, en mi casa escuchábamos bastante música clásica pero también música de los primeros discos de música instrumental, de las primeras guitarras eléctricas: Los Shadows, o antes los Al Cayola, Ber beaton, o One Eddie, ¿no? Yo creo que me fijé mucho en la guitarra y empecé a tocar la guitarra. Entonces, desde los 10 años empecé a tocar la guitarra, el piano, pero más que nada la guitarra. Luego ya, a partir de los 20 años empecé a tocar en grupos, en el colegio y tal. Mi primer grupo serio fue [...], grabamos en el año 73, llegamos a grabar discos y después de pasar por varios grupos, con la orquesta [...] y tal, dónde ya tuvimos bastante éxito, yo lo que quería era no sólo ser músico, si no entrar en toda la labor musical tanto de composición como de interpretación. Claro, yo, cuando era muy pequeño, los discos, en ese momento no lo sabía, pero la música simplemente se gravaba, no se producía en un término tal como se entiende ahora. A mediados de los años 60's, hubo una gran revolución, yo debía tener 12 o 13 años. Los Beatles fueron bastante precursores, yo creo que con el disco revolver que debía ser del 66, y sobretodo con el Sargent Pepper, del 67; eso en Inglaterra, pero en estados unidos, era Brian Wilson, con los Beach Boys, que también tenía el disco Pet Sounds, que debieron estar como mogollón de tiempo grabando, dónde a partir de ese momento, el estudio de grabación pasó de ser una simple grabadora a ser un instrumento de creación. Seguro que hay un punto de inflexión ahí. ¿Por qué?, porque se manipulaban las cintas, con aquellos aparatos analógicos, aparte de compresores, ecualizadores, los grabadores, se inventaron fórmulas para producir efectos que posteriormente se han utilizado mucho como Chorus o Flanging... Se manipulaban las velocidades de las cintas, se grababan en multipistas, porque hasta entonces, más o menos se grababa en dos pistas, en directo y ya está. Luego hubo un aumentó de tracks por las cintas de pistas, aunque por ejemplo, Sargent Pepper, que está considerado como la gran revolución de la</p>	<p data-bbox="1316 309 1337 342">1</p>

producción discográfica, se grabó en 4 pistas, pero ellos hacían, lo que hacían siempre era: lo grababan en 3 pistas, 3 instrumentos distintos, algunos mezclados, hacían un bounce en la pista restante, hacían un clon de esa cinta en una sola pista, y entonces grababan, tenían 3 pistas libres, con lo cual siempre conservaban el original, o sea, en cualquier momento podían recuperarla. Por eso ya ahora salen cantidad de “primera toma de no se qué”, pues a lo mejor era la cinta de la que solo se usaron después una pista u otra. Bueno, total, que hay 4 pistas, luego fueron 8, luego 16, luego 24, luego 32, luego empezaron al linkarse varias máquinas de 24 pistas, hasta que llegó la revolución digital, con el secuenciador y la gran facilidad que te da a tecnología digital para edición es absoluta. Hay quien dice que se ha perdido un cierto encanto... Es como la fotografía, ¿no?, el grano ese de la fotografía analógica o la digital... Lo que pasa es que ahora, también dentro del mundo digital, pues los fabricantes de software digital intentan emular ese sonido analógico, con emuladores, distorsionadores y tal, todo para conseguir que tenga los armónicos que tenían los aparatos originales analógicos. Básicamente, son armónicos pares.

Y llegamos al día de hoy. Entonces, yo cuando decidí que me a mi lo que me gustaba era también producir, porque me gustaba lo que hacía gente en el estudio de grabación, gente que manipulaba los sonidos o que, no solamente grababa, si no que, después incluso en la posproducción, cosa que aquí he visto que no pones, para mí es muy importante el concepto de la posproducción que luego te explicaré. Hay también precursores en esto en los 70's, Brian Eno, por ejemplo, ya no hablo de la música clásica, John Cage podría ser otro precursor, con música tanto minimalista como repetitiva, como Terry Riley, la gente que había en Alemania, que investigaron bastante en la manipulación de sonido... Pero bueno, básicamente, en lo que es el mainstream, digamos en la música pop, o pop rock o como lo quieras llamar, pues empecé a producir, por ejemplo a [...], y luego seguí produciendo... Claro, ¿qué me faltaba? Es decir, tenía muchas ideas, pero me faltaba un poco la base, aunque sí que tenía una base técnica, aprendida ya desde pequeño, la parte musical también, aunque siempre estás aprendiendo, obviamente, pero me faltaba lo que era: nunca había trabajado en un estudio de grabación. Había grabado, había producido algunos discos, pero aquí, con un socio montamos un estudio de grabación y ahí sí que me dediqué a ver cómo funciona

<p>un estudio de grabación desde pe a pa, o sea, cableado, qué hay que hacer, tal... o sea, me hice un máster en montar un estudio.</p> <p>El estudio lo tienes aquí ¿no?</p> <p>Tengo un estudio en casa, luego te explico cuál es mi proceso de trabajo...</p>	
<p>¿En el mundo musical, qué es un productor?</p> <p>Primero, hay varios tipos de productores. Hay un productor técnico, que es el que graba una composición, arreglada ya por alguien o no, entonces él se dedica a conseguir el mejor sonido posible, dentro de su criterio o el criterio del artista.</p> <p>Luego hay un tipo de productor que es el comercial. El típico productor que apadrina a un artista, que no tiene absolutamente ni idea del proceso técnico, pero lo que tiene son buenos contactos. Esto había antes más. Entonces este productor tenía contactos con las compañías de discos, entonces iba a un estudio, a lo mejor tenía su técnico que trabajaba con él o no, o se entendía con un técnico para conseguir el mejor sonido.</p> <p>El tercero es el productor que es artístico, en el cual me incluyo yo. Es un productor que utiliza el proceso de grabación, y todas las “einas” todas las herramientas de un estudio de grabación, para arreglar, transformar, modificar, reestructurar las composiciones en una relación de ida y vuelta con el artista.</p> <p>Este productor se inicia cuando el estudio de grabación deja de ser, como dije antes, un simple grabador, una máquina de grabar, para ser un instrumento. Un estudio de grabación es para mí, un instrumento. Un instrumento que tiene cantidad de cosas: efectos de sonido, posibilidad de edición de sonidos... Aquí ha mejorado mucho toda esta labor con la grabación digital.</p> <p>Luego hay algún productor que tiene un poco de todo; ese sería el posible cuarto. Pero básicamente, son estas tres facetas del productor.</p> <p>Que muchas veces, claro, a mí me pasa, que tengo que hacer el arreglo de las canciones o la producción (luego te explicaré lo que es la producción) pero también tengo que estar intentando colocar al producto, si yo he invertido tiempo o dinero o trabajo, después intentas colocarlo en alguna oficina de management o en alguna discográfica, y muchas veces también tienes que estar o con un técnico</p>	2

o muchas veces estás tú haciendo las tomas de sonido; y más en estos momentos que la industria discográfica, llamémosle industria, porque ya no hay tanta industria como antes, pues los presupuestos de grabación son muchas veces, no pequeños, si no ínfimos, muchas veces. Entonces tienes que conseguir que suene bien, porque la competencia por ahí es bestial, pero bueno, tienes que hacer un poco de todo.

Claro, si antiguamente había presupuestos más holgados, entonces contratabas un técnico, contratabas un no sé qué, contratabas una arreglista de cuerda, contratabas, ¿sabes? Tu dirigías todo el cotarro, las pautas, el tipo de sonido, el tipo de tal, pero esto muchas veces ahora está un poco más complicado por las vicisitudes de la industria, ¿no?

Hoy en día lo asume casi todo una persona, ¿no?

Sí, lo que pasa es que es mejor la interacción entre varias personas. El resultado es mayúsculo, mucho mejor. O sea, yo puedo hacer un arreglo de cuerda, pero si hay un especialista, el arreglo de cuerda, lo va a mejorar. Yo le puedo dar la idea, que también es lo que se hace, muchas veces yo hago la idea de un arreglo, de cuerda, de metal o de teclados, de guitarras no porque las toco yo, o las toca el del grupo, pero bueno yo lo domino bien lo de la guitarra, las teclas más o menos, pero entonces, si muchas veces llamas a un especialista para que te lo... le dé la chispa ¿no?

Entonces, ¿qué es un productor? Te voy a hacer un símil, simplemente: En una película, es el director de la película.

Quiero decir, hay un guion, que son las composiciones, hay una estrella, una artista, que son los actores, hay un productor económico, que es la productora o la compañía de discos, que es el que pone la pasta, y después está el que, con todo esto, pues tiene que, pues hacer un producto, una película, en este caso un disco.

Cuando dan el Óscar a una película, se la dan al productor creo, y en música, cuando dan el Grammy al mejor disco, se lo dan al productor. En el mundo latino es distinto; como aquí en España el productor no existe como objeto jurídico, por eso muchas compañías de discos antes utilizaban el circulóquio de decir: es una

<p>producción EMI, dirigida y realizada por...” Esto en el mundo guiri, en inglés es: produced by.</p> <p>Y aquí, creo que no tiene entidad jurídica, creo. Obviamente el productor tiene royalties, como tiene el artista, obviamente menores que el artista (el artista hace un disco cada dos años, un productor puede hacer un número de discos al año).</p>	
<p>¿Qué estilos musicales trabajas?</p> <p>Es curiosa la pregunta porque yo siempre hago una diferencia entre lo que es género y estilo. O sea, géneros hay muchos, géneros puede ser, dentro de la música clásica no sé qué, en el rock, o la de rock puede ser todo tipo de distintos géneros, pero, y esto es lo que tú llamas estilo, en este caso.</p> <p>He mezclado los términos, porque yo siempre he dicho que no los géneros y sí al estilo. Porque el estilo es una cosa personal. Si tú tienes un estilo, puedes atacar un género.</p> <p>Entonces, ¿qué estilos musicales trabajas? Intento tener mi propio estilo.</p> <p>En cuanto a géneros de música, pues en realidad trabajo básicamente rock, pop-rock, con todas sus variantes y subgéneros, música ambiental también, me gusta mucho la música ambiental, o sea, la música repetitiva, la música ambiental, la música étnica... En realidad, he hecho de todo, o sea, de hecho, hice como 30 discos en Cuba, porque quería conocer un poco el... Bueno, 30 discos, o sea varios discos, porque luego eran recopilaciones y tal, pero me interesaba mucho la interacción de culturas. Aunque tenga fama de ser rockero, he trabajado con mucha gente. Si ves en Wikipedia ya verás.</p>	3
<p>¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?</p> <p>El último disco que he grabado es de un adolescente, para adolescentes. Es un artista que hace una cosa que se llama Pop Punk.</p> <p>Pero bueno, en realidad ahora, esto era un compromiso que tenía y ahora estoy en una fase en que me dedico a la música mía, como artista.</p> <p>Yo había trabajado bastantes años con los discos del Loco, también hacía giras, entremedio también hacía producciones de otros artistas, música para televisión y tal, y de repente ahora he tenido un tiempo que he acabado estos discos, los 2</p>	4

<p>últimos, he puesto orden en todo tipo de, todo mi historial, maquetas etc. Precisamente para hacer un disco personal.</p>	
<p>Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases - preproducción, grabación, mezcla y “mastering”, ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?</p> <p>Para mí la preproducción, obviamente, no vas a grabar directamente porque si no saldría un churro, pasan las horas, te vas equivocando y esto cuesta mucho dinero. Por lo cual, hay que hacer una preproducción de ver las canciones, cuidado, el productor tiene que, primero que le manden las maquetas, los bocetos de las canciones, y ver, en este caso yo, cómo puedes mejorar la canción tanto en estructuras, en arreglos, o en, claro, sin disparatar el estilo ya propio del artista, obviamente. Se trata de ser creativo, pero a favor de obra, porque si no, te dedicas a hacer tu disco, que es lo que estoy ahora, que hago lo que me da la gana. Pero bueno, cuando hay un artista, estas condicionado por lo que supone ese artista, por lo que ya conlleva, por el estilo que tiene o por lo que sugiere.</p> <p>Bueno, pues las fases serían: preproducción, dónde ya casi tienes la canción, con el mundo digital, dónde ya casi tienes la grabación hecha. En mi caso, hay muchas veces dónde parte de la preproducción acaba saliendo en el disco. Porque a lo mejor haces una prueba de una guitarra o de algo, así, sin la tensión y joder, tiene un “feeling” que te cagas. Claro, luego dices, en la grabación, después de las bases, “ahora vamos a hacerlo bien” y tienes un churro que no veas. ¿Pues si la primera está bien! ¿Que hay un “click”? pues ya lo quitaremos, y si no, pues que se quede. Entonces la preproducción es muy importante.</p> <p>La grabación, actualmente y en mi caso, no estoy mucho tiempo en la grabación. La grabación es, una vez que tienes claras las cosas, las pautas dichas en la preproducción, vas a grabar con todo, el artista los músicos y tal, en un estudio, y de lo que se trata es de hacer varias tomas de las canciones. Muchas tomas. Aunque haya fallos, no importa, varias tomas, con el fin de capturar el espíritu. Es capturar lo que no se oye. Esto es muy importante en una grabación: no es lo que se oye, para mí es más importante lo que no se oye, el feeling. Cuidado, que después dentro de esa grabación hay muchas cosas que se pueden regrabar y tal, pero hay</p>	5

una cosa que queda, que es el espíritu de varios músicos tocando a la vez. Y esto tiene mucho valor.

El siguiente proceso: Posproducción.

Para mí, es el más importante. Hago un inciso: antes te he dicho que ser productor era ser el director de una película. Bueno, también es como pintar un cuadro. No sé quién lo dijo, no sé si era George Martin, a mediados de los 60's la producción de un disco era fotografía, y a partir de un momento era pintura. ¿Porqué? Depende de cómo, se puede interpretar mal o bien, simplemente se grababa... Entonces en la posproducción es dónde el estudio de grabación con todos sus elementos, plugins, software, ahí es donde más puedes transformar el sonido, estructurar las canciones, conseguir el tamaño que quieres... para mí es importantísimo, y ahí, es una labor que muchas veces, es bastante personal, muchas veces es del propio productor, que no necesita mucha gente, o sea, que vas editando y tal... Después viene otra parte de regrabación que está dentro de la posproducción, o sea “vamos a regrabar esto” o “¿qué te parece esto?”...

Recuerdo que en una grabación, el productor nos dijo que su sueldo era el doble si estábamos presentes durante la fase de posproducción y mezcla...

Eso es normal, pero muchas veces el productor, cuando está en medio de una producción, muchas veces en la cabeza del productor ya más o menos sabe, o no sabe, pero sabe que llegará a buen puerto. Pero normalmente, si tienes al lado a un músico que es como una avispa, ¿eh? O como, entre productores y estudios de grabación, estas mezclando y tal, joder, la canción suena de puta madre y te llega el batería detrás “oye, hay un plato que se oye menos” (risas). Los músicos, normalmente solo oyen su instrumento. Pero bueno, esto es una anécdota. ¿Porqué? Simplemente dicen esto porque lo normal es que en la posproducción, para eso está el productor, es el que en último caso, decide. Ya te he dicho antes, con el artista se habla al principio de lo quiere hacer y tal, y después, todo el proceso va tomando su curso, cambia un poco, va para aquí, para allá, pero tienes que tener unas pautas, y es el productor que tiene que no se te desmadre, que llegue a buen puerto.

Luego, mezcla. Yo normalmente, a mí no me gusta mezclar, me gusta que haya un técnico que mezcla, pero lo que yo intento hacer es que, el técnico, cuando yo le doy una producción a punto de mezcla, es que ya está casi premezclada. Que él haga así, y suene. Entonces, lo que tiene que hacer simplemente es limpiarme los sonidos y, eso que está sonando, que ya se ve venir, a nivel técnico, que no haya frecuencias que se solapen unas con otras, o sea, limpiarla para que después en el mastering no haya mogollón de frecuencias en varios instrumentos y tal. Simplemente es que me limpie el sonido; el espíritu ya está. Porque esto de a la mezcla, darle mucha importancia, muchas veces, un técnico no tiene el poder de decisión de... Claro, mezcla lo que le das. No me vale eso de un técnico que empieza a disparatar con los sonidos. El productor es el productor, y ya ha creado un sonido. Mejora simplemente la cuestión de frecuencia y sonido. ¿Que se deciden poner más cosas? Sí, pero básicamente la mezcla, para mí es... Porque luego, si no aparte, te eternizas. Yo prefiero incluso, después de unas pautas, tengo técnicos de confianza. Para eso está un técnico. Pero cuidado, les tienes que dar el espíritu. Tú le estás dando ya lo que... Lo tiene que ver venir. Claro, si trabajas con técnicos de confianza, de vez en cuando vas, ves cómo va, aparte de que te limpias el oído, porque estás muchas horas en el mismo en posición de escuchar música, pues pierdes la... después de escuchar 20000 algo, pues al final te suena bien. Y entonces, ese trabajo de distancia, de volver, también lo utilizo como productor cuando hay un técnico mezclando.

Mástering. El mástering, que es una cosa que ahora le dan tanta importancia, se hacía, obviamente cuando has mezclado el disco y dices “suena de la hostia”, vale. Entonces antes había que hacer vinilos, entonces el vinilo tenía unos ciertos problemas técnicos, porque había el estilete que hacía el surco, que hacía el positivo en el acetato, pues, si había unas frecuencias graves, se pasaba de un surco a otro. Eso era peligroso, entonces, había un proceso que se llamaba mastering de vinilos, que lo que hacían era, había una cosa que se llamaba filtro elíptico que hacía una serie de cosas simplemente para que las frecuencias no se desmadrasen, tanto de volumen como, sobre todo, las graves. Entonces hacían el positivo en el corte de acetato, después el negativo y después planchaban.

Entonces, en el proceso digital, pues el mastering, como muchas veces... Hay varias cosas: dónde se va a retransmitir esta música; se va a escuchar esta música en CDs, en radios, radios comerciales, y en plataformas digitales. Entonces, aquí hay varias cosas, en las plataformas digitales hay una serie también de condicionantes, como en la radio. En las radios, te comprimen la señal para que esté en una cosa que se llama "Broadcast", que es una compresión especial de radios y tal, para que todo tenga un poco el mismo tipo de nivel. Pero antes, en el mástering, hago un inciso: lo que es el mastering es rectificar lo que sea del sonido para que tenga la máxima calidad posible dentro de unos cauces industriales y comerciales. Esa sería la definición, lo que pasa es que si... Te he explicado lo de los vinilos y lo de ahora que es radios y CDs y redes sociales... En la radio, entonces ¿qué pasa? De repente hubo alguien que se dedicó a comprimir más de lo debido la mezcla, entonces conseguían más volumen. Más volumen aparente. Y ahí vino la guerra de los volúmenes. Yo es que soy un poco... bastantes horas estamos en un estudio de grabación para que suene bien, para que después en el mastering te destrocen la... (no lo pongas esto). Quiero decir que el mastering es muy peligroso porque te puede joder toda la dinámica que tú has conseguido en una grabación. A parte, que luego en radio le ponen el broadcast este que todavía te lo chafa más. En las redes sociales, pues por ejemplo en Itunes, ahora se hacen masteres especiales "enfits", que se llaman, "mastered for Itunes" dónde en realidad bajan un poco en nivel porque, normalmente, si tú mandas el mastering que has hecho para CD, en Itunes distorsionará. Por esto se hace un master for Itunes, especialmente, dónde incluso tiene menos nivel. El aparente es el mismo, pero para que no clipe.

Entonces, ahora hay un proceso de vuelta otra vez a conseguir una dinámica, incluso hay toda una plataforma de productores que intentan tener más dinámica en la producción. Antes la dinámica podía ser, entre punto fuerte y suave, como de 12 dB o una cosa así, y últimamente había discos que a ser de 4 a 2 dB. Claro, es todo, no hay Piano, en el sentido musical, es todo como Pfff, como planchado. Claro, todo el mundo dice "joder, es que el mío suena más fuerte", bueno, ¿lo quieres más fuerte? Pues sube el volumen.

Luego otra cosa muy importante, y está demostrada empíricamente, los másterings muy comprimidos tienen menos duración de vida, cansan más al oído. Es una

<p>apreciación acústica. El oído como que intenta cerrarse. Está demostrado. Tienen menos vida, cansan más. Sin embargo, los discos que son más holgados de dinámica, aguantan más el paso del tiempo.</p> <p>Ahora quizás hubo una época que era chirriante. Ahora se intenta un poco, ha mejorado esto.</p> <p>Entonces, por eso el mastering puede ser una gran herramienta o un gran desastre. Y el mastering, yo prefiero no hacerlo. Mezcla y mástering, estoy en frente, doy el ok, pero para esto hay especialistas. Es que ahora, joder, hay gente que compone la canción, canta, toca, hace la preproducción, graba, produce, mezcla, mastering, tal... No, coño, o sea cada uno a su...</p> <p>Para mí en realidad la producción es la preproducción, la grabación y la posproducción. La mezcla y el mástering son más procesos técnicos, los procesos artísticos son los 3 primeros.</p>	
<p>¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?</p> <p>Yo compongo, muchas veces lo hago con un tecladito, una guitarra y tarareando. Eso es una composición. Después hay que ponerle letra, melodía, y después viene todo el proceso de arreglo y tal. La composición, muchas veces, normalmente la gente con la que he trabajado toda la vida, cuando oyes el boceto de la composición, flipas, porque es una guitarra y una voz. Cuidado, yo siempre digo que una buena canción ya está en el primer boceto. O sea, una buena producción no arregla una mala canción, nunca. Normalmente cuando un productor está produciendo un disco, en mi caso, por ejemplo, siempre piensas cómo puede sonar con una sola guitarra, con un solo instrumento, o cómo se puede llevar o tocar en directo. Porque claro, hay muchas veces que tienes cantidad de ofertas, de pistas, puedes hacer cantidad de cosas, y muchas veces empiezas a grabar y grabar y grabar y no es muy conveniente porque acabas que no sabes qué coño estás haciendo. Eso se llama sobreproducir, sobreproducción. Cuidado, muchas veces tienes que sobreproducir un poco cuando el artista no es muy buen cantante o no es muy buen intérprete, muchas veces tienes que... cuando hay un artista que tiene un punto débil, pues muchas veces tienes que arroparlo. Pero normalmente no es el caso.</p> <p>Ahora, muchas veces cuando un artista te trae una composición, ya como todos tienen ordenadores, ya te traen la composición como preproducida, pues muchas</p>	6

<p>veces, lo que tengo que decir es “pásamelo todo por pistas”, quito todas las pistas y digo “¿qué queda?”, porque muchas veces despista. Para un proceso de producción, cuanto más sencilla sea la base, la composición, es mucho más fácil.</p>	
<p>¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo o género musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?</p> <p>No, una composición se puede producir en variados géneros o estilos posibles. Muchas veces dices “voy a hacer un reggae con esta composición” y lo puedes hacer. “Lo voy a pasar a 3/4 o a 4/4, o ¿cómo quedaría en 6/8?”. No, en absoluto, no tiene nada que ver.</p>	7
<p>¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?</p> <p>Sí, totalmente. Se trata de proyectar el producto, el artista, no solamente un buen sonido, si no que intentas que llegue a más gente, que guste, que tenga un cierto valor comercial y artístico. Si no, seríamos Van Gogh. Normalmente un artista busca un productor para que amplíe su público. No para que lo cambie, si no para que le aclare y proyecte más el producto.</p>	8
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?</p> <p>Y tanto, sonidos, o sea, hay muchos sonidos que te recuerdan a una época o no. Si ahora te pongo un Melotron que hace “fiiirup fiiirup”, estarás pensando en una época y una manera muy específica de hacer música. Si lo mismo le pones un ritmo que sea de congas, te puede llevar a un cierto aire latino o no... el ser humano es un cúmulo de conocimientos, y somos datos, tenemos muchos datos recopilados en nuestra historia, entonces utilizar estos datos, provoca una emoción o no en el oyente, claro, igual que la composición. Incluso muchas veces, lo que haces es amplificar eso que viene en la composición. Eso también define mucho el trabajo de producción y el arreglo, que es amplificar esto.</p>	9

<p>Es Psico-acústica; puedes hacer que la gente oiga algo que no está grabado. Le das una serie de datos tanto modales, como de altura de nota o de sonido, y luego quitas unas notas, pero como son procesos que ya los has escuchado antes, estas escuchando esa nota, aunque no esté. Y esto es porque hemos asimilado en la cultura actual muchos recursos sónicos, muchos recursos melódicos, que muchas veces, si los tocas un poco, ya te están llevando hacia ese lado.</p>	
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?</p> <p>Respuesta conjunta con la siguiente</p>	10
<p>Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar información concreta?</p> <p>Cuando empiezo a producir, lo que busco es una frase en la letra de la canción. Esa frase me está dando una imagen, y esa imagen te da una secuencia de movimientos, de colores, es más visual. Me fijo en imágenes y en secuencias, que me sugieren una serie de colores y texturas y sonidos. No hablo mucho de notas, hablo de sonidos, de texturas, de sentimientos. Me gusta darle mucha importancia a esto. Muchas veces oyes “la partitura es así”, bien, ¿y? Esto tiene con ver con lo que hablábamos en el principio; hasta el principio del mundo digital, los sonidos eran... Bueno, analógico, digital... Hasta un momento, a finales de los 60's o así, los sonidos eran los que había en la naturaleza. A partir de, sobretodo, los 70's, ya no puedes poner una partitura “clarinete”. Y por ejemplo, si hago un “Fffffffmmmmsshhh”, ¿cómo lo pongo en la partitura? ¿viento? Eso fue una revolución; las partituras dejaron de tener tanta importancia a nivel de... simplemente lo que era solfeo. Porque se empezó a inventarse sonidos, sonidos que no existían, bueno, sí existían en la naturaleza, el viento existe en la naturaleza, pero ¿qué altura de nota tiene? Y si quiero hacer un “SHHHHREKHAHUMMMM” ¿cómo lo escribo en la partitura?</p>	11

<p>No solamente existe el solfeo, la música es un lenguaje y el solfeo es un idioma, pero idiomas hay otros, ves una partitura de John Cage y flipas. O una de Brian Eno. O todos estos músicos a partir de los años 50's.</p> <p>Por eso, lo que es altura de nota, tal... Empiezas a dar más importancia a los sonidos. Sí, ya sabemos todos que hay una serie de órdenes armónicos que puedes transgredir o no (normalmente no), como hay unos órdenes en arquitectura o en cualquier disciplina. Luego se pueden transgredir, pero es muy importante a parte de las notas y tal, los sonidos.</p>	
<p>¿Como determinas el sonido que necesita una producción?</p> <p>Ya lo he contestado.</p>	12
<p>¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos?</p> <p>No. Incluso muchas veces hago el tratamiento contrario, para ver qué resultado da. También se puede jugar. “Esto, la ortodoxia dice que va así” oye, pues ¿y si lo hago de otra manera? O “toca lo que nunca tocaría nadie en esta parte” por experimento. Y muchas veces te llevas sorpresas. Muchas veces, los errores, el azar, ponte en el caso de que has puesto una nota que no está en su sitio, “hostia, tiene su gracia ¿no?”. El azar, le puedes dar una opción en un proceso creativo.</p>	13
<p>¿Produces las canciones de una manera distinta en función de a quién van destinadas?</p> <p>Sí. Claro, totalmente.</p>	14
<p>¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo o género musical?</p> <p>Normalmente intento utilizar un tipo de producción distinta para cada proyecto. A la que repites dos veces el mismo esquema, a veces no hay opción, intentas introducir cambios. ¿Cómo? La plantilla que uso, la cambio. Software como protools tiene distintas plantillas, con el número de pistas, etc. Pues esto, normalmente lo cambio o parto de cero. Otras veces, cambias la guitarra, o cambias lo que habitualmente harías en ese tipo de arreglo. Se trata de hacer pequeños cambios. Estamos hablando a nivel artístico. Esto tiene un peligro: a</p>	15

nivel comercial, puede que la gente, porque esto no estamos contando, porque hay que contar mucho con la gente, y también habría que educar a la gente, porque veo que últimamente, no sé si decir que no se escucha y se oye o no se oye y se escucha. No sabría decirte... Se escucha mucha música, pero no se oye realmente lo que hay. Se podría decir al revés. Esa gente, si quieres llegar a esa gente, es como está montada la sociedad, no tiene tiempo, escucha una canción y escucha 10 segundos, 20 segundos, no escuchan una canción. Entonces, si algo que ya han adquirido, un sonido que ya han adquirido, un tipo de arreglo o un tipo de canción, de género, han adquirido ya un tipo de sonido, tú de repente no les puedes cambiar ese tipo de sonido. Ni poner otra cosa distinta porque les vas a hacer pensar, y no tienen tiempo para pensar. Entonces, cuando hablo de la producción artística, esta producción que yo hago, esto que digo a nivel artístico, está destinado a otro tipo de público.

Para este primer público mayoritario, la compañía discográfica se gasta el dinero, quiere llegar a la mayor gente posible, pues les tienes que dar las dosis adecuadas de los sonidos ya establecidos y los que ellos ya conocen y computan como que les van a dirigir a un tipo de estilo, pues se los tienes que dar así (chasquido de dedos), ya los han conocido, no tienen tiempo para... Y a parte que les da mucha pereza. La gente joven no tiene tiempo, no se profundiza en lo que están escuchando, y si les varía un poco, si de repente les cambias un poco el sonido, cuando se pone de moda el sonido de una batería o de un bombo, o una caja o de un reggaetón “tun ca ca, tun ca ca”, les tienes que dar lo que ya conocen. Esto está convirtiendo a la sociedad en una sociedad que no quiere aprender, conocer o profundizar en cosas nuevas. Que no digo ni que sea bueno ni malo. En otro tipo de producciones, sí, porque va dirigida a otro tipo de público, pero eso que antes era para todo el mundo, ahora se está segmentando en públicos. Las redes sociales que dicen que democratizan el universo, y que está todo el mundo conectado, lo que están haciendo es segmentando absolutamente a la gente. En realidad, es un proceso involutivo, un proceso de estar todo el mundo conectado y desconectado en sí mismos. Cada vez me da más pereza trabajar para esto... digo me voy a dedicar a lo que sé hacer y espero que alguien intente tener algo de tiempo, como tomarse una buena cerveza tranquilamente, disfrutar del momento. Que esto,

<p>muchas veces, hay cierto tipo de producciones que no lo puedes hacer, porque va destinado a un cierto tipo de público...</p>	
<p>En caso afirmativo, ¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues caracterizar algunos estilos musicales mediante la producción?</p> <p>Contestado en la anterior</p>	16
<p>¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas actitudes concretas mediante la producción?</p> <p>Puedes hacer que la gente baile, por ejemplo, esto es una actitud. Para mí es muy importante el ritmo en una canción. Es lo que estructural. El ritmo simple la melodía y la armonía; esto es la estructura. Todo lo que hagas después puede ser decorativo o no. Por ejemplo: ¿tú, por dónde escuchas la música?</p> <p>¿A qué te refieres?</p> <p>¿Por dónde te entra la música?</p> <p>Por los oídos.</p> <p>Pues no. También por los oídos, pero la música básica, entra por aquí (se muestra la tripa). ¿Cómo mueves a la gente? A la gente la mueves por aquí. Es físico, con hondas súper largas, súper graves, y luego con ciertos patrones rítmicos. Es la música súper básica, la música africana. Después la racionalizas, por el oído, pero si vas a una discoteca, o vas al Sonar, ponen los 500000 W con los sub-graves, llegas ahí y, ya no es físico, es una patada en los cojones, en el estómago, bajo vientre vamos...</p> <p>Actitudes concretas: El baile. Una forma de conseguir que la gente se mueva, es la repetición. Una parte musical, la vas repitiendo, con estos conjuntos, patrones rítmicos y tal... Es lo que hace el Soul o el Funk, que todo viene del Gospel, un género que a mí me gusta mucho. Incluso la relación que tiene con la religión...</p>	17

Ahí entraríamos en un punto que es entre la religión y el sexo, la parte esta rítmica y de repetición.	
<p>¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas emociones concretas mediante la producción?</p> <p>Bueno, muchas veces un sonido te lleva a... Conseguir tensión, obviamente con disonancias armónicas. Y Luego, me gustan los estribillos relajados, y abrir las armonías. De repente te da una sensación placentera.</p>	18
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?</p> <p>Sí.</p>	19
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?</p> <p>Sí. Si tú pones un sonido con tremolo con una guitarra barítono y te recordará a los años 50's, a las músicas instrumentales, o te sonará a Twin Peaks, a la música de Angelo Badalamenti... Si pones unas flautas de Melotrón, estarás evocando una época de los discos de los Beatles... Puedes utilizar "gimmicks", guiños musicales a ciertas composiciones clásicas, que no desarrollas, simplemente dejas entrever, pero te recuerdan a...</p>	20
<p>Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?</p> <p>Esto de las tribus urbanas... Que obsesionados con las tribus urbanas... Yo he escuchado todo tipo de música. No es que haya un tipo de música que yo considere la mía. Me dio una época por escuchar música clásica china... O de pequeño me gustaban mucho los compositores del s.XIX Rusos... Para mí, el rock puede ser, escucho de repente el hip hop más duro, o puedo escuchar yo que sé... Que ahora existan grupos sociales o tribus urbanas y que se apliquen a cada uno un estilo de música... Pues no se... Yo nunca me he sentido un rocker, ni me he sentido un mod, pero sin embargo he escuchado mucho... Estéticamente, cuando tenía 12 años, me gustaba el rollo british e iba un poco más mod, pero ¿tribus urbanas ahora? Si te gusta el pop punk, y hacer así... No sé, me parece esto... Intento no entrar ahí.</p>	21

<p>A mí me gusta transgredir tanto las tribus urbanas como los estilos musicales como todo. Precisamente es lo divertido, porque si no, son todo estancias estancas.</p> <p>Tengo 63 años y todos los años voy al sonar, para ver a ver qué está pasando. Y siempre hay cosas que me gustan y cosas que no. Todos los años hay un día que voy con mi mujer.</p> <p>Nunca me he sentido parte de algo, siempre me he sentido raro. Y lo intento... Llámame alma libre.</p> <p>Esta segmentación está aislando al mundo. Antes, si te gustaban Crosby, Stills, Nash & Young, o American ¿No te podía gustar David Bowie? Pues, ¿qué tiene que ver? Si te gustaba el Heavy Metal ¿no te gustaba el Folk? No, me gustaba Led Zeppelin y me gustaba Donovan. Me gustaba lo que se consideraba bueno.</p> <p>Lo que forma parte de un género, por ejemplo, en el Heavy, había Led Zeppelin, Bad Company (que eran más blues) y luego había Black Sabbath. Y luego había otros que me parecían horteras. Mis ejes son: calidad, no calidad, importancia social, pero no que estén metidos en...</p> <p>El peligro de las corrientes artísticas, en este caso musicales, en relación a grupos sociales o tribus urbanas, puede ser alienante. Eso me da miedo, porque puedes utilizarlo. Tu sabes que Hitler, en la Alemania Nazi, antes que saliese Hitler a dar un discurso, parece ser que ponían por los altavoces un tipo de sub-graves no audibles que te crean una desazón. No sé si lo podían hacer. Y cuando salía él, cortaban. Entonces había una euforia generalizada.</p> <p>Si empezamos a hablar de tribus urbanas y tal, estás segmentando, y esto se puede utilizar (no estoy comparando con los Nazis). Es un punto...</p> <p>Entendí en su momento el movimiento punk, “A la mierda todo”, o después el movimiento grunge, dentro del Hip hop también lo hay, este “a la mierda todo”. El sistema necesita del antisistema. El “underground” acaba siendo parte del sistema, la disidencia forma parte del sistema. Vivimos en un mundo así. Yo me dedico a hacer producciones, se perfectamente cómo funciona.</p>	
<p>¿Podríamos diferenciar la grabación documental, como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra</p>	22

<p>en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?</p> <p>Sí. Ya te la he respondido. Antes era grabación y después fue producción.</p>	
<p>¿Qué se valora en una canción grabada (obra fonográfica)?</p> <p>Primero, la emoción, después la sorpresa, si la tiene. El hecho de que te sorprenda algo tiene su valor. La emoción absoluta es la primera. Cuando escuchas una canción que se supone que tienes que producir, yo intento no escucharla, no oírla. La pongo y a ver qué pasa. Si de repente me emociona o me sorprende, o una frase, o un sonido o unas notas, entonces, digo “está pasando algo”. Esto es un principio, una semilla, de que ahí se puede... Tengo el punto dónde cogirme, dónde apoyarme para empezar a trabajar.</p> <p>Muchas veces te sugiere una imagen...</p>	23
<p>¿La producción puede contribuir a este valor, o solo depende de la composición y la interpretación?</p> <p>Sí, obviamente. Si el artista entra en el juego... Hay muchos tipos de producciones, pero hay una especialmente en que sí, en que la producción contribuye a ese valor. Con el artista, se crea un nexo, una ida y vuelta de inputs. De hecho, lo estoy utilizando ahora. Estamos componiendo dos personas en dos sitios distintos. Entonces, tú mandas un boceto y el otro tiene que responder con qué se le ha ocurrido al escuchar eso. Luego yo hago lo mismo, y qué se le ha ocurrido con eso.</p> <p>Eso es bonito. Cuando estás en presencia física, qué se te ocurre para crear algo conjuntamente. Eso ocurre pocas veces, que está muy bien, en que ya el productor es también compositor. Entonces el proceso de producción forma parte también de la composición. O sea, que hay una interacción. Quizás el resultado final difiere mucho del boceto original.</p>	24
<p>¿Qué elementos deben estar presentes, en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo o género musical (ejemplos concretos)?</p>	25

<p>Reconozco un estilo por el set de instrumentos, por los ritmos que se utilizan, tienen también mucho que ver el patrón rítmico y el patrón armónico. Un rock and roll tiene un patrón rítmico de 1, 4, 1, 5, 1 o 1, 4, 1, 2, 5, cambia pero hay un patrón armónico, y obviamente, si hay un intento de rock and roll con bandurrias y gaitas, quedará muy estrambótico. O sea, que hay un set, pongo este claro ejemplo.</p>	
<p>¿Cómo se vincula cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales?: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura.</p> <p>Añadiríamos también: ¿hay recursos de posproducción que podríamos asociar a estilos/géneros?</p> <p>Sí. Hablando de rock and roll, hay una canción que no lleva unos coros, y le metes uno coros (canta: bap baaa, bap baaa)... Instrumentación, armonía, estructura, obviamente, porque del género musical tiene unas estructuras...</p> <p>La estructura de una canción pop es: introducción, A, B, estribillo, A, B (incluso más corto), estribillo doble, solo y estribillo. Básicamente la mayoría de las canciones...</p> <p>Otra forma de crear una identidad musical es, de repente, intentar transgredir esa... Lo hicieron los Beatles; el "hey Jude" duraba 10 minutos, o no sé cuantos minutos duraba. Hicieron una coda de no sé cuantos minutos. Todo el mundo se echaba las manos a la cabeza, decían: "esto no lo van a poner en las radios... Hay ejemplos de estos, que esto lo puedes hacer cuando, primero eres un artista reconocido, ahora los Stones también lo hicieron... A partir de "Hey Jude", todo el mundo intentó hacer codas muy largas. Aquello fue una revolución.</p>	26
<p>¿Los artistas son conscientes de que quienes son su público mayoritario?</p> <p>No. Muchas veces el que menos conoce al artista, es el propio artista. O sea, si él no se conoce a sí mismo, ¿tú crees que son conscientes de su público mayoritario? A lo mejor, sí saben quién es su público mayoritario pero lo más importante es que la labor de la producción es... Por ejemplo, muchas veces un cantante no sabe</p>	27

<p>cuál es su tesitura. Yo he hecho cantar a cantantes en una tesitura que ni sabían que les resultaba mucho más creativa.</p> <p>¿Pueden ser conscientes? Sí. A nivel Mercadotécnia, a nivel de industria, a nivel de grupos sociales... pero lo que pasa es que muchas veces no son conscientes de sus propios puntos fuertes.</p>	
<p>En caso afirmativo, ¿los artistas tienen en cuenta a su público mayoritario a la hora de componer sus canciones?</p> <p>Sí. Cuidado, a la hora de componer sus canciones relativas a lo que van a hacer. Tú puedes componer canciones “freestyle”; estas a las 2h de la mañana y se te ocurre algo. El artista, muchas veces compone muchas cosas y no las canaliza en su... tiene que ser muy consciente de cuál es su imagen y su estilo musical. Pues a lo mejor si lleva 100 discos y “voy a hacer un disco en solitario y voy a hacer música camboyana o de Bali”. Un artista puede componer todo tipo de música, pero tiene que tener muy claro qué partes de esas composiciones las canaliza para su carrera musical, que ya tienen una identidad, tiene un público al que va dirigido (grupo social o no, tribu urbana o no), que normalmente los artistas intentan transgredir esos grupos sociales o tribus urbanas, para al final convertirse en artistas “mainstream” que es cuando un artista se hace muy grande. Si consigues eso, ya no vas dirigido a ningún grupo social ni a ninguna tribu urbana, si no que vas dirigido al gran público, que es dónde quieren estar la inmensa mayoría de los artistas. Comprendo que al principio, muchos artistas naces de un cierto grupo social o de cierta tribu urbana, que eso les da una seña de identidad, eso sí, para comenzar una carrera creativa, musical, pero poco a poco, intentan ampliar el horizonte.</p>	28
<p>¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?</p> <p>Ya te he dicho que yo voy al Sonar y al Primavera Sound (risas).</p> <p>Es decir: ¿La edad es una cosa que interesa a una discográfica?</p> <p>Sí. Es muy importante, el target musical por edades, para lo que es distribución musical, para lo que es industria. Es más, cuando presentas una producción a una</p>	29

<p>compañía, de un artista que ellos no han contratado, no te han contratado como productor, si no que tú con el artista intentáis colocarlo, lo primero que hacen, ahora, antes era escuchar la maqueta, la preproducción o la producción. Ahora, no. Ahora miran cuantos seguidores tienes en las redes sociales. Las redes sociales, ahí ya estas acotando un poco, tanto el público como las edades.</p> <p>Luego hay los artistas que son para todas las edades.</p>	
<p>Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?</p> <p>O es la compañía o el artista los que sugieren un productor. Sobretudo el artista es el que da el visto bueno para trabajar con un productor A o un productor B.</p> <p>¿Indicaciones? Tú hablas con el artista, obviamente. Es una relación a tres: el departamento artístico de la compañía de discos, el artista y el productor. Ahí hay una relación, en el proceso de producción que es continuo. Entonces hay que discutir presupuestos con la compañía de discos, y luego la línea argumental de la producción; ver que canciones aporta el artista, ver que se quiere conseguir o cómo se puede definir el tipo de sonido, el tipo de producción que se quiere hacer... es continuo. Eso sí, los productores firman una cláusula, cuando se firma un contrato, en la que se dice: la discográfica... te lo voy a leer...</p> <p>Hay que tener en cuenta la diferencia entre la producción artística y la producción ejecutiva. Hay una productora que muchas veces es una compañía de discos, o sea, la que pone dinero. Hay un productor artístico, que es el que llamamos el productor. Después hay el productor ejecutivo. Muchas veces hay un lío respecto a cuál es la función de cada uno. El productor artístico es el que, una vez que ya tiene, por parte de la productora, la compañía de discos, el presupuesto aceptado, es el que hace todas las decisiones. El productor ejecutivo es el que se encarga de todos los contactos, de contratar los estudios, según las directivas del productor artístico. El productor ejecutivo es el que llama a los músicos, el que contrata los estudios, etc. En un plano normal.</p> <p><i>Cita textualmente leyendo un contrato de producción firmado por él:</i></p>	30

“El productor se compromete a entregar a la compañía X el máster, mezclas, mastering y edición digital del álbum, totalmente terminado, a la compañía de discos, a su entera satisfacción comercial, artística y técnica antes del día tal”.

¿Qué significa esto? Que si te dice que no está a su entera satisfacción (no pasa, eh), los costes después son a cargo del productor. Pero esto se firma.

Lo que pasa es que hay confianza porque ya te conocen, pero claro, estás diciendo que si el producto acabado, a la compañía no le gusta, tienes que volver a hacerlo, pero no hay más presupuesto.

Cita textualmente leyendo un contrato de producción firmado por él:

“El productor asume los siguientes compromisos: finalizar la grabación, entregar el máster, conteniendo la misma, antes del día tal y dentro de las directrices marcadas por esta”.

Claro, normalmente el que pone el dinero tiene la última palabra. Pero normalmente no pasa.

Depende de cómo, las cláusulas con las compañías de discos pueden ser más duras o no. Normalmente, cuando ya has trabajado con una compañía de discos, estas cosas no pasan nunca. A mí no me ha pasado nunca.

¿Estos contratos son los mismos contratos que tiene el artista o no? ¿Esto son contratos para el productor?

No es otro contrato. Son contratos de producción en la que te obligas a no usar samples de cosas grabadas que tienen autoría, a cantidad de cláusulas... El número de canciones, las fechas, el presupuesto y luego los royalties.

Y todos los músicos, ahora teóricamente tiene que firmar una cláusula que cedes la interpretación. A un músico, tú pagas a un músico para que... mira:

Cita textualmente leyendo un contrato de producción firmado por él:

“Definiciones: qué es máster, qué es disco... compromisos del productor... entregar el máster en fecha... finalizar la grabación con la máximo calidad posible... no reutilizar grabaciones distintas de la compañía... la compañía de disco cede un presupuesto y tú contratas a los músicos, estudios... Royalties, liquidaciones... Y todos los músicos tienen que firmar esta hoja: Yo, en mi condición de músico, servicio prestado y tras el acuerdo convenido, para mi colaboración en las canciones que participa, con la cantidad acordada, por la que cedas en el acto de la colaboración se produce con el importe de la propiedad de los derechos de explotación sobre la misma”

Es decir: cedas la interpretación, para que luego no puedas... no me preguntes el porqué.

Las leyes van cambiando y depende de los países... Se supone que, si has tocado en un disco, puedes tener un cierto derecho sobre la reproducción o sobre la redistribución...

Bueno, está la AIE...

Sí, pero eso es el canon. Que ahora lo van a cambiar porque ya sabes que se pagaba por los soportes... Esto es otra cosa. Mira, aquí hay otro:

Cita textualmente leyendo un contrato de producción firmado por él:

“Cesión de derechos de músicos e intérpretes... Manifiesta que ha sido deseo del firmante, participar en las grabaciones... que el firmante declara mediante... que por la prestación de servicios, el firmante ha cobrado tanto... y en virtud de cuanto antecede y en plena capacidad para ello, cede de manera exclusiva a la compañía de discos y a cualquier tercero, por la contraprestación que se indica más arriba, los derechos de fijación, reproducción, distribución, mediante venta y alquiler, puesta a disposición, comunicación pública, transformación sincronización en obras audiovisuales de cualquier tipo cualesquiera otros derechos de explotación, así como los derechos de nombre e imagen necesarios para realizar todo lo anterior, de su interpretación en las grabaciones en cualquier medio, formato,

sonoro, audiovisual e interactivo, incluyendo internet, telefonía móvil, etc. conocido en la actualidad y/o que se desarrolle en el futuro, para todo el universo y por tiempo indefinido, y como mínimo, por el plazo exclusivo reconocido a los productores fonográficos en la vigente ley de propiedad intelectual. Así mismo, el abajo firmante autoriza la utilización de su nombre artístico, biografía e imagen para cuanto se considere oportuno a efectos de promoción, publicidad...”.

Un músico, tu eres dueño de tu nombre. Una compañía teóricamente te tiene que pedir permiso para poner su nombre, aunque tu hayas... “Tal tío ha tocado la guitarra en...” Entonces tú tienes que cederle esto.

O sea, las compañías de discos se han ido a la mierda. Las compañías de discos tuvieron un punto de avaricia absoluta, las majors, las grandes, a principios de los 90's. Cuando se estableció el formato CD, reeditaron todo lo que tenían antiguamente en CD, a cero costes, un mástering, la producción estaba hecha. Todo el mundo volvió a comprar todo, con costes cero, y la producción estaba hecha, eran discos que ya se conocían. Y lo pusieron caro. Ahí pecaron de avaricia absolutamente, y les está pasando factura.

Hay un libro que se llama “Cómo dejamos de pagar por la música”. Habla del inventor del Mp3.

Luego, el Mp3 es una mierda pinchada en un palo. Porque piensas, todo el trabajo puesto en hacer un disco para que suene de puta madre, y luego lo escuchas en un reproductor de Mp3 que suena asqueroso. Porque es la décima parte de la información, hay que quitar de algún lado.

Todo ese trabajo de espacio físico, de profundidades, de frecuencias graves y agudas, de izquierda y derecha, ese cuadro, ese espacio que además se mueve en el tiempo, es como un análisis de Fourier, pero a lo bestia, todo se mueve en el tiempo... Tiene mucho que ver con la arquitectura, la composición tiene que ver con la pintura, pero la producción tiene que ver con la arquitectura. La arquitectura no es una cosa estática, porque depende de la luz, de tu movimiento, pero hay unos órdenes... Tiene mucho que ver. Un edificio depende del movimiento de la luz o de tu propio movimiento, va cambiando.

Mi mujer es arquitecta...

7.1.6 Validación de la entrevista

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos	P.				
					A	B	C	D	E
¿La manipulación sonora puede ser un proceso creativo? O ¿qué es producción?	2	¿En el mundo musical, qué es un productor?	Diseño general	Puente artista/consumidor	X	X			
				Le da forma consistente y atractiva para el público	X				
				Dirige		X			
				Arquitecto		X			
				Propietario de un proyecto musical			X		
				Traza estrategia			X		
				Coordinador				X	
				Encuentra sonido característico (el mejor posible)			X		X
				Manipula la idea inicial					
				Pre-produce, graba, mezcla, mastering					X
Marketing		Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases: preproducción, grabación, mezcla y "mastering", ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?	Actividad que realizan	Traduce idea artista a sonido	X				
				Arreglar, modificar					X
				Hacer un producto					X
				Gestor				X	
				Contactos con compañías de discos					X
				Distribución venta, promoción				X	
				Preproducción	X	X	X	X	X
				Grabación	X	X	X	X	X
				Mezcla	X	X	X	X	X
				Mastering	X	X	X	X	X
				Producción (arreglos aka. preproducción)				X	
				Postproducción (manipulación sonora creativa aka. mezcla)				X	X

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos					P. E	
				P. A	P. B	P. C	P. D	P. E		
Los procesos de producción contribuyen a la definición de un estilo musical	6	¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?	Definición producción	Dar forma a una canción	X					
				Cómo hacerlo		X				
				Estructurar			X			
				Arreglista				X		
				Crear un sonido					X	
				Provocar emociones prácticamente instantáneas, aportar sensaciones						X
	8	¿Usas los procesos de producción con un fin concreto más allá del de obtener un buen sonido?	Finalidad de la producción	El mejor sonido		X				
				Ampliar el Público, aclarar y proyectar más el producto					X	
				Caracterizar un estilo musical				X		
				Reforzar la actitud				X		
25	¿Podríamos diferenciar la grabación documental, como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?	Sí	Son 2 cosas distintas	X	X	X	X	X		
7	¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo o género musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?	Producción para diferenciar estilos musicales	Sí	X	X	X	X	X		
			No tiene nada que ver						X	
15	¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo o género musical?	Sí	Sí	X	X	X	X	X		
			Pero mezcla sello personal y del destinatario, depende del contexto						X	
				Distinto para cada proyecto					X	

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos	P.	P.	P.	P.	P.
					A	B	C	D	E
	16	En caso afirmativo, ¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues caracterizar algunos estilos musicales mediante la producción?	Ejemplos de cómo producir cada estilo	Depende de cada artista, por ejemplo: grabando por separado o todos juntos. Rock juntos y voces aparte	X				
				Rock micrófonos, batería complejo		X			
				Bpm, tonalidad, estructura			X		
				Procesado de sonido, edición			X		
				En vivo / todos a la vez. Delay en algunos				X	
				Sí, se segmenta en públicos. La sociedad no quiere aprender					X
	11	Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transiten informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar información concreta?	Recursos de producción sobre información	Imagen					X
				Sonoridad de cada época o contexto	X				
				Instrumentos, cada lugar tiene su sonido		X			
				Técnicas de grabación			X		
				Micros de una época, reverberación, amplitud, altavoces					X
	19	Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?	Instrumentos	Instrumentos típicos y melodías. Timbres	X				
				Instrumentos		X			X
				No me lo suelo encontrar					
				Sí, pero no concreta					X
				Filtros	X				X
Reverbs					X			X	
20	Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?	Instrumentación	Delays		X				
			Efectos		X				
			instrumentación	X				X	
			Interpretación					X	
			Técnicas de grabación						
			Timbre					X	
				Mono, estéreo...				X	
				Timbres característicos					X

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos	P.	P.	P.	P.	P.	
					A	B	C	D	E	
	21	Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?	Ejemplos de cómo producción transmite grupos sociales	Copiando fórmulas, voz doblada, cada estilo tiene su sonoridad (guitarra, voz, batería)	X					
				Usando elementos, modos de utilizar los sonidos, instrumentación		X				
				Ya ha contestado antes			X			
	22	¿Qué elementos deben estar presentes, en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo musical?	Elementos de estilo	Estructura, bpm, sonoridad, procesado de sonido			X			
				instrumentación	X					
				Pregunta distinta		X		X	X	
				estructura			X			
				Instrumentos	X	X				
	23	¿Los elementos necesarios para reconocer el estilo musical de una obra fonográfica varían en función de cada estilo (ejemplos concretos)?	Instrumentación	Orquestación, percusión				X		
				Instrumentación					X	
Voces (Auto-Tune)							X			
Ritmo					X			X		
Armonías					X					
24	¿Cómo se vincula cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales?: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura.	Elementos que se vinculan a ciertos estilos musicales	En función de las tecnologías			X				
			Instrumentos	X	X	X	X	X		
			Ritmo, patrón rítmico	X	X	X	X	X		
			Armonía		X	X	X	X		
			Estructura		X	X	X	X		
			Dinámica		X	X	X	X		
			Melodía			X	X	X		
			Técnicas de grabación i procesado de sonido			X	X	X		
			Emoción y actitud			X	X	X		
			letra			X	X	X		

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos	P.	P.	P.	P.	P.
					A	B	C	D	E
Los procesos de producción contribuyen a la expresión de emociones i actitudes	9	Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?	Recursos de producción sobre emociones	Uso de muchos filtros	X	X			
				Microfonía, reverberación					X
				Estructura			X		
	18	¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas emociones concretas mediante la producción?	Ejemplos de cómo producción transmite emociones	Distribución (en el momento adecuado en el lugar adecuado)			X		
				Psico-acústica					X
	10	Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?	Recursos de producción sobre actitudes	Voz, timbre	X				
				Silencios, tempos		X			
				Reverb			X	X	
				Tensión, disonancias, contraste, estribillos relajados					X
				Reverberación, compresores	X				
	17	¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas actitudes concretas mediante la producción?	Ejemplos de cómo producción transmite actitudes	Enfocar intención, emoción		X			
				Microfonía (voces)			X		
				Enturbiar el sonido				X	
				Imagen					X
				Altura, planos, profundidad	X				
				Solista, cantante		X			
				Actitudes en grabación				X	
Procesado de sonido (distorsión, compresión							X		
Instrumentos y backline (guitarras, pastillas, amplis, configuración)							X		
Técnicas de grabación (microfonía, regrabación, estereofonía, soporte de grabación) ritmo							X		

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos	P.	P.	P.	P.	P.
					A	B	C	D	E
Los procesos de producción determinan el perfil de los consumidores	12	¿Cómo determinas el sonido que necesita una producción?	Sonido	Depende de región, destinatario	X		X		X
				Lo acordadas con el autor, que se sienta bien		X			X
				Depende del repertorio y de los parámetros de grabación (hora del día)					X
				Adolescentes -> más agresivo, enérgico	X				
	13	¿Produce las canciones de una manera distinta en función de a quién van destinadas?	Produce diferente según estilos y destinatarios	Planificación			X		
				Sí	X	X	X	X	
				Para los adolescentes, ceñirse a la tendencia			X		
				Para socializar ≠ evocar paisajes interiores			X		
	27	¿Los artistas son conscientes de que quienes son su público mayoritario?	Sí	Punto de partida, a quién quieres llegar	X			X	
				Sí		X	X		
	28	¿Los artistas tienen en cuenta a sus públicos mayoritarios a la hora de componer sus canciones?	A veces	A veces no			X		X
				Algunos sí, otros no	X		X		
Hay artistas que no buscan al público					X				
Por lo general, no. Componer es un acto libre						X			
29	¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?	Sí	Sí				X		
			Sí y por países		X	X			
			Sí, miran redes sociales						
			Sí, para identificarse con los diferentes estilos			X			

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos	P.	P.	P.	P.	P.	
					A	B	C	D	E	
Perfil del productor entrevistado	30	Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?	Sí	Sí		X			X	
			No							
			Sí y no	X						X
	1	¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?	Profesión	Productor	X	X	X	X	X	X
				Ingeniero de sonido	X		X	X	X	
				Músico/intérprete	X		X	X	X	X
				Compositor				X		
				Profesor				X	X	
	3	¿Qué estilos musicales trabajas?	Estilos	Gestión discográfica					X	X
				Pop-rock	X				X	X
				Versatilidad (varios estilos)		X				
				Música no comercial (spoken word y electrónica experimental)				X		
				Música comercial destinada a los jóvenes y adolescentes (Trap, hip-hop, dance floor, EDM, Rock Metal, pop)					X	
				Libros de texto	X					
				Publicidad	X					
4	¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?	Sí	Grupo de rock jóvenes		X				X	
			Motivación personal (contagian ilusión, motor de la industria en cuanto a consumo, dinámico, satisfactorio)				X			

Dimensiones	N	Preguntas	Categorías	Conceptos	P. A	P. B	P. C	P. D	P. E
	14	¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos?	Sí	Como cocinar	X				
				Aunque a veces es bueno cambiar, hacerlo distinto		X			
				En algunos procesos					X
				Ciertas herramientas, o parámetros, no se trabajan desde el oído (reverbs). Uso de presets.			X		
	26	¿Qué se valora en una canción grabada?	No	Experimento con hacer cambios, azar				X	
				Emoción		X	X		X
				Sorpresa					X
				Que transmita algo		X			
				hacer llegar			X		
				Composición			X		
				estructura				X	
				Letra			X		X
				mensaje					X
				sonido			X		
vestir			X						
compreensible		Para-texto	Que sea previsible			X			
			diseño gráfico				X		

7.2 Cuestionarios

7.2.1 Cuestionario aplicado

Música y adolescencia

Muchas gracias por participar en este estudio.

Tus respuestas serán totalmente anónimas y usadas únicamente en el contexto académico. El objetivo es conocer qué relación existe entre personalidad y preferencias musicales. El tiempo estimado para completar el cuestionario es de unos 10 minutos.

*Obligatorio

Datos sociodemográficos

1. Género *

- Hombre
 Mujer

2. Edad *

- 11 14
 12 15
 13 16

3. Nivel de escolarización de la madre *

- Sin Estudios
 Ed. primaria (primaria o EGB...)
 Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS
 Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS
 Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) INCOMPLETOS
 Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS
 Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS
 Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura
 Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado
 Sin madre

4. Nivel de escolarización del padre *

- Sin Estudios
 Ed. primaria (primaria o EGB...)
 Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS
 Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS
 Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) INCOMPLETOS
 Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS
 Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS
 Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura
 Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado
 Sin padre

5. Ocupación de la madre *

- En paro (no trabaja)
- Trabajadora no-cualificada (trabajo por cuenta ajena que no necesita estudios para realizarse)
- Trabajadora semi-cualificada (trabajo por cuenta ajena que necesita estudios no universitarios para realizarse)
- Trabajadora cualificada (trabajo por cuenta ajena que necesita estudios universitarios para realizarse)
- Ventas
- Empleo de tipo administrativo (trabajo de oficina...)
- Técnica o profesional liberal (trabajadora por cuenta propia, sin empleados o con pocos empleados a su cargo. Por ejemplo: abogada, arquitecta, médica con consulta propia, autónoma...)
- Empresaria (propietaria de una empresa)
- Gerente (dirección de una empresa)
- Sin madre

6. Ocupación del padre *

- En paro (no trabaja)
- Trabajador no-cualificado (trabajo por cuenta ajena que no necesita estudios para realizarse)
- Trabajador semi-cualificado (trabajo por cuenta ajena que necesita estudios no universitarios)
- Trabajador cualificado (trabajo por cuenta ajena que necesita estudios universitarios)
- Ventas
- Empleo de tipo administrativo (trabajo de oficina...)
- Técnico o profesional liberal (trabajador por cuenta propia, sin empleados o con pocos empleados a su cargo. Por ejemplo: abogado, arquitecto, médico con consulta propia, autónomo...)
- Empresario (propietario de una empresa)
- Gerente (dirección de una empresa)
- Sin padre

Estudios académicos del alumno

7. Centro (escuela, instituto...)*

8. Estudio *

ESO

9. Curso *

1º

2º

3º

4º

10. Calificación media obtenida en el último trimestre *

0

6

1

7

2

8

3

9

4

10

5

11. Estudios de música extraescolar *

Sí

No

12. Número de cursos (extraescolar música)

1

7

2

8

3

9

4

10

5

11

6

12

13. Instrumento musical estudiado

Guitarra

Flauta

Voz

Clarinete

Piano

Otro: _____

Violín

Batería

Bajo

14. Estudios de danza extraescolar *

Sí

No

15. Número de cursos (extraescolar danza)

1

7

2

8

3

9

4

10

5

11

6

12

16. Estilo de danza estudiado

Ballet

Jazz

Hip-Hop

Zumba

Contemporánea

Flamenco

Otro: _____

Personalidad (BFI-10)

A continuación encontrarás una lista de afirmaciones sobre tu forma de ser. Indica en qué medida estas afirmaciones describen tu forma de ser.

1 = nada 2 = un poco 3 = bastante 4 = mucho

17. Soy reservado *

- 1
- 2
- 3
- 4

22. Tengo buenas notas *

- 1
- 2
- 3
- 4

18. Soy extrovertido, sociable *

- 1
- 2
- 3
- 4

23. Soy relajado, no me estreso *

- 1
- 2
- 3
- 4

19. Soy confiado *

- 1
- 2
- 3
- 4

24. Me pongo nervioso fácilmente *

- 1
- 2
- 3
- 4

20. Tiendo a criticar a los demás *

- 1
- 2
- 3
- 4

25. Me interesa el arte *

- 1
- 2
- 3
- 4

21. Tiendo a ser perezoso *

- 1
- 2
- 3
- 4

26. Tengo una gran imaginación *

- 1
- 2
- 3
- 4

Cuestionario de Preferencia de Estilos Musicales adaptado de Herrera, Lorenzo y Cremades (2010)

A continuación se muestra una relación de 49 estilos musicales diferentes. Valora la frecuencia con que escuchas cada uno de ellos.

1: Nunca 2: Algunas veces 3: Regularmente 4: Bastantes veces 5: Siempre

27. Clásica *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

31. Canción española (copla, etc.) *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

28. Flamenco, flamenco-pop o flamenco-rock, rumba... *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

32. Pop *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

29. Étnica (tradicional de otras culturas) *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

33. Pop español *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

30. Tradicional o folklórica (jotas, sardanas...) *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

34. Pop catalán *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

35. Rock *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

40. Pop-Rock catalán *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

36. Rock español *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

41. Indie (independiente, alternativa...) *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

37. Rock catalán *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

42. Funk, R&B y Soul *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

38. Pop-Rock *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

43. Punk *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

39. Pop-Rock español *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

44. Ambiental, chill out, de relajación... *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

45. **Electrónica (EDM, tecno, dance, house...)** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

50. **Latina (salsa, merengue, bachata...)** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

46. **Dubstep** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

51. **Electro-latino** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

47. **Metal (heavy, hardcore...)** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

52. **Reggaeton y dembow** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

48. **Jazz, blues, swing...** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

53. **Reggae y Ska** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

49. **Folk y country** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

54. **Hip-hop o rap** *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

55. Trap *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

56. Bandas sonoras de películas *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

¿Qué es lo que más te influye a la hora de escuchar, comprar o grabar la música que más te gusta?

1 = nada 2 = un poco 3 = bastante 4 = mucho 5 = muchísimo

57. Lo que has aprendido en la asignatura de música *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

60. La radio *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

58. lo que has aprendido primaria o secundaria *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

61. Revistas, libros, prensa *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

59. La televisión *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

62. La familia *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

63. Los amigos *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

66. Audios de internet (Spotify, iTunes...)
*

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

64. Lo que escuchas en lugares públicos: discotecas, centros comerciales, pubs, autobuses,

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

67. Lo que has aprendido en la escuela de música o de danza *

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

65. Vídeos de internet (YouTube, Instagram...)
*

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tus 3 canciones preferidas

Indica cuales son tus 3 canciones preferidas, o las que más escuchas últimamente.

68. Canción 1 (título de la canción) *

69. Artista 1 (nombre del artista o grupo de la canción 1) *

70. Canción 2 (título de la canción) *

71. Artista 2 (nombre del artista o grupo de la canción 2) *

72. Canción 3 (título de la canción) *

73. Artista 3 (nombre del artista o grupo de la canción 3) *

7.2.2 Tablas de resultados completas

Tabla 47. Big Five y nivel de estudios de los padres

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	Sin padre	15	2,47	0,990
	Sin estudios	8	2,38	1,061
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	2,09	0,779
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,38	0,921
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,20	0,858
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	2,14	0,833
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,15	0,885
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,05	0,780
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	2,23	0,868
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	2,12	0,881
	Total	464	2,18	0,860
Soy extrovertido, sociable	Sin padre	15	2,53	1,302
	Sin estudios	8	3,13	0,641
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	3,26	0,849
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	3,19	0,873
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	3,02	0,875
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	3,00	0,828
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,93	0,918
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	3,16	0,834
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	3,19	0,906
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	3,04	0,912
	Total	464	3,05	0,901
Soy confiado	Sin padre	15	2,47	1,125
	Sin estudios	8	2,88	0,991
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	2,53	0,941
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,38	0,973
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,74	0,815
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	2,36	0,931
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,69	0,877
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,53	1,172
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	2,53	0,854
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	2,82	0,882
	Total	464	2,62	0,905
	Sin padre	15	1,47	0,516
	Sin estudios	8	2,13	1,246

Tiendo a criticar a los demás	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	1,69	0,977
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	1,95	0,921
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	1,88	0,932
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	1,89	0,820
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,03	0,942
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	1,79	0,787
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	1,89	0,911
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	1,98	1,010
	Total	464	1,89	0,928
Tiendo a ser perezoso	Sin padre	15	2,67	1,113
	Sin estudios	8	1,75	1,165
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	2,72	0,951
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,95	0,973
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,46	1,080
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	2,42	1,131
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,62	1,007
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,84	1,167
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	2,55	1,068
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	2,57	1,155
	Total	464	2,58	1,065
Tengo buenas notas	Sin padre	15	2,27	0,594
	Sin estudios	8	2,88	0,641
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	2,21	1,072
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,67	1,017
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,76	0,919
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	3,08	0,874
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,81	0,791
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,79	0,976
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	2,92	0,841
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	3,00	0,890
	Total	464	2,76	0,920
Soy relajado, no me estreso	Sin padre	15	1,73	0,799
	Sin estudios	8	1,75	1,165
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	1,95	0,999
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,14	1,062
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,17	1,007
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	2,31	1,091
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,16	0,944
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,37	1,065
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	2,11	0,945
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	2,12	1,013

	Total	464	2,12	0,992
Me pongo nervioso fácilmente	Sin padre	15	3,07	0,884
	Sin estudios	8	3,13	0,991
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	2,86	1,206
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	3,00	1,095
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,80	1,038
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	2,83	1,000
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,74	1,121
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,79	1,134
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	2,31	1,082
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	2,35	1,147
	Total	464	2,70	1,108
Me interesa el arte	Sin padre	15	2,27	1,223
	Sin estudios	8	2,25	1,165
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	1,84	1,089
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	2,33	1,155
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,12	1,030
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	2,08	1,025
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	1,97	1,015
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	1,79	1,084
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	2,27	1,130
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	2,00	1,173
	Total	464	2,06	1,080
Tengo una gran imaginación	Sin padre	15	3,07	1,033
	Sin estudios	8	2,63	0,518
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	58	3,12	1,061
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	21	3,19	0,928
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	95	2,83	1,007
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP) INCOMPLETOS	36	2,78	1,072
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	99	2,82	0,941
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,95	1,079
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	64	3,06	0,889
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	49	2,92	0,997
	Total	464	2,93	0,983

Tabla 48. Big Five y nivel de estudio de las madres

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	Sin madre	4	2,75	1,500
	Sin estudios	6	2,00	0,894
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,14	0,866
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	2,36	0,952
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,20	0,888
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	1,97	0,669
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,21	0,877
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,21	0,631
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	2,10	0,845
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	2,30	0,883
	Total	464	2,18	0,860
Soy extrovertido, sociable	Sin madre	4	2,25	1,500
	Sin estudios	6	1,83	0,753
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,94	0,899
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	3,32	0,802
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	3,03	0,881
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	3,43	0,728
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,99	0,907
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,89	0,737
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	3,20	0,889
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	3,00	0,968
	Total	464	3,05	0,901
Soy confiado	Sin madre	4	2,75	1,258
	Sin estudios	6	2,00	1,265
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,71	1,000
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	2,40	0,913
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,65	0,880
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	2,40	0,770
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,68	0,877
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,47	1,073
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	2,69	0,821
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	2,58	1,032
	Total	464	2,62	0,905
Tiendo a	Sin madre	4	2,00	0,000

criticar a los demás	Sin estudios	6	1,00	0,000
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	1,76	0,830
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	2,00	0,816
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,01	1,078
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	1,47	0,819
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	1,97	0,917
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	1,79	0,855
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	1,82	0,838
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	2,15	1,004
	Total	464	1,89	0,928
Tiendo a ser perezoso	Sin madre	4	3,25	0,957
	Sin estudios	6	1,83	0,983
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,57	1,155
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	2,60	1,155
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,73	1,043
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	2,57	0,935
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,61	1,036
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,95	1,026
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	2,39	1,064
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	2,36	1,113
	Total	464	2,58	1,065
Tengo buenas notas	Sin madre	4	1,75	0,957
	Sin estudios	6	2,67	0,516
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,61	0,909
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	2,68	0,945
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,66	0,879
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	2,00	1,232
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,80	0,884
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	3,00	0,943
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	3,06	0,734
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	3,09	0,805
	Total	464	2,76	0,920
Soy relajado, no me estreso	Sin madre	4	1,25	0,500
	Sin estudios	6	2,50	1,378
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,14	1,118
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	2,04	0,889
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,08	0,961
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	1,87	1,196
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de	114	2,12	0,874

	grado medio o FP...) COMPLETOS			
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,53	0,964
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	2,08	0,934
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	2,42	1,200
	Total	464	2,12	0,992
Me pongo nervioso fácilmente	Sin madre	4	3,25	0,957
	Sin estudios	6	3,00	1,095
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,67	1,197
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	2,60	1,155
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,79	1,028
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	3,23	1,073
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,74	1,089
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	2,58	1,071
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	2,57	1,112
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	2,27	1,180
	Total	464	2,70	1,108
Me interesa el arte	Sin madre	4	2,25	1,500
	Sin estudios	6	1,33	0,516
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,31	1,194
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	1,92	0,909
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	1,97	0,989
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	1,60	0,968
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,12	1,114
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	1,84	1,167
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	2,35	1,114
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	1,79	0,927
	Total	464	2,06	1,080
Tengo una gran imaginación	Sin madre	4	3,25	1,500
	Sin estudios	6	2,33	0,516
	Ed. primaria (primaria o EGB...)	49	2,69	1,103
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) INCOMPLETOS	25	3,16	0,987
	Ed. secundaria (ESO o BUP...) COMPLETOS	100	2,82	0,989
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio. o FP) INCOMPLETOS	30	3,13	1,106
	Estudios postobligatorios (COU o Bachillerato o ciclos de grado medio o FP...) COMPLETOS	114	2,84	0,955
	Estudios universitarios o de grado superior INCOMPLETOS	19	3,00	0,882
	Estudios universitarios de Grado/Licenciatura/Diplomatura	84	3,18	0,838
	Estudios universitarios de Postgrado/Máster/Doctorado	33	2,91	1,042
	Total	464	2,93	0,983

Tabla 49. Diferencias estadísticas entre el nivel de estudios de la madre y el padre respecto al *Big Five*

		gl	Madre		Padre	
			F	Sig.	F	Sig.
Soy reservado	Inter-grupos	9	0,747	0,666	0,555	0,833
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Soy extrovertido, sociable	Inter-grupos	9	3,017	0,002	1,384	0,193
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Soy confiado	Inter-grupos	9	0,921	0,506	1,255	0,259
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tiendo a criticar a los demás	Inter-grupos	9	2,172	0,023	1,043	0,405
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tiendo a ser perezoso	Inter-grupos	9	1,436	0,170	1,332	0,218
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tengo buenas notas	Inter-grupos	9	5,123	0,000	4,215	0,000
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Soy relajado, no me estreso	Inter-grupos	9	1,418	0,178	0,886	0,538
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Me pongo nervioso fácilmente	Inter-grupos	9	1,764	0,073	2,268	0,017
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Me interesa el arte	Inter-grupos	9	2,402	0,011	1,007	0,433
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tengo una gran imaginación	Inter-grupos	9	1,777	0,070	0,998	0,441
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

Tabla 50. Big Five y trabajo del padre

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	Sin padre	15	2,47	0,990
	En paro	16	2,56	1,153
	Trabajador no-cualificado	39	2,28	0,999
	Trabajador semi-cualificado	94	2,18	0,816
	Trabajador cualificado	92	2,20	0,788
	Ventas	23	1,96	0,767
	Empleo tipo administrativo	61	2,23	0,761
	Técnico o profesional liberal	55	1,98	0,850
	Empresario	43	2,26	0,978
	Gerente	26	1,96	0,824
	Total	464	2,18	0,860
Soy extrovertido, sociable	Sin padre	15	2,47	1,246
	En paro	16	3,06	0,854
	Trabajador no-cualificado	39	2,92	0,900
	Trabajador semi-cualificado	94	2,98	0,789
	Trabajador cualificado	92	3,22	0,887
	Ventas	23	3,00	0,905
	Empleo tipo administrativo	61	3,02	0,975
	Técnico o profesional liberal	55	3,20	0,848
	Empresario	43	3,14	0,861
	Gerente	26	2,96	1,038
	Total	464	3,05	0,901
Soy confiado	Sin padre	15	2,53	1,187
	En paro	16	2,81	1,109
	Trabajador no-cualificado	39	2,77	0,842
	Trabajador semi-cualificado	94	2,46	0,947
	Trabajador cualificado	92	2,57	0,856
	Ventas	23	2,57	0,945
	Empleo tipo administrativo	61	2,75	0,830
	Técnico o profesional liberal	55	2,73	0,870
	Empresario	43	2,63	0,926
	Gerente	26	2,62	0,898
	Total	464	2,62	0,905
Tiendo a criticar a los demás	Sin padre	15	1,40	0,507
	En paro	16	2,19	0,911
	Trabajador no-cualificado	39	2,05	0,999
	Trabajador semi-cualificado	94	1,76	0,825
	Trabajador cualificado	92	1,72	0,881
	Ventas	23	1,96	1,107
	Empleo tipo administrativo	61	1,95	0,939
	Técnico o profesional liberal	55	2,16	1,050

	Empresario	43	1,95	0,872
	Gerente	26	2,00	0,980
	Total	464	1,89	0,928
Tiendo a ser perezoso	Sin padre	15	2,67	1,113
	En paro	16	2,63	1,025
	Trabajador no-cualificado	39	2,72	0,972
	Trabajador semi-cualificado	94	2,69	1,098
	Trabajador cualificado	92	2,74	0,948
	Ventas	23	2,61	1,158
	Empleo tipo administrativo	61	2,54	1,058
	Técnico o profesional liberal	55	2,58	1,166
	Empresario	43	2,02	0,988
	Gerente	26	2,31	1,123
	Total	464	2,58	1,065
Tengo buenas notas	Sin padre	15	2,40	0,737
	En paro	16	2,25	1,000
	Trabajador no-cualificado	39	2,90	0,882
	Trabajador semi-cualificado	94	2,79	0,878
	Trabajador cualificado	92	2,57	1,072
	Ventas	23	2,96	0,928
	Empleo tipo administrativo	61	2,57	0,763
	Técnico o profesional liberal	55	2,98	0,871
	Empresario	43	3,00	0,787
	Gerente	26	3,00	0,938
	Total	464	2,76	0,920
Soy relajado, no me estreso	Sin padre	15	1,67	0,724
	En paro	16	2,44	1,094
	Trabajador no-cualificado	39	2,38	0,907
	Trabajador semi-cualificado	94	2,06	1,014
	Trabajador cualificado	92	2,10	0,973
	Ventas	23	2,57	1,037
	Empleo tipo administrativo	61	2,18	0,992
	Técnico o profesional liberal	55	2,00	1,072
	Empresario	43	2,05	0,999
	Gerente	26	1,96	0,824
	Total	464	2,12	0,992
Me pongo nervioso fácilmente	Sin padre	15	3,00	1,000
	En paro	16	2,56	0,964
	Trabajador no-cualificado	39	2,69	1,004
	Trabajador semi-cualificado	94	2,86	1,074
	Trabajador cualificado	92	2,71	1,182
	Ventas	23	2,57	1,161
	Empleo tipo administrativo	61	2,64	1,081
	Técnico o profesional liberal	55	2,65	1,220
	Empresario	43	2,67	1,210
	Gerente	26	2,50	0,906
	Total	464	2,70	1,108

Me interesa el arte	Sin padre	15	2,40	1,183
	En paro	16	2,00	1,211
	Trabajador no-cualificado	39	2,41	1,163
	Trabajador semi-cualificado	94	2,05	1,051
	Trabajador cualificado	92	2,00	1,129
	Ventas	23	1,83	0,937
	Empleo tipo administrativo	61	1,82	0,992
	Técnico o profesional liberal	55	2,27	1,146
	Empresario	43	1,98	0,963
	Gerente	26	2,08	1,017
	Total	464	2,06	1,080
Tengo una gran imaginación	Sin padre	15	3,00	1,134
	En paro	16	2,94	0,998
	Trabajador no-cualificado	39	3,00	0,946
	Trabajador semi-cualificado	94	2,91	0,969
	Trabajador cualificado	92	3,16	0,998
	Ventas	23	2,48	1,201
	Empleo tipo administrativo	61	2,85	1,030
	Técnico o profesional liberal	55	2,80	0,911
	Empresario	43	2,93	0,910
	Gerente	26	2,81	0,801
	Total	464	2,93	0,983

Tabla 51. Big Five y el trabajo de la madre

		N	Media	Desviación típica
Soy reservado	Sin madre	4	2,75	1,500
	En paro	56	2,18	0,855
	Trabajador no-cualificado	53	2,25	0,897
	Trabajador semi-cualificado	77	2,18	0,942
	Trabajador cualificado	89	2,09	0,733
	Ventas	32	2,25	0,803
	Empleo tipo administrativo	96	2,18	0,871
	Técnico o profesional liberal	25	2,32	0,900
	Empresario	22	2,05	0,999
	Gerente	10	2,20	0,632
	Total	464	2,18	0,860
Soy extrovertido, sociable	Sin madre	4	2,25	1,500
	En paro	56	2,84	0,930
	Trabajador no-cualificado	53	2,64	0,922
	Trabajador semi-cualificado	77	3,13	0,801
	Trabajador cualificado	89	3,30	0,831
	Ventas	32	3,16	0,808

	Empleo tipo administrativo	96	3,15	0,870
	Técnico o profesional liberal	25	3,04	0,841
	Empresario	22	3,05	1,090
	Gerente	10	2,80	1,135
	Total	464	3,05	0,901
Soy confiado	Sin madre	4	2,75	1,258
	En paro	56	2,57	0,951
	Trabajador no-cualificado	53	2,62	0,945
	Trabajador semi-cualificado	77	2,48	0,926
	Trabajador cualificado	89	2,61	0,820
	Ventas	32	2,59	1,073
	Empleo tipo administrativo	96	2,76	0,903
	Técnico o profesional liberal	25	2,64	0,700
	Empresario	22	2,82	0,907
	Gerente	10	2,30	0,823
	Total	464	2,62	0,905
	Tiendo a criticar a los demás	Sin madre	4	2,00
En paro		56	1,95	1,034
Trabajador no-cualificado		53	1,87	0,921
Trabajador semi-cualificado		77	1,92	0,914
Trabajador cualificado		89	1,75	0,830
Ventas		32	1,84	0,884
Empleo tipo administrativo		96	1,94	0,993
Técnico o profesional liberal		25	1,76	0,779
Empresario		22	2,32	1,129
Gerente		10	1,80	0,789
Total		464	1,89	0,928
Tiendo a ser perezoso		Sin madre	4	3,25
	En paro	56	2,71	1,140
	Trabajador no-cualificado	53	2,75	0,998
	Trabajador semi-cualificado	77	2,60	1,067
	Trabajador cualificado	89	2,67	0,974
	Ventas	32	2,69	1,030
	Empleo tipo administrativo	96	2,53	1,169
	Técnico o profesional liberal	25	2,16	0,943
	Empresario	22	1,86	0,834
	Gerente	10	2,40	0,966
	Total	464	2,58	1,065
	Tengo buenas notas	Sin madre	4	1,75
En paro		56	2,68	0,974
Trabajador no-cualificado		53	2,74	0,858
Trabajador semi-cualificado		77	2,75	0,876
Trabajador cualificado		89	2,62	1,050
Ventas		32	2,72	0,813
Empleo tipo administrativo		96	2,89	0,881
Técnico o profesional liberal		25	2,96	0,841
Empresario		22	3,05	0,844

	Gerente	10	2,70	0,823
	Total	464	2,76	0,920
Soy relajado, no me estreso	Sin madre	4	1,25	0,500
	En paro	56	2,21	1,091
	Trabajador no-cualificado	53	2,09	0,946
	Trabajador semi-cualificado	77	2,09	0,948
	Trabajador cualificado	89	1,99	0,994
	Ventas	32	1,94	1,045
	Empleo tipo administrativo	96	2,34	0,971
	Técnico o profesional liberal	25	2,20	1,041
	Empresario	22	2,14	1,082
	Gerente	10	1,80	0,422
	Total	464	2,12	0,992
	Me pongo nervioso fácilmente	Sin madre	4	3,25
En paro		56	2,64	1,227
Trabajador no-cualificado		53	2,75	1,072
Trabajador semi-cualificado		77	2,83	1,069
Trabajador cualificado		89	2,88	1,166
Ventas		32	2,69	1,091
Empleo tipo administrativo		96	2,54	1,035
Técnico o profesional liberal		25	2,64	1,075
Empresario		22	2,45	1,335
Gerente		10	2,40	0,516
Total		464	2,70	1,108
Me interesa el arte		Sin madre	4	2,25
	En paro	56	2,23	1,128
	Trabajador no-cualificado	53	2,30	1,137
	Trabajador semi-cualificado	77	1,96	1,044
	Trabajador cualificado	89	2,07	1,095
	Ventas	32	2,03	0,967
	Empleo tipo administrativo	96	1,94	1,074
	Técnico o profesional liberal	25	2,08	1,115
	Empresario	22	1,82	0,958
	Gerente	10	2,20	1,135
	Total	464	2,06	1,080
	Tengo una gran imaginación	Sin madre	4	3,25
En paro		56	2,82	0,993
Trabajador no-cualificado		53	2,79	0,906
Trabajador semi-cualificado		77	2,95	0,985
Trabajador cualificado		89	3,17	0,991
Ventas		32	2,72	1,023
Empleo tipo administrativo		96	2,88	0,987
Técnico o profesional liberal		25	2,96	0,935
Empresario		22	2,95	0,999
Gerente		10	2,80	0,919
Total		464	2,93	0,983

Tabla 52. Diferencias estadísticas entre el trabajo de la madre y el padre respecto al Big Five

		gl	Madre		Padre	
				F	F	Sig.
Soy reservado	Inter-grupos	9	0,490	0,881	1,352	0,208
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Soy extrovertido, sociable	Inter-grupos	9	3,132	0,001	1,478	0,153
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Soy confiado	Inter-grupos	9	0,746	0,667	0,830	0,589
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tiendo a criticar a los demás	Inter-grupos	9	0,879	0,544	2,028	0,035
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tiendo a ser perezoso	Inter-grupos	9	2,191	0,022	1,972	0,041
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tengo buenas notas	Inter-grupos	9	1,413	0,180	2,727	0,004
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Soy relajado, no me estreso	Inter-grupos	9	1,389	0,190	1,624	0,106
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Me pongo nervioso fácilmente	Inter-grupos	9	0,936	0,493	0,532	0,852
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Me interesa el arte	Inter-grupos	9	0,818	0,600	1,390	0,190
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Tengo una gran imaginación	Inter-grupos	9	1,045	0,403	1,349	0,209
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

Tabla 53. Diferencias estadísticas entre centros

ANOVA de un factor				
		gl	F	Sig.
Soy reservado	Inter-grupos	2	2,945	0,054
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Soy extrovertido, sociable	Inter-grupos	2	0,225	0,798
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Soy confiado	Inter-grupos	2	3,140	0,044
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Tiendo a criticar a los demás	Inter-grupos	2	0,740	0,478
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Tiendo a ser perezoso	Inter-grupos	2	2,029	0,133
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Tengo buenas notas	Inter-grupos	2	1,753	0,174
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Soy relajado, no me estreso	Inter-grupos	2	9,674	0,000
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Me pongo nervioso fácilmente	Inter-grupos	2	9,633	0,000
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Me interesa el arte	Inter-grupos	2	2,408	0,091
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Tengo una gran imaginación	Inter-grupos	2	2,166	0,116
	Intra-grupos	461		
	Total	463		

Tabla 54. Big Five en función de si los encuestados estudian música en extraescolares

Prueba de muestras independientes										
		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias						
	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. bilateral	Dif. de medias	Error típ. de la dif.	95% Intervalo de confianza para la dif.	
									Inf.	Sup.
Soy reservado	Sí	1,257	0,263	-0,446	462	0,656	-0,047	0,105	-0,253	0,159
	No			-0,429	114,034	0,668	-0,047	0,109	-0,262	0,169
Soy extrovertido, sociable	Sí	0,549	0,459	0,597	462	0,551	0,065	0,110	-0,150	0,281
	No			0,603	119,706	0,548	0,065	0,109	-0,149	0,280
Soy confiado	Sí	0,842	0,359	1,467	462	0,143	0,161	0,110	-0,055	0,378
	No			1,415	114,198	0,160	0,161	0,114	-0,065	0,387
Tiendo a criticar a los demás	Sí	0,220	0,639	0,415	462	0,679	0,047	0,113	-0,175	0,269
	No			0,423	120,973	0,673	0,047	0,111	-0,172	0,266
Tiendo a ser perezoso	Sí	0,254	0,615	1,320	462	0,188	0,171	0,130	-0,084	0,425
	No			1,285	115,193	0,202	0,171	0,133	-0,093	0,434
Tengo buenas notas	Sí	0,295	0,587	-2,525	462	0,012	-0,281	0,111	-0,500	-0,062
	No			-2,425	113,715	0,017	-0,281	0,116	-0,511	-0,051
Soy relajado, no me estreso	Sí	1,332	0,249	0,131	462	0,895	0,016	0,121	-0,222	0,254
	No			0,135	122,207	0,892	0,016	0,117	-0,216	0,248
Me pongo nervioso fácilmente	Sí	0,217	0,641	2,629	462	0,009	0,352	0,134	0,089	0,616
	No			2,571	115,730	0,011	0,352	0,137	0,081	0,624
Me interesa el arte	Sí	6,233	0,013	-2,729	462	0,007	-0,356	0,131	-0,613	-0,100
	No			-2,566	111,563	0,012	-0,356	0,139	-0,631	-0,081
Tengo una gran imaginación	Sí	2,032	0,155	-0,372	462	0,710	-0,045	0,120	-0,280	0,191
	No			-0,391	125,039	0,696	-0,045	0,114	-0,270	0,181

Tabla 55. Big Five en función de si los encuestados estudian danza en extraescolares

Prueba de muestras independientes										
		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias						
	Se han asumido varianzas iguales	F	Sig.	t	gl	Sig. Bi-lateral	Dif. de medias	Error típ. de la dif.	95% Intervalo de confianza para la dif.	
									Inf.	Sup.
Soy reservado	Sí	0,328	0,567	-0,407	462	0,684	-0,035	0,087	-0,206	0,135
	No			-0,413	275,174	0,680	-0,035	0,086	-0,204	0,133
Soy extrovertido, sociable	Sí	0,812	0,368	0,179	462	0,858	0,016	0,091	-0,163	0,195
	No			0,180	270,035	0,858	0,016	0,091	-0,162	0,195
Soy confiado	Sí	0,491	0,484	2,868	462	0,004	0,260	0,091	0,082	0,438
	No			2,841	261,066	0,005	0,260	0,092	0,080	0,440
Tiendo a criticar a los demás	Sí	0,296	0,586	0,849	462	0,396	0,080	0,094	-0,105	0,264
	No			0,877	287,983	0,381	0,080	0,091	-0,099	0,258
Tiendo a ser perezoso	Sí	0,001	0,979	2,068	462	0,039	0,222	0,107	0,011	0,432
	No			2,058	263,732	0,041	0,222	0,108	0,010	0,433
Tengo buenas notas	Sí	3,992	0,046	-0,915	462	0,361	-0,085	0,093	-0,267	0,097
	No			-0,858	231,798	0,392	-0,085	0,099	-0,280	0,110
Soy relajado, no me estreso	Sí	4,877	0,028	4,281	462	0,000	0,421	0,098	0,228	0,614
	No			4,404	285,294	0,000	0,421	0,096	0,233	0,609
Me pongo nervioso fácilmente	Sí	0,036	0,851	-2,904	462	0,004	-0,322	0,111	-0,540	-0,104
	No			-2,894	264,672	0,004	-0,322	0,111	-0,542	-0,103
Me interesa el arte	Sí	4,087	,044	-1,731	462	0,084	-0,188	0,109	-0,402	0,025
	No			-1,699	255,516	0,091	-0,188	0,111	-0,407	0,030
Tengo una gran imaginación	Sí	0,751	0,387	-0,958	462	0,339	-0,095	0,099	-0,290	0,100
	No			-0,959	267,250	0,339	-0,095	0,099	-0,290	0,100

Tabla 56. Diferencias estadísticas hombres vs mujeres

Prueba de muestras independientes						
		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Clásica	Sí	1,699	0,193	0,017	462	0,987
	No			0,016	400,752	0,987
Flamenco	Sí	0,144	0,705	-2,918	462	0,004
	No			-2,926	456,428	0,004
Étnica	Sí	1,867	0,172	0,568	462	0,570
	No			0,563	431,218	0,574
Tradicional-Folklórica	Sí	3,712	0,055	-0,930	462	0,353
	No			-0,943	460,830	0,346
Canción española	Sí	0,078	0,780	0,125	462	0,901
	No			0,124	446,520	0,901
Pop	Sí	3,287	0,070	-4,999	462	0,000
	No			-4,956	431,719	0,000
Pop español	Sí	0,059	0,808	-3,767	462	0,000
	No			-3,774	455,447	0,000
Pop catalán	Sí	21,771	0,000	-3,076	462	0,002
	No			-3,141	452,665	0,002
Rock	Sí	19,307	0,000	2,836	462	0,005
	No			2,792	410,686	0,005
Rock español	Sí	7,425	0,007	2,034	462	0,043
	No			2,010	422,637	0,045
Rock catalán	Sí	0,003	0,958	0,195	462	0,845
	No			0,196	457,548	0,845
Pop Rock	Sí	3,448	0,064	0,974	462	0,331
	No			0,967	436,292	0,334
Pop Rock español	Sí	0,471	0,493	-0,362	462	0,717
	No			-0,361	443,441	0,719
Pop Rock catalán	Sí	0,280	0,597	0,265	462	0,791
	No			0,265	451,658	0,791
Indie	Sí	0,642	0,424	-0,352	462	0,725
	No			-0,350	435,639	0,727
Funk, R&B, Soul	Sí	0,046	0,831	0,323	462	0,747
	No			0,323	452,882	0,746
Punk	Sí	0,827	0,364	0,612	462	0,541
	No			0,610	444,792	0,542
Ambiental, Chill Out, relajación	Sí	0,913	0,340	-1,202	462	0,230
	No			-1,207	458,237	0,228
Electrónica	Sí	0,269	0,605	4,740	462	0,000
	No			4,745	454,047	0,000
Dubstep	Sí	16,044	0,000	3,906	462	0,000

	No			3,866	426,936	0,000
Metal	Sí	8,971	0,003	2,976	462	0,003
	No			2,933	413,456	0,004
Jazz, Blues, Swing	Sí	7,259	0,007	1,612	462	0,108
	No			1,596	426,274	0,111
Folk y Country	Sí	5,430	0,020	1,121	462	0,263
	No			1,102	407,219	0,271
Latina	Sí	5,401	0,021	-4,488	462	0,000
	No			-4,519	460,737	0,000
Electro latino	Sí	0,081	0,776	-1,765	462	0,078
	No			-1,769	455,438	0,078
Reggaetón y Dembow	Sí	17,349	0,000	-4,611	462	0,000
	No			-4,571	431,877	0,000
Reggae y Ska	Sí	3,996	0,046	-3,438	462	0,001
	No			-3,452	458,214	0,001
Hip-hop o Rap	Sí	0,022	0,883	0,373	462	0,709
	No			0,373	454,659	0,709
Trap	Sí	0,018	0,893	0,378	462	0,705
	No			0,378	450,905	0,706
Bandas sonoras de películas	Sí	2,886	0,090	-1,319	462	0,188
	No			-1,310	435,897	0,191

Tabla 57. Diferencias estadísticas

		gl	F	Sig.
Clásica	Inter-grupos	2	2,031	0,132
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Flamenco	Inter-grupos	2	1,823	0,163
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Étnica	Inter-grupos	2	2,240	0,108
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Tradicional-Folklórica	Inter-grupos	2	1,446	0,237
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Canción española	Inter-grupos	2	0,127	0,881
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Pop	Inter-grupos	2	3,932	0,020
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Pop español	Inter-grupos	2	0,072	0,930
	Intra-grupos	461		

	Total	463		
Pop catalán	Inter-grupos	2	3,595	0,028
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Rock	Inter-grupos	2	3,276	0,039
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Rock español	Inter-grupos	2	0,198	0,821
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Rock catalán	Inter-grupos	2	0,736	0,480
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Pop Rock	Inter-grupos	2	3,789	0,023
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Pop Rock español	Inter-grupos	2	0,760	0,468
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Pop Rock catalán	Inter-grupos	2	0,502	0,606
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Indie	Inter-grupos	2	0,621	0,538
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Funk, R&B, Soul	Inter-grupos	2	2,977	0,052
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Punk	Inter-grupos	2	3,264	0,039
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Ambiental, Chill Out, relajación	Inter-grupos	2	1,423	0,242
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Electrónica	Inter-grupos	2	0,362	0,697
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Dubstep	Inter-grupos	2	0,344	0,709
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Metal	Inter-grupos	2	0,502	0,606
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Jazz, Blues, Swing	Inter-grupos	2	4,115	0,017
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Folk y Country	Inter-grupos	2	2,040	0,131

	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Latina	Inter-grupos	2	3,728	0,025
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Electro latino	Inter-grupos	2	3,408	0,034
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Reggaetón y Dembow	Inter-grupos	2	9,823	0,000
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Reggae y Ska	Inter-grupos	2	4,586	0,011
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Hip-hop o Rap	Inter-grupos	2	1,977	0,140
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Trap	Inter-grupos	2	2,485	0,084
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Bandas sonoras de películas	Inter-grupos	2	2,095	0,124
	Intra-grupos	461		
	Total	463		

Tabla 58. Diferencias estadísticas en función de los estudios musicales

		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
	Se han asumido varianzas iguales	F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Clásica	Sí	24,484	0,000	3,898	462	0,000
	No			3,112	98,730	0,002
Flamenco	Sí	0,242	0,623	0,875	462	0,382
	No			0,857	115,793	0,393
Étnica	Sí	8,659	0,003	1,853	462	0,064
	No			1,617	104,903	0,109
Tradicional-Folklórica	Sí	26,217	0,000	3,172	462	0,002
	No			2,469	97,239	0,015
Canción española	Sí	1,176	0,279	1,750	462	0,081
	No			1,652	111,970	0,101
Pop	Sí	0,105	0,746	1,675	462	0,095
	No			1,660	117,284	0,100
Pop español	Sí	0,000	0,989	1,194	462	0,233
	No			1,180	116,907	0,240
Pop catalán	Sí	16,705	0,000	4,007	462	0,000

	No			3,293	100,574	0,001
Rock	Sí	5,724	0,017	3,156	462	0,002
	No			2,918	109,908	0,004
Rock español	Sí	1,398	0,238	2,368	462	0,018
	No			2,267	113,364	0,025
Rock catalán	Sí	14,090	0,000	2,630	462	0,009
	No			2,215	102,237	0,029
Pop Rock	Sí	0,341	0,560	3,748	462	0,000
	No			3,662	115,595	0,000
Pop Rock español	Sí	8,725	0,003	2,472	462	0,014
	No			2,196	106,375	0,030
Pop Rock catalán	Sí	9,674	0,002	1,890	462	0,059
	No			1,560	100,851	0,122
Indie	Sí	1,408	0,236	0,301	462	0,764
	No			0,272	108,134	0,786
Funk, R&B, Soul	Sí	4,593	0,033	1,457	462	0,146
	No			1,296	106,513	0,198
Punk	Sí	0,010	0,920	-0,071	462	0,943
	No			-0,071	118,681	0,943
Ambiental, Chill Out, relajación	Sí	2,815	0,094	1,589	462	0,113
	No			1,420	106,857	0,159
Electrónica	Sí	0,158	0,691	-0,543	462	0,587
	No			-0,552	120,322	0,582
Dubstep	Sí	4,836	0,028	-0,933	462	0,352
	No			-0,983	125,444	0,327
Metal	Sí	0,210	0,647	-0,231	462	0,818
	No			-0,224	115,036	0,823
Jazz, Blues, Swing	Sí	19,971	0,000	4,100	462	0,000
	No			3,366	100,515	0,001
Folk y Country	Sí	5,387	0,021	1,650	462	0,100
	No			1,465	106,336	0,146
Latina	Sí	0,956	0,329	-0,816	462	0,415
	No			-0,860	125,309	0,392
Electro latino	Sí	5,321	0,022	-1,502	462	0,134
	No			-1,635	130,382	0,104
Reggaetón y Dembow	Sí	1,397	0,238	-0,782	462	0,434
	No			-0,811	122,961	0,419
Reggae y Ska	Sí	0,197	0,657	-1,135	462	0,257
	No			-1,142	119,101	0,256
Hip-hop o Rap	Sí	0,216	0,642	-0,958	462	0,338
	No			-0,946	116,795	0,346
Trap	Sí	3,453	0,064	-1,532	462	0,126
	No			-1,618	125,724	0,108
Bandas sonoras de películas	Sí	1,383	0,240	0,961	462	0,337
	No			0,923	113,693	0,358

Tabla 59. Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza

	¿Se han asumido varianzas iguales?	Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
		F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Clásica	Sí	5,343	0,021	-1,246	462	0,213
	No			-1,362	331,216	0,174
Flamenco	Sí	0,908	0,341	2,099	462	0,036
	No			2,051	252,983	0,041
Étnica	Sí	2,411	0,121	-0,767	462	0,444
	No			-0,806	300,771	0,421
Tradicional-Folklórica	Sí	17,372	0,000	2,068	462	0,039
	No			1,797	200,582	0,074
Canción española	Sí	1,116	0,291	0,026	462	0,980
	No			0,027	292,404	0,979
Pop	Sí	0,918	0,338	2,530	462	0,012
	No			2,598	284,091	0,010
Pop español	Sí	0,016	0,899	1,873	462	0,062
	No			1,859	262,096	0,064
Pop catalán	Sí	3,958	0,047	1,731	462	0,084
	No			1,640	236,886	0,102
Rock	Sí	7,398	0,007	-3,277	462	0,001
	No			-3,469	305,944	0,001
Rock español	Sí	8,518	0,004	-1,976	462	0,049
	No			-2,125	318,085	0,034
Rock catalán	Sí	2,005	0,157	-0,878	462	0,381
	No			-0,892	277,325	0,373
Pop Rock	Sí	0,140	0,708	-0,835	462	0,404
	No			-0,839	270,021	0,402
Pop Rock español	Sí	0,039	0,843	1,167	462	0,244
	No			1,156	260,950	0,249
Pop Rock catalán	Sí	2,087	0,149	0,802	462	0,423
	No			0,747	228,789	0,456
Indie	Sí	6,876	0,009	-0,882	462	0,378
	No			-0,956	324,737	0,340
Funk, R&B, Soul	Sí	3,853	0,050	1,253	462	0,211
	No			1,200	242,533	0,231
Punk	Sí	0,636	0,425	-0,688	462	0,492
	No			-0,713	290,839	0,476
Ambiental, Chill Out, relajación	Sí	1,605	0,206	0,584	462	0,559
	No			0,556	238,711	0,579
Electrónica	Sí	1,237	0,267	-0,728	462	0,467
	No			-0,716	256,450	0,475

Dubstep	Sí	1,895	0,169	-1,089	462	0,277
	No			-1,117	282,907	0,265
Metal	Sí	4,026	0,045	-1,027	462	0,305
	No			-1,072	296,004	0,284
Jazz, Blues, Swing	Sí	0,987	0,321	-0,769	462	0,442
	No			-0,784	279,090	0,434
Folk y Country	Sí	1,147	0,285	,588	462	0,557
	No			0,572	250,515	0,568
Latina	Sí	0,642	0,424	2,711	462	0,007
	No			2,735	272,222	0,007
Electro latino	Sí	0,083	0,774	1,845	462	0,066
	No			1,846	267,162	0,066
Reggaetón y Dembow	Sí	34,847	0,000	4,348	462	0,000
	No			4,689	320,479	0,000
Reggae y Ska	Sí	0,577	0,448	2,493	462	0,013
	No			2,475	262,459	0,014
Hip-hop o Rap	Sí	0,003	0,960	2,162	462	0,031
	No			2,161	266,504	0,032
Trap	Sí	0,295	0,588	0,564	462	0,573
	No			0,560	261,744	0,576
Bandas sonoras de películas	Sí	0,720	0,397	3,220	462	0,001
	No			3,270	276,645	0,001

Tabla 60. Diferencias estadísticas en función del sexo

Prueba de muestras independientes						
	¿Se han asumido varianzas iguales?	Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
		F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Aprendido en la asignatura de música	Sí	0,034	0,853	-0,781	462	0,435
	No			-0,782	453,910	0,435
Aprendido en primaria o secundaria	Sí	0,067	0,796	0,353	462	0,724
	No			0,354	453,595	0,724
TV	Sí	1,367	0,243	-0,029	462	0,977
	No			-0,029	439,997	0,977
Radio	Sí	0,087	0,769	-1,452	462	0,147
	No			-1,451	451,432	0,147
Revistas, libro, prensa	Sí	1,584	0,209	-2,359	462	0,019
	No			-2,361	453,359	0,019
La familia	Sí	0,108	0,742	0,990	462	0,323
	No			0,991	453,753	0,322
Amigos	Sí	3,240	0,073	-2,926	462	0,004

	No			-2,913	442,417	0,004
Lo que escuchas en lugares públicos	Sí	2,512	0,114	-3,269	462	0,001
	No			-3,244	435,447	0,001
Vídeos de Internet	Sí	0,714	0,399	0,937	462	0,349
	No			0,942	459,038	0,347
Audios de Internet	Sí	2,491	0,115	-2,244	462	0,025
	No			-2,231	440,334	0,026
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	17,458	0,000	-5,919	462	0,000
	No			-5,986	461,983	0,000

Tabla 61. Diferencias estadísticas en función del centro de escolarización

		gl	F	Sig.
Aprendido en la asignatura de música	Inter-grupos	2	4,326	0,014
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Aprendido en primaria o secundaria	Inter-grupos	2	2,360	0,096
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
TV	Inter-grupos	2	0,371	0,690
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Radio	Inter-grupos	2	5,038	0,007
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Revistas, libro, prensa	Inter-grupos	2	0,406	0,666
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
La familia	Inter-grupos	2	4,205	0,015
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Amigos	Inter-grupos	2	3,375	0,035
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Lo que escuchas en lugares públicos	Inter-grupos	2	0,884	0,414
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Vídeos de Internet	Inter-grupos	2	1,383	0,252
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Audios de Internet	Inter-grupos	2	1,611	0,201
	Intra-grupos	461		
	Total	463		
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Inter-grupos	2	3,516	0,031
	Intra-grupos	461		
	Total	463		

Tabla 62. Diferencias estadísticas en función de los estilos de música extraescolares

Prueba de muestras independientes						
	Se han asumido varianzas iguales	Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
		F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Aprendido en la asignatura de música	Sí	5,043	0,025	-1,173	462	0,241
	No			-1,099	111,142	0,274
Aprendido en primaria o secundaria	Sí	3,358	0,068	0,337	462	0,736
	No			0,318	111,681	0,751
TV	Sí	0,077	0,781	-1,250	462	0,212
	No			-1,245	117,869	0,216
Radio	Sí	1,180	0,278	-0,178	462	0,859
	No			-0,184	122,539	0,855
Revistas, libro, prensa	Sí	0,274	0,601	0,240	462	0,810
	No			0,249	122,870	0,804
La familia	Sí	4,407	0,036	0,174	462	0,862
	No			0,162	110,986	0,871
Amigos	Sí	0,785	0,376	-1,129	462	0,259
	No			-1,099	115,166	0,274
Lo que escuchas en lugares públicos	Sí	1,475	0,225	-1,884	462	0,060
	No			-1,994	126,017	0,048
Vídeos de Internet	Sí	5,432	0,020	-3,169	462	0,002
	No			-2,907	109,173	0,004
Audios de Internet	Sí	0,240	0,624	-0,358	462	0,720
	No			-0,366	120,869	0,715
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	3,639	0,057	3,845	462	0,000
	No			3,612	111,458	0,000

Tabla 63. Diferencias estadísticas en función de los estudios de danza

		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas		Prueba T para la igualdad de medias		
	¿Se han asumido varianzas iguales?	F	Sig.	t	gl	Sig. (bilateral)
Aprendido en la asignatura de música	Sí	0,088	0,766	3,788	462	0,000
	No			3,694	252,063	0,000
Aprendido en primaria o secundaria	Sí	1,291	0,256	1,554	462	0,121
	No			1,524	254,941	0,129
TV	Sí	0,090	0,765	0,051	462	0,959
	No			0,052	279,446	0,959
Radio	Sí	1,406	0,236	0,751	462	0,453
	No			0,769	282,347	0,442
Revistas, libro, prensa	Sí	3,463	0,063	0,324	462	0,746
	No			0,314	247,794	0,754
La familia	Sí	0,404	0,525	-1,348	462	0,178
	No			-1,317	252,875	0,189
Amigos	Sí	2,464	0,117	2,319	462	0,021
	No			2,347	274,494	0,020
Lo que escuchas en lugares públicos	Sí	2,285	0,131	2,492	462	0,013
	No			2,630	303,469	0,009
Vídeos de Internet	Sí	0,397	0,529	-0,141	462	0,888
	No			-0,140	261,332	0,889
Audios de Internet	Sí	19,186	0,000	1,743	462	0,082
	No			1,891	325,498	0,060
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Sí	2,484	0,116	11,290	462	0,000
	No			10,914	247,256	0,000

Tabla 64. Diferencias estadísticas en función de los estudios del padre y la madre

		Padre		Madre		
		gl	F	Sig.	F	Sig.
Aprendido en la asignatura de música	Inter-grupos	9	3,847	0,000	4,587	0,000
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Aprendido en primaria o secundaria	Inter-grupos	9	3,699	0,000	3,514	0,000
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
TV	Inter-grupos	9	4,221	0,000	2,503	0,008
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Radio	Inter-grupos	9	1,084	0,373	0,692	0,717
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Revistas, libro, prensa	Inter-grupos	9	1,173	0,310	1,269	0,252
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
La familia	Inter-grupos	9	2,497	0,009	2,094	0,029
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Amigos	Inter-grupos	9	0,614	0,786	1,516	0,139
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Lo que escuchas en lugares públicos	Inter-grupos	9	2,532	0,008	1,553	0,127
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Vídeos de Internet	Inter-grupos	9	0,768	0,647	1,484	0,151
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Audios de Internet	Inter-grupos	9	0,684	0,724	0,884	0,539
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Inter-grupos	9	1,293	0,238	1,199	0,294
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

Tabla 65. Diferencias estadísticas entre la ocupación del padre y la madre

		Padre			Madre	
		gl	F	Sig.	F	Sig.
Aprendido en la asignatura de música	Inter-grupos	9	1,851	0,057	1,253	0,261
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Aprendido en primaria o secundaria	Inter-grupos	9	1,334	0,217	1,185	0,303
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
TV	Inter-grupos	9	0,790	0,626	1,608	0,110
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Radio	Inter-grupos	9	0,546	0,841	1,393	0,188
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Revistas, libro, prensa	Inter-grupos	9	0,693	0,715	0,903	0,522
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
La familia	Inter-grupos	9	2,698	0,005	0,817	0,601
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Amigos	Inter-grupos	9	1,025	0,419	2,617	0,006
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Lo que escuchas en lugares públicos	Inter-grupos	9	1,765	0,073	0,732	0,680
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Vídeos de Internet	Inter-grupos	9	1,377	0,196	1,996	0,038
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Audios de Internet	Inter-grupos	9	1,890	0,051	2,270	0,017
	Intra-grupos	454				
	Total	463				
Lo aprendido en la escuela de música o danza	Inter-grupos	9	0,950	0,481	1,099	0,362
	Intra-grupos	454				
	Total	463				

