

Esto eres tú y así está bien.

Memoria musical y autoconstrucción de la agencia social.

Autora: Susana Sors Rodríguez

Tutora: Maria Livia Jiménez Sedano

Trabajo Fin de Máster

Máster en Investigación Antropológica y sus Aplicaciones

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Curso 2019-2020

Índice

1. Introducción
2. Marco teórico
 - 2.1. ¿Por qué estudiar la música? Música y antropología
 - 2.2. La música como sistema simbólico
 - 2.2.1. El problema de la significación
 - 2.2.2. Música como recurso cultural y lazos sociales
 - 2.3. Música y autoentendimiento
 - 2.3.1. El individuo y el proyecto del yo en la modernidad
 - 2.3.2. El gusto y la reflexividad estética
 - 2.3.3. Problemática y alternativas a la *identidad*
 - 2.3.4. Música, recuerdos y emociones
 - 2.3.5. El enfoque biográfico
3. Metodología
 - 3.1. Planteamiento inicial
 - 3.1.1. La subjetividad en la creación
 - 3.1.2. Sleeping at Last
 - 3.1.3. Caso único y la lista
 - 3.2. Pandemias y otros imprevistos
 - 3.2.1. Las entrevistas
 - 3.2.2. De biografía a biograma
 - 3.3. El sujeto de estudio

- 3.4. Mi doble rol en el campo
- 3.5. Lectura, campo, análisis y escritura
- 4. Música y lazos sociales
 - 4.1. El fundamento del *life soundtrack*
 - 4.2. Construcción de un nuevo mundo social
 - 4.3. Parejas y exparejas
 - 4.4. Conclusiones
- 5. Nuestra autoconstrucción como agentes sociales
- 6. Conclusiones
- 7. Bibliografía
- 8. Anexos
 - 8.1. E-mail de propuesta de participación
 - 8.2. Guía de campo

1. Introducción

Empecé la carrera de Antropología Social y Cultural sin tener en mente un motivo claro sobre por qué estudiar antropología, más allá de mi interés por “entender a las personas”, tras haber empezado y abandonado otros estudios de la rama de las humanidades y las artes. A lo largo del grado fui tratando de ver los pequeños trabajos de investigación como oportunidades para explorar a qué ámbitos de mi vida me gustaría aplicar las herramientas que me estaban proporcionando mis estudios, pero no acababa de sentirme conforme con continuar con ninguno de ellos a largo plazo como línea de investigación. Casi a las puertas del último curso, alguien que había presenciado todo este proceso y sabía lo importante que era la música para mí me propuso focalizarme en ella. Me sugirió la lectura de un artículo de la antropóloga Ruth Finnegan, *¿Por qué estudiar la música?* (2002). Este y su monografía *The hidden musicians* (1989) fueron el punto de partida para mi Trabajo Fin de Grado. El presente Trabajo Fin de Máster no es una continuación ni ampliación de aquel pero parte de una de las cuestiones finales tangenciales que presento a continuación.

Ese primer objeto de estudio estaba en estrecha relación con mi principal inquietud musical del momento, pues me había propuesto empezar a componer mi propia música pero me sentía bloqueada ante el contraste entre cómo quería que sonaran mis composiciones y cómo sonaban. Coincidiendo con el momento de decidir y empezar a desarrollar el último trabajo del Grado, decidí investigar sobre prácticas de composición musical. Una de las propuestas subyacentes al trabajo de Finnegan (2002, 1989) es estudiar las prácticas concretas más que las propias obras musicales, los procesos que llevan a cabo las personas más que los productos o resultados de estos. Por ello su perspectiva me resultó especialmente útil en ese momento. Retrospectivamente pienso que mis expectativas (mejorar mi propia habilidad como compositora no mediante la práctica, sino mediante la adquisición *previa* de conocimiento sobre cómo componer o, al menos, sobre cómo lo hacían otras personas mediante entrevistas) eran un tanto ingenuas y mal enfocadas, pues una de las mayores conclusiones que saqué de aquel trabajo fue que hay mil maneras de escribir una canción y, sobre todo, que se trata de un proceso muy personal y que por tanto nada me libraba de descubrir mediante la práctica mis propias maneras de hacerlo y de aprender del propio proceso. Precisamente, sin buscarlo yo, los relatos de las personas que entrevisté estaban llenos

de circunstancias personales, recuerdos y emociones que, por un lado, yo entendí que enriquecían mucho mi entendimiento sobre su práctica musical y, por otro, fue el aspecto de la entrevista que encontré más enriquecedor, que hablando de música tendemos a hablar de otros aspectos de nosotros mismos. De las seis personas a las que entrevisté, cuatro de ellas eran ya conocidas y dos las conocí entonces, pero en todos los casos me sorprendió que a través de una sola entrevista descubriera tantas cosas. Había dado con una manera de acercarme a aquel abstracto “entender a las personas”.

Paralelamente a estas reflexiones, crecía mi interés por la capacidad mnemónica o evocadora de la música de nuevo por circunstancias personales, por tener la sensación de estar cambiando de etapa vital. Una de las maneras en las que sentía esto de una forma especialmente evidente era el sentir que al encontrarme con determinadas piezas musicales que llevaba mucho tiempo sin escuchar estas me “transportaban” a un pasado con otras circunstancias y otros estados de ánimo que habían terminado pero que de pronto sentía con mucha intensidad y me daban cierta perspectiva sobre dónde estaba yo entonces en relación al pasado. Distintos temas musicales evocaban distintos momentos y personas de mi vida y pensé que sería interesante explorar hasta qué punto se podía llegar a conocer a una persona a través de no solo sus recuerdos musicales sino la manera en que hablando sobre el conjunto de estos se puede tomar un enfoque narrativo en el que hablamos de etapas, procesos paralelos, principios y finales; en el que reflexionamos, evaluamos y nos situamos en un mundo en relación a los demás.

Estas inquietudes guiaron mi búsqueda de bibliografía, sobre todo el comienzo de la investigación, utilizando sobre todo artículos de corte más psicológico. Realicé toda la fase de diseño, campo, análisis y escritura encontrando utilidad en las teorías psicológicas de aquellos artículos. El problema fue que estas teorías no me facilitaban explicar la música desde una perspectiva sociocultural, y fue finalmente en la antropología simbólica donde encontré un marco desde el que estudiar la música manteniendo mi interés por lo individual. Con estas nuevas herramientas, reescribí el trabajo. En él propongo que la música, como sistema simbólico, es un recurso cultural útil para el desarrollo de la subjetividad. Más específicamente, propongo que esta se construye mediante un proceso reflexivo de construcción del yo que, según autores como Tia DeNora, consiste en formarnos como agentes sociales. Esto quiere decir que

la música nos ayuda a formarnos un sentido de quiénes somos, y que este sentido solo puede entenderse en relación al mundo social, es decir, a nuestros vínculos sociales.

Comienzo el trabajo presentando los principales argumentos teóricos en los que me baso para construir el mío a lo largo del trabajo. En primer lugar, la relevancia del estudio de la música para la perspectiva antropológica una vez se superan los prejuicios etnocéntricos que tradicionalmente habían entorpecido su utilidad. En segundo lugar, entender la música como un sistema simbólico cuyo significado es construido socialmente, y cómo los símbolos actúan como aglutinantes sociales. Finalmente, presento las teorías que proponen la construcción reflexiva del yo y cómo esta es expresada en un formato narrativo.

En el punto 3 explico mis decisiones metodológicas, explico cómo realicé las entrevistas, cómo construí el sujeto de estudio y cómo afectó a todo eso mi propia posición en el campo al estar estudiando un tema que me tocaba tan de cerca, y al formar parte del entorno musical de mis propios sujetos de estudio.

Los puntos 4 y 5 presentan mi material etnográfico. En primer lugar analizo la capacidad mnemónica de la música para evocar vínculos sociales y propongo que esta es útil para reforzar dichos lazos, y que es mediante la reflexión sobre esos vínculos cómo empezamos a formarnos una idea de quiénes somos, ya que esta siempre se construye en relación a los demás. Acabo el trabajo explicando la función social de las emociones; cómo la música nos ayuda a entendernos y a saber cómo actuar, es decir, cómo nos guía en nuestro proceso de convertirnos en agentes sociales.

2. Marco teórico

A continuación explico, en primer lugar, los antecedentes del estudio de la música desde la antropología y de qué maneras su estudio puede ser relevante para los intereses de la antropología una vez se enfoca superando los prejuicios etnocéntricos que habían marcado su estudio hasta entonces. En el siguiente punto explico cómo se puede entender la música como sistema simbólico y de qué manera esto es útil en esta investigación para estudiar su significado como algo construido tanto individual como socialmente, y por tanto su aspecto social que a su vez ayudará a estudiar la relación entre su uso y el fortalecimiento de lazos sociales. Finalmente, explico la noción de

“identidad” que yo voy a utilizar, la de identificación y autoentendimiento como proceso y cómo esto se expresa de manera narrativa.

2.1. ¿Por qué estudiar la música? Música y antropología

Ruth Finnegan no tenía como objetivo estudiar la música inicialmente, sino la literatura oral de los lemba en una aldea de Sierra Leona. Fue durante la estancia prolongada en ese campo, en los años sesenta, cuando poco a poco fue observando cómo la música tenía una presencia y un peso en la sociedad (y por tanto en la propia literatura oral) mucho mayor de lo que ella esperaba. En un principio sintió inseguridad respecto a incorporarla a su estudio. En *¿Por qué estudiar la música?* (2002) explica que esta inseguridad está relacionada con cómo la música era concebida desde las ciencias sociales, sobre todo en algunas corrientes en concreto, como la funcionalista, en aquella época. Con los años Ruth Finnegan se ha ido convirtiendo en una de las autoras referentes en la antropología de la música, así que tanto su revisión de los problemas de la concepción clásica de la música desde las ciencias sociales como sus propuestas para solucionarlos me parecen un punto de partida útil.

Por un lado, este estudio se hallaba inmerso en prejuicios etnocéntricos europeos según los cuales solo algunos tipos de música occidental eran considerados dignos del esfuerzo intelectual de ser estudiados, basándose en una férrea distinción entre “alta” y “baja” cultura, dejando fuera muchos estilos musicales de las propias sociedades occidentales y por supuesto no considerando siquiera la música de otras sociedades. A su vez, la música y el arte en general eran consideradas entes marginales a la sociedad, como productos acabados, como “textos” que nada tenían que aportar a los entonces considerados grandes temas de las ciencias sociales y la antropología como el parentesco, la organización social, la religión, la economía, etc.

Finnegan descubrió que en ningún modo el papel de la música podía considerarse marginal a la sociedad; al contrario, podía llegar a ser central en procesos tan relevantes para la antropología como la división del trabajo, la vida familiar, el ritual y la sociabilidad. Pero para percibir cómo la música era importante en este sentido era necesario cambiar el planteamiento anterior: estudiar no a los grandes genios creadores

sino a la gente corriente, estudiar no las obras acabadas sino las prácticas musicales de los individuos en su día a día.

Otra razón por la que científicos sociales podrían sentir esa inseguridad ante incorporar la música como una parte más de cualquier cultura y de la vida de cualquier persona es la concepción de esta como una disciplina altamente especializada, que requiere de conocimientos musicales muy específicos. Esto sería un problema si nos limitáramos a estudiarla según la tradición funcionalista recién planteada según la cual el objeto de estudio es el significado analizado sobre de la partitura. Pero, como estamos viendo, esta postura ha ido quedando atrás. La partitura es un medio útil para el análisis armónico, rítmico, etc., pero no es este el objeto de estudio de la antropología. La concepción de la música que utilizo en este trabajo es la de la antropología simbólica, que la entiende como un recurso cultural, útil para la configuración de la sociabilidad de las personas, a su vez construido y significado culturalmente. En el punto 2.2. expondré esta postura con más detalle; de momento, simplemente quiero resaltar que *no* es necesario un conocimiento musical especializado para entender estos procesos. A la antropología simbólica le preocupa el significado de la música, pero no lo busca en la propia música, en la partitura, sino en las prácticas musicales.

Si aceptamos esto último, así como que la música está presente en la vida cotidiana de los individuos y que la manera de estudiar esta presencia está en las prácticas cotidianas del día a día de la gente corriente, se infiere, según Finnegan, que la etnografía es una disciplina especialmente indicada para su estudio. Ella apostó por estos planteamientos y decidió focalizarse precisamente en las prácticas musicales de músicos *amateur* y en su propio entorno occidental: en la ciudad de Milton Keynes, en Inglaterra. Acabó realizando una etnografía que llevó a cabo años más tarde y que se recoge en *The hidden musicians: music-making in an English town* (1989), y que ahora es una obra de referencia en la etnomusicología. Se trata de un estudio que pretende recoger la diversidad de actividades musicales en Milton Keynes.

Más arriba mencionaba que, según la antropología simbólica, los sistemas simbólicos como la música son útiles para la configuración de la subjetividad de los individuos, es decir, para los procesos identificativos de los individuos en sus mundos sociales. En su investigación, Ruth Finnegan concluyó que la música era una de esas

actividades de ocio en las que los individuos encuentran sentido a su vida, más que en su empleos remunerados. En palabras de Simon Frith, participando en la música los individuos creaban sus narrativas más convincentes, y sus juicios estéticos expresaban sus posturas sobre el mundo más firmes (Frith 2001: 125). Esto es sobre lo que me interesa reflexionar en este trabajo. ¿Cómo puede la música tener ese tipo de efecto en nosotros? A continuación presento algunos planteamientos y aportaciones de la antropología simbólica sobre esta problemática.

2.2. La música como sistema simbólico

Como explicaba en la introducción, mi planteamiento inicial se basaba en la capacidad de la música para provocar recuerdos y emociones, y la capacidad de estas para hacernos reflexionar y conocernos mejor a nosotros mismos. Pero había pasado por alto las relaciones sociales, que son el objeto de estudio de cualquier disciplina social, como la antropología. La antropología simbólica me dio las herramientas para introducir el estudio de las relaciones sociales sin llegar a abandonar mi interés inicial. Esta me hubiera permitido desde el principio comprender las emociones como objetos socioculturales. En este trabajo entiendo la emocionalidad como aquello que provoca en nosotros una reacción que nos anima a actuar de una manera u otra. Es lo que también algunos autores llaman el “poder” de la música. Este poder no es algo que emane de la música en sí misma, sino de un aprendizaje sobre los significados de los símbolos culturales como la música, un aprendizaje que es siempre social.

2.2.1. El problema de la significación

Podemos entender los símbolos como fuentes de representación, acción y significación que promueven y a la vez son promovidos por la acción social. Son las propias propiedades inherentes al símbolo lo que lo hacen tan difícil de definir, pues su significación no es fija: se configura en la propia acción social, cada vez que son convocados. Y los símbolos son convocados constantemente, en todos los aspectos de la cultura humana, mediante las acciones sociales entre individuos; es decir, en la propia construcción de lazos sociales. “Si el soporte del símbolo es la acción y la vinculación social, su razón de ser emana de y posibilita la comprensión entre los miembros que comparten esa ficción común que es el símbolo y entonces el efecto de la acción simbólica no será otro que el de establecer, mantener, reforzar, renovar eficazmente los

vínculos sociales” (Velasco 2007: 16). Pero, como indica el mismo autor, esta capacidad de cemento social no significa que haya un consenso en cuanto a la significación de los símbolos utilizados en las relaciones sociales. Al contrario, es el carácter fluctuante de sus significados lo que los mantiene actualizados y útiles.

Esto implica que los símbolos siempre están “incompletos”, porque siempre son interpretados por los individuos que los utilizan. El significado de una canción, por ejemplo, nunca está “terminado”. Cada persona puede darle una interpretación diferente y por lo tanto la utilizará de distintas maneras y, al darle según qué uso en la acción social, transmitirá un significado u otro a quienes participen también en esa práctica musical. Además de estar incompleto, por tanto, el significado de los símbolos también es siempre cambiante.

Lo anterior implica también que un mismo símbolo puede tener múltiples significados, es decir, que los símbolos son siempre polisémicos. Su ambigüedad facilita la interpretación más o menos libre de su significado; su constante utilización por las personas en su día a día le dan una infinidad de nuevos contextos e intenciones en los que adquirir nuevos significados. Sin embargo, otra característica de los símbolos es la condensación. La condensación es un matiz de la polisemia que entiende que todos esos distintos significados tienen una base común o coherencia entre ellos. En esta pareja de propiedades (polisemia y condensación) se observa cómo el símbolo está construido de manera tanto individual como colectiva. Una canción puede tener tantos significados como personas la escuchen pero a la vez comparten una base. Esto se debe a que los símbolos, al estar creados en la propia relación social, van adquiriendo a lo largo del tiempo cierta convencionalidad, aunque esta sea flexible. Aquí reside parte de ese “poder” de la música y es lo que explica la eficacia de la banda sonora de una película, de la música de una sala de espera o de una clase de aeróbic (DeNora 2000).

Una última propiedad propuesta por Honorio Velasco (2008) es que los símbolos son connotativos, y se refiere a que los símbolos significan mucho más allá de lo que quieren representar porque evocan e incluyen las experiencias de las personas. Este es un gran punto de diferencia respecto a las posturas funcionalistas de las que Ruth Finnegan quería alejarse. A esta característica Victor Turner achacó la capacidad de los símbolos para provocar reacciones físicas y emociones; el “polo sensorial” de la

significación de los símbolos (Velasco 2007: 45). Según Mary Douglas (1970), es la emocionalidad la que carga a los significados de eficacia y son las relaciones sociales las que cargan de emocionalidad a los símbolos. Es donde reside, por tanto, su *eficacia simbólica*, de la música en este caso; cómo esta puede ser útil para los procesos de identificación y de transformación de las personas.

En este trabajo evito explicar los efectos de la música según sus características formales. Según autores como Meyer (1956, 1973), las reacciones que provoca la música son consecuencia de los recursos musicales de la inhibición y la gratificación (el uso de determinadas notas, acordes, medidas rítmicas, etc., juegan con la anticipación, la tensión y la resolución). A mi parecer este planteamiento es correcto en términos musicales; ignorar que hay determinados recursos armónicos, rítmicos y tímbricos que nos predisponen a sentir determinadas emociones sería ignorar un aspecto muy importante de la música. Pero desde una perspectiva antropológica es insuficiente; es necesario tener en cuenta que esos mismos recursos musicales son una creación cultural. Es decir, que los símbolos empleados en el arte, si significan algo, es por su uso acumulado a lo largo del tiempo, lo que Geertz llamó “historia social” (Geertz 1938: 118). Por eso entiendo la música como un producto cultural: “el escuchante está implicado como un ser socialmente e históricamente situado, no como un conjunto de órganos que recibe y responde a estímulos” (Feld 1984: 6). El antropólogo Steven Feld entiende la música como un “objeto dialéctico”, es decir, que implica tanto una realidad musical como extramusical o contextual. La música está socialmente construida porque la hemos creado nosotros; nosotros hemos ido haciendo históricamente esas asociaciones entre sonidos y significados (como también señala DeNora: 2000) y porque al escucharla hacemos interpretaciones o ajustes (*interpretative moves*) que son fundamentalmente sociales. Feld identifica seis “ajustes” en nuestra atención: 1) localizamos el sonido en su contexto de manera que, por ejemplo, no interpretamos de la misma manera las bocinas de coches si estamos sentados en una sala de espera, si el sonido es parte de la banda sonora de una película o si estamos a punto de cruzar la calle. 2) Categorizamos el sonido en un estilo o género más o menos ya acotado; por ejemplo, distinguimos el punk del fado. 3) Asociamos esos sonidos con otros elementos no sonoros, por ejemplo visuales o verbales. 4) Reflejamos esos sonidos en determinadas contextos sociales y experiencias personales, y 5) evaluamos el sonido

haciendo un juicio estético (1984: 9). Todas estas interpretaciones son un trabajo “esencialmente social” (10), pues todas siguen convenciones sociales.

En este caso, el cuarto punto de Feld es el que más me interesa, y me parece significativo que pese a haber construido una lista así, con categorías bien diferenciadas, Feld no distingue entre asociaciones de circunstancias sociales y personales en categorías distintas. José van Dijck (2009) tiene el mismo enfoque. Según la autora, en los recuerdos musicales se integran la memoria personal y colectiva y es esto lo que hace que la música sea “útil” para generar vínculos grupales basados en la identificación de los símbolos de manera colectiva. Hasta las interpretaciones más íntimas y el significado más personal parte de unas creencias que han sido aprendidas socialmente. Esto es lo que posibilita utilizar la música como una manera más de comunicarnos entre nosotros y de construir nuestro mundo social apoyándonos en ella. La razón de ser de los símbolos es, precisamente, la comprensión entre los miembros que comparten ese sistema simbólico, la construcción de vínculos sociales (Velasco 2007: 16). Esta es su eficacia simbólica.

2.2.2. Música como recurso cultural y lazos sociales

Todos los humanos hacemos música, pero esta es enormemente variada de una sociedad a otra, incluso la propia definición de lo que es música varía. Por tanto, todas las prácticas musicales como la creación, el aprendizaje y la escucha de música depende de las convenciones culturales en las que hemos crecido. Esta es seguramente una de las razones por las que la música se ha utilizado como un recurso para fortalecer los vínculos afectivos entre miembros de esos grupos de socialización. Como había apuntado Mary Douglas (1970), la emocionalidad de los símbolos (aquello que les proporcionaba su eficacia simbólica) se debía a que se utilizan para resolver problemas relacionales. La autora Jeanette Bicknell (2007) incluye tres grandes tipos de relaciones sociales como beneficiarias de este efecto de la música: la relación entre cuidadores e infantes (pone como ejemplo paradigmático el canto materno), entre grupos sociales (que incluye tanto las pandillas adolescentes como la población de un país) y entre parejas estables entre adultos. Es más, son varios los autores en los que me apoyo que coinciden en que gran parte de los recuerdos provocados por la música evocan lazos sociales en general (DeNora 2000) y a parejas y exparejas en particular (DeNora 1999,

Baumgartner 1992). Así ocurrió en las entrevistas. Le dedico a ello todo el punto 4, siguiendo la clasificación anterior, que he encontrado útil: familia (4.1.), círculo social (4.2.) y parejas y exparejas (4.3.).

Este protagonismo de la evocación de lazos sociales evidencia el carácter social de la música. En el caso de la familia, su mayor interés es el comienzo de la socialización en la música: los primeros recuerdos de configurar los lazos sociales apoyándose en simbología musical y el comienzo de la definición del gusto. En el círculo social es muy interesante observar cómo los sujetos empiezan a ir adquiriendo cierta independencia sobre su universo social y musical y cómo ambos van de la mano. En el caso de las relaciones románticas se observa esto mismo, pero me ha parecido oportuno dedicarle un punto a parte dada la gran cantidad de testimonios de este tipo que recogí en las entrevistas, que además cuentan con características más específicas debido al tipo concreto de relación.

En cualquiera de los casos, mi objetivo no es tanto estudiar esas relaciones evocadas en sí mismas ni contar historias de vida con interés biográfico. Lo que me interesa en este caso es estudiar cómo la música puede resultar útil para la reflexión de los propios sujetos sobre sus propias relaciones sociales y su posición en el mundo social. Escuchar música es un proceso reflexivo porque la música tiene una gran capacidad de evocar recuerdos. No son los recuerdos en sí mismos los que me interesan, sino el trabajo reflexivo que se produce con ellos y cómo este trabajo se sirve del sistema simbólico que es la música. Para ello me apoyo fundamentalmente en la teoría de la socióloga británica Tia DeNora de la música como “tecnología del yo” (DeNora 1999). El problema al que nos enfrentamos ahora a continuación es el de la subjetividad, que en este trabajo toma la forma de autoentendimiento. Existe consenso en la que la subjetividad es culturalmente construida, pero ¿cómo? ¿En qué tipo de prácticas y cuál es el rol de música en ellas?

2.3. Música y autoentendimiento

“Las personas recurren a mi música para descubrir más cosas sobre ellas mismas. Escuchan mi música para entenderse mejor” son palabras de Bruce Springsteen (recogidas en Cavicchi 1998:121). El principal interés de esta pequeña investigación es este mismo, comprender un poco mejor cómo la música, como sistema simbólico, nos

puede ayudar a conocernos mejor a nosotros mismos (Sloboda y O'Neill 2001, Packer y Ballantyne 2011). En este punto se hace indispensable hablar de *música e identidad*. La música puede entenderse como “un artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse.” (Vila 2010). El tema de la identidad es uno de los problemas más trabajados por la etnomusicología y con seguridad uno de los más debatidos. En este punto trataré de esbozar una pequeña parte de esa problemática, la que considero más relevante para este caso, y de explicar cómo he decidido enfocarlo yo.

2.3.1. El individuo y el proyecto del yo en la modernidad

La teoría de la música como tecnología del yo de DeNora (1999) intenta arrojar un poco de luz sobre esa utilidad de la música para la construcción de nuestro propio yo. Coincide con otros autores como Giddens en que una de las características de la sociedad moderna occidental es el interés de los individuos por la construcción reflexiva de un proyecto del yo resultado del progresivo debilitamiento del poder de la tradición a la vez que la sociedad se abre y la mercantilización aumenta inmensamente el abanico de posibilidades de “qué hacer, cómo actuar, quién ser” (Giddens 1997: 93). Para dar respuesta a esas cuestiones las personas se ven obligadas a elegir un estilo de vida entre muchos posibles a través de un conjunto de prácticas en el día a día que mejor expresen la identidad individual del yo y que, biográficamente, mantengan una coherencia entre pasado, presente y futuro.

Tia DeNora (1999) parte de esta misma idea pero aplicada a la utilización de la música como tecnología para ese trabajo de construcción del yo. Su tesis es que distintas piezas, estilos o elementos musicales provocan en nosotros una sensación de identificación que nos ayuda a ajustarnos a una sociedad cuyas condiciones históricas, económicas, políticas, etc., hacen que los individuos sientan una tensión entre lo que deben sentir y cómo se sienten realmente. Ambos autores parten de la misma idea de que en nuestra sociedad a los individuos se nos exige una adaptación rápida a muchas condiciones distintas y cambiantes. DeNora propone que la música nos ayuda a adaptarnos y a encontrarnos en ellas y a proporcionarle sentido a la noción de quiénes somos. En otras palabras, a formarnos como “agentes sociales” que saben cómo actuar

en sociedad en unos contextos u otros. Esto se consigue mediante procesos de reflexividad estética, que explico a continuación.

2.3.2. El gusto y la reflexividad estética

Hay distintas teorías que se proponen explicar por qué escuchamos una música y no otra, por qué nos gusta una y no otra y hasta qué punto está relacionado o no con pertenecer a determinado grupo social. Este no es el objetivo de mi trabajo, pero he encontrado utilidad en ellas en cuanto a que evidencian la importancia del proceso de socialización musical, es decir, el aprendizaje sociocultural de qué música es apropiada, agradable, útil, bonita, interesante, etc., y cuál no. Es decir, nada menos que el porqué de nuestros juicios estéticos, que son de lo que se compone esa reflexividad estética (DeNora 1999; Frith 2011).

El gusto condiciona nuestras decisiones sobre qué productos culturales consumimos, nuestras creencias, comportamientos, nuestra disposición hacia las prácticas culturales. Pero ¿qué condiciona nuestro gusto en primer lugar? Pierre Bourdieu en *La distinción* (1988) lo explica a partir de su concepto del *habitus*, un conjunto de prácticas cotidianas y creencias que conforman un estilo de vida que se corresponde con determinada clase social. Estas prácticas dependen de los distintos tipos de capital: escolar, cultural, económico, etc., porque según este nivel de capital el individuo tendrá mayor o menor acceso y por tanto mayor o menor predisposición a consumir un tipo u otro de producto cultural. En consecuencia, según este modelo, el gusto del individuo dependerá de su clase social. De esta teoría yo destacaría dos ideas. La primera, que nuestros juicios estéticos dependen de nuestra propia experiencia como personas socializadas. La segunda, que identifica y valora la acción cotidiana como átomo de lo que acaba conformando todo un estilo de vida que a su vez llena de sentido común esas mismas acciones cotidianas.

Habiendo señalado eso, no me gustaría dar a entender que pienso que la música “refleja” la identidad de un grupo social o una cultura, ni de una persona. Leyendo las transcripciones de las entrevistas, se me había ocurrido utilizar la metáfora del espejo, pero pese a que tiene sentido en algunos aspectos, me parece que tiene connotaciones que esencializan la música, tratándola como un objeto acabado, y que hacen de las personas sujetos pasivos que simplemente se encuentran con su reflejo. Finalmente he

decidido sustituir la metáfora del espejo por la del diálogo, con el objetivo de expresar una relación bidireccional y activa entre la música y las personas. Esta metáfora, que desarrollaré más adelante, se acerca más a lo propuesto por Frith (2011). Para él, no es que la música producida por los grupos sociales refleje a estos, sino que los grupos sociales se configuran, se hacen como tales mediante la experiencia estética, es decir, mediante los juicios estéticos, en la propia actividad musical. De manera similar a DeNora (1999), mediante la experiencia estética la música hace de los oyentes personas (en cuanto a individuos socializados) porque el juicio estético es inherente a la práctica musical, y este juicio es siempre social. Frith identifica dos procesos en la actividad musical; a la vez, la música colectiviza (identificamos sonidos como música, y como tipos específicos de música, porque obedecen a lógicas aprendidas socialmente) e individualiza (“absorbemos canciones en nuestras propias vidas”, otorgándoles una capa de significado que responde, también, a nuestras experiencias y circunstancias personales; Frith 2011). De esta manera se explican a la vez las identidades colectivas e individuales y se evidencia que son ambas al mismo tiempo (Frith 2011, Turino 1999).

Es inevitable hablar de identidad; sin embargo, como dije antes, es un término que plantea algunos problemas. Antes de continuar, por tanto, me apoyaré en el trabajo de Rogers Brubaker y Frederic Cooper (2000) para brevemente plantear aquellos aspectos problemáticos que me parecen más pertinentes para tener en cuenta en este estudio, y las alternativas que más útiles me han resultado en lugar de “identidad”: identificación y, sobre todo, autoentendimiento.

2.3.3. Problemática y alternativas a la *identidad*

El principal problema que los autores de *Beyond identity* (2000) identifican en el concepto de “identidad” es su ambigüedad, porque se puede referir tanto a, por ejemplo, el sentimiento de pertenencia a un grupo social, como a la concepción de quién es uno. En todos los casos la identidad suele entenderse en su sentido occidental, es decir, homogénea. También suele pensarse como algo dado, como algo que es inherente a cada persona, que ya está ahí y que hay que descubrir.

Los autores proponen algunas alternativas para sortear este tipo de problemática.. Una de las propuestas es entender la identidad como un proceso más que como un resultado o algo ya finalizado; es decir, pensar en términos de *identificación*

más que de identidad. Resulta útil para casos en los que los sujetos se ven en ciertos aspectos de la música; no hace falta reificar esta sensación diciendo que su identidad, como algo previo, está en la música. Pero sí puede resultar útil como verbo: los individuos escuchan algo con lo que en ese momento se identifican y que puede ser más o menos importante para ellos, más o menos duradero, o más o menos convincente. A mi parecer la identificación entendida como acción más que resultado amplía las posibilidades de ahondar en el estudio de la música como recurso para *hacer algo*. De acuerdo con la propuesta de DeNora, el objeto de estudio no es lo que la música significa, sino lo que la música *hace* (1999: 34).

Una segunda propuesta que he encontrado muy útil y que ya he venido utilizando es la del autoentendimiento (Brubacker y Cooper 2000). Autores como DeNora (1999), Frith (2011) y Finnegan (1989) coinciden en que una de las cosas que “hace” la música es ayudarnos a entendernos. Según Brubacker y Cooper, el autoentendimiento alude a la sensación o juicio de quién es uno, la ubicación social de uno mismo, y cómo dados los anteriores uno está “preparado” para actuar y comportarse (2000: 17). Este concepto no objetiviza o reifica quién es uno sino que es capaz de comprender tanto la fluidez como la estabilidad y no es algo que se “descubra”, no es algo respecto a lo que nos podamos equivocar. Los autores también destacan que este juicio de quién es uno es un juicio inherentemente social, es decir, que siempre se refiere a quién es uno en relación a los demás; sin embargo, no depende del criterio de la similitud o la diferencia respecto a los demás, solo respecto a uno mismo.

Y respecto a la identidad colectiva Brubacker y Cooper proponen *groupness*, el sentido de pertenencia a un grupo. Este se conforma de dos procesos: el de la comunidad, la cualidad de aquellos que comparten algún atributo, y el de la conectividad, aquellos unidos por lazos relacionales. Como se puede ver, tampoco utilizan identidad para lo que podríamos entender por “identidad colectiva”, término que sí utilizan muchos autores en los que me he basado. En el transcurso de esta investigación se fue haciendo evidente que era necesario al menos tener en cuenta los procesos de identificación colectiva; no solo por su relevancia en el autoentendimiento, sino por las características de mi sujeto de estudio: todos ellos músicos de contexto urbano, en su mayoría jóvenes y con estudios de educación superior, socializados en un entorno de música occidental, asturianos o establecidos en asturias, etc. Además, en sus

relatos son constantes las evocaciones de lazos sociales con otros músicos. Todo ello forma parte de su autoentendimiento.

2.3.4. Música, recuerdos y emociones

La sociedad tardomoderna está formada por contextos con normas muy diferentes por las que pasamos en un mismo día. La rutina de la mañana, el transporte, el puesto de trabajo, el descanso con los compañeros, las compras, las tareas domésticas, la familia, los compromisos, las actividades de ocio, las excursiones, etc. Cada situación de estas exige un comportamiento específico que puede ser muy variable, y muy distinto al que nuestro estado de ánimo nos pide. Para mantenernos dentro del mundo social y de sus normas, necesitamos saber adaptarnos a estos distintos contextos y actuar adecuadamente en cada uno de ellos.

La música puede resultar útil para adaptarnos a estos contextos porque puede cambiar nuestro estado de ánimo. Esta eficacia depende de la “coherencia estética” (DeNora 1999, 2000) entre la música y el contexto. Esta coherencia se da gracias a nuestra socialización musical, nuestro aprendizaje del significado de los símbolos musicales. A base de crecer en un mundo en el que la música se utiliza con este fin, hemos ido aprendiendo a relacionar ciertos recursos musicales con determinadas emociones. Es el caso de las bandas sonoras del cine y la televisión, de la música de fondo en cadenas de ropa, restaurantes, salas de espera, etc. En estos ejemplos otra persona ha elegido por nosotros qué música suena y que esto nos dé una pista de cómo debemos comportarnos y qué debemos sentir. Pero también puede ser que nosotros mismoselijamos qué música escuchar según qué queramos sentir, como cuando elegimos determinada música para conciliar el sueño, para conducir, o para bailar. En mi material etnográfico encontramos ambos casos.

Esta adecuación entre música, contexto y sentimiento puede hacer que tengamos una sensación de coherencia estética que se nos quede grabada en la memoria de manera especialmente fuerte (DeNora 1999). Nuestros recuerdos musicales, por tanto, no son simplemente de la música que “estaba sonando” sino de aquellas veces en las que sentimos esa adecuación. Esto hace que determinados temas musicales queden asociados con experiencias personales que son nuestras e individuales, pero esta asociación se debe a un juicio estético que es aprendido socialmente. Estos mismos

recuerdos musicales son evocados cada vez que escuchamos esa misma música, y lo que esos recuerdos nos hagan sentir también forman parte del efecto que tenga esa música en nosotros.

El contenido de estos recuerdos suele ser de carácter relacional; es decir, son los recuerdos que evocan lazos sociales los que mejor recordamos (DeNora 1999). Esto encaja con la teoría de Bower de que son los recuerdos de mayor carga emocional los que mejor recordamos (Bower 1981; también Van Dijck 2009 y Schulkind, Hennis y Rubin 1999), y con la propuesta de Douglas de que es el contenido relacional lo que carga los símbolos de emocionalidad.

No pretendo separar los recuerdos musicales de la socialización musical, como si la socialización se acabara en algún momento y a partir de entonces se trata de aplicar lo ya aprendido. Al contrario, cada vez que hacemos música estamos socializándonos en ella y actualizando nuestra reflexividad estética; cada vez que creamos un recuerdo musical, este es un recuerdo de esa misma socialización. La memoria musical es inherentemente social; nuestros procesos reflexivos de autoentendimiento mediante la música son inherentemente sociales; nuestro sentido de quiénes somos se refiere necesariamente a nuestra ubicación en el mundo social.

2.3.5. El enfoque biográfico

Uno de los argumentos en los que me baso en este trabajo es que el autoentendimiento se produce también al *interpretar* nuestros recuerdos de manera biográfica. Cuando se dice que la sociedad occidental tiende a favorecer la imagen de un yo coherente no se refiere a un yo estático y homogéneo, sin conflictos y sin contradicciones. Se refiere a algo muy diferente: a que le damos sentido a nuestras vidas con un enfoque biográfico. Quiénes somos en el presente es resultado de nuestras experiencias pasadas y por tanto siempre estamos en un proceso continuo de construcción hacia quién seremos más adelante (Vila 1996).

Es decir, nos percibimos con un enfoque narrativo porque buscamos conexiones causales entre distintos eventos vitales (Ricoeur 1992: 50). La noción del yo como narrador apareció entre finales de los años 70 y principios de los 80 y entiende que es a través de la narración cómo damos sentido a nuestra identidad (lo que yo he llamado

autoentendimiento; ver también McAdams 1996). Esto es posible gracias a dos capacidades exclusivamente humanas. La primera es la reflexividad, entendida esta como nuestra capacidad para “volvernos al pasado y alterar el presente en función de él o de alterar el pasado en función del presente”. La segunda es nuestra capacidad para imaginar alternativas, otras formas de actuar (Bruner 2006). De manera similar, Pillemer identifica tres funciones en la memoria autobiográfica: encontrar una continuidad en el yo, proveer material para compartir con otros y desarrollar lazos afectivos, y una función directiva en la que el pasado sirve como recurso de donde sacar información para solucionar problemas del presente (Pillemer 1992, 2003). Según Vila, es contando historias la mejor manera que tenemos las personas de lograr ese autoentendimiento (1996).

Una implicación importante de todo esto es que el estudio de estas narrativas no busca una verdad objetiva, porque ese no es el objetivo del propio trabajo memorístico autobiográfico. El objetivo es encontrar un sentido, y para ello podemos interpretar y reinterpretar nuestros recuerdos. Robyn Fivush define la memoria autobiográfica como una “*uniquely human form of memory that moves beyond recall of experienced events to integrate perspective, interpretation, and evaluation across self, other, and time to create a personal history*” (Fivush 2011:560). No busco una mera recopilación de datos biográficos, sino una selección personal de estos, interconectados causalmente, y siguiendo un hilo narrativo elegido y construido de manera libre por la propia persona. De manera similar a como expuso Istvandity (2014:), cuya investigación también explora la memoria autobiográfica y la música, no busco la veracidad de los datos biográficos. Van Dijck explica que los recuerdos tienden no solo a no ser fieles a la realidad sino que tienden a cambiar cada vez que son recordados, porque el contenido de los recuerdos está más condicionado por el enfoque que le damos desde el presente, que por los “hechos objetivos” del pasado. La implicación de esto es importantísima: los recuerdos musicales no “reflejan” la experiencia, sino que la construyen (Van Dijck 2009:107-109, 2006:362).

En este apartado he tratado de explicar la relevancia de la música para la antropología y su utilidad como sistema simbólico para entender las relaciones interpersonales. He propuesto que el autoentendimiento es necesariamente social, así como el impacto que puede tener la música en nosotros. He explicado brevemente la

relación entre música, recuerdos, emociones, autoconstrucción y nuestra ubicación en el mundo social y finalmente cómo todo esto puede ser expresado por los propios individuos en forma de historias, pues es en formato de historia cómo se encuentra todo mi material etnográfico. A continuación quiero explicar esta y otras decisiones metodológicas y reflexionar sobre sus implicaciones.

3. Metodología

Me parece importante empezar diciendo de manera explícita que los objetivos de este trabajo han cambiado mucho durante todo el proceso desde que empecé a reflexionar sobre él hace algo más de un año hasta la misma fase de escritura que realizo ahora. Veo evidente que estos cambios pueden dejar ver algunos errores o incoherencias en la investigación por mucho que haya intentado subsanarlos, así que en este tercer punto sobre metodología quiero explicar mis planteamientos, problemas y decisiones, con el objetivo de que se comprendan mejor el contexto en el que realizo este trabajo.

3.1. Planteamiento inicial

3.1.1. La subjetividad en la creación

En este trabajo planteo algunas cuestiones por las que empecé a interesarme mientras realizaba mi trabajo final para el grado en Antropología Social y Cultural. El objeto de estudio de este último había sido estudiar prácticas de composición musical, pero me acabé interesando más por los relatos de los participantes sobre su relación con la música. Al pensar en un objeto de estudio para el Trabajo Fin de Máster, quise estudiar el autoentendimiento en la creación musical, entendiendo las piezas musicales como historias (con letra o sin ella) en las que los artistas expresaban su sentido de quiénes son. Algunos autores comparten esta idea de que la memoria es la base de la creación, ya que la composición consiste “en transformar una emoción en expresión” (Barreiro 2017). Dedicué tiempo a buscar literatura sobre este aspecto de la creación (ver Womack 2010 y Damasio 1999), pero finalmente decidí centrarme en lo que me imagino como una “primera parte” de ese objetivo: estudiar cómo esas historias que luego puedan convertirse en una composición aparecen primero en nuestras mentes, incluso antes de ser verbalizadas, gracias a la participación en la cultura y la reflexividad (Damasio 1999: 194-195).

3.1.2. Sleeping at Last

A riesgo de decir una obviedad, la principal conclusión que saqué de aquel Trabajo Fin de Grado fue que componer es un proceso muy personal. Sin pretenderlo, los relatos de a quienes entrevisté estaban llenos de circunstancias personales, recuerdos y emociones que, por un lado, sentí que enriquecían mucho mi entendimiento sobre su práctica musical y, por otro, fue el aspecto de la entrevista que encontré más interesante.

A la vez, por motivos personales, crecía mi interés por la capacidad evocadora de la música. Saliendo de una depresión que duró muchos años, cada vez que escuchaba música que había escuchado en ese estado era más consciente de su capacidad para transportarme de nuevo a aquellos pensamientos, estados de ánimo y reacciones físicas. La experiencia que más me impactó fue que al oír accidentalmente determinadas canciones del cantante Sleeping at Last estas me producían una respuesta física próxima al ataque de pánico, al recordar un episodio específico de aquella época durante el cual había escuchado a ese artista¹. Esta fue mi experiencia más evidente de cómo, cuando escuchamos música, nuestra memoria también retiene el estado emocional y físico que teníamos en ese momento (Damasio 1999; Van Dijck 2006) y de cómo a mayor carga emocional más intensa es la evocación (Bower 1991, Jane 2006, Vidal 2010, Schulkind, Hennis y Rubin 1999).

Menciono esta experiencia personal por tres motivos. El primero es que esa observación, tan íntima y privada, es el punto de partida de todo el planteamiento de este trabajo y por tanto mis decisiones metodológicas y analíticas. Mi selección bibliográfica estuvo guiada por el interés por entender esa experiencia y por tanto es el origen del enfoque individualista que he elegido. El segundo motivo es que las seis personas a las que entrevisté hicieron un ejercicio de reflexión autobiográfica que me consta que por momentos fue duro. “No quiero afrontar estas canciones”, “me entran unas ganas de llorar inexplicables solo de pensar en enfrentarme a muchas de las canciones que me han acompañado en la vida” y “llevo ya unas líneas llorando” son citas textuales de las entrevistas. Al presentarles la idea y preguntarles si querrían hacer la entrevista, supuse que esto requeriría cierto nivel de confianza conmigo y de manera

¹ Una de las cosas más curiosas que pasaron durante esta investigación es que la lista del primer voluntario contenía dos canciones de este artista, por lo que tuve que enfrentarme a ellas. Fue una experiencia que impactó el desarrollo de la investigación. Volveré sobre esto en el punto 6, junto a las conclusiones.

más o menos explícita les conté esta experiencia, en un intento de humanizar el diálogo y de ofrecer un mínimo de reciprocidad. Y el tercer motivo es que es probable que precisamente por el hecho de haberles proporcionado como ejemplo esa experiencia y no otra yo misma haya condicionado sus respuestas. Me parece importante tener esto en cuenta.

3.1.3. Caso único y la lista

Una de las cosas que me hacían pensar aquellas experiencias era que a partir de una sola canción era posible conocer mucho sobre una persona si esta te contaba la historia o el significado que tenía para ella y me interesó saber hasta qué punto se podía llegar a conocer a alguien mediante una selección de canciones que esa persona considerara relevantes en su vida. Pronto aprendí que los recuerdos evocados musicalmente son una ocurrencia cotidiana (Jakubowski y Ghosh 2019).

En contraste con la mayoría de estudios sobre música y memoria, que son de enfoque cuantitativo (Istvandity 2014 hace una revisión exhaustiva de ellos, por ejemplo Thoma, Ryf, Mohiyeddini, Ehlert y Nater 2012), yo prefería el enfoque cualitativo. Según Pujadas, el método biográfico ha ganado popularidad en las ciencias sociales, que desde los años setenta están “revalorizando el ser humano concreto como objeto de estudio, por contraste a las excesivas abstracciones y a la deshumanización del cientifismo positivista” (1992: 7). Esta humanización, que ha sido una de mis principales preocupaciones como estudiante de antropología, se procura de manera más explícita con métodos cualitativos que tienen en cuenta el contexto del individuo. La necesidad de este enfoque me parece especialmente evidente en este caso. Un ejemplo de trabajo con un objeto de estudio similar al mío que sigue este enfoque metodológico es el de Istvandity (2014), quien insiste en las ventajas de la entrevista cara a cara y en profundidad para conseguirlo.

Mi propuesta metodológica en un principio fue, por tanto, realizar un estudio de caso único con el objetivo de profundizar lo máximo posible en los recuerdos musicales de una sola persona que previamente hubiera elegido una serie de piezas musicales que le dieran pie a hablar sobre distintos aspectos o momentos de su vida. Hay algunos estudios (por ejemplo Schulkind, Hennis y Rubin 1999) que han estudiado el fenómeno de los recuerdos autobiográficos evocados musicalmente que utilizaron como estímulo

música no seleccionada por los voluntarios, y se ha comprobado que esta música puede tener ese efecto. Pero dado que mi objetivo era el relato autobiográfico, decidí que fueran ellos mismos directamente quienes eligieran su música, ya que la evocación de recuerdos autobiográficos es más rápida y efectiva si los estímulos son personalmente relevantes, o sea, si tienen alto contenido emocional (Schulkind, Hennis y Rubin 1999). Esta fue también la estrategia de Lauren Istvandy, cuyo objeto de estudio y metodología es muy similar a la mía (2014). La única pauta que di fue que la lista se compusiera de unas veinte canciones, aproximadamente. En un principio había propuesto diez, pero el primer voluntario se sentía más cómodo eligiendo más. En los meses previos a comenzar el trabajo, cuando aún era una idea en pañales, se la conté a un amigo al que había entrevistado para mi Trabajo Fin de Grado, el cual acababa de entregar. Le expliqué que lo que más había disfrutado de este había sido conocerle mejor a él y a los demás voluntarios y le conté esta idea. A él le gustó y se ofreció voluntario para ser entrevistado si al final lo hacía, así que cuando empecé a desarrollarla contacté con él y planificamos las entrevistas. Acordamos hacer tres sesiones con unas dos semanas de separación entre ellas (para que yo tuviera tiempo de transcribir la anterior, y ambos tuviéramos tiempo de reflexionar sobre la entrevista para aplicar posibles cambios en las siguientes) en las que él me contaría a raíz de cada tema elegido por él mismo qué le evocaba esa música. Sin embargo, acabamos de hablar sobre las veinte canciones en una sola sesión, que fue más larga de lo planeado porque una vez en ello prefirió contarme toda su historia de seguido. Este fue el primero de una larga lista de cambios que ocurrieron en la investigación, que explico en 3.2.

Algo que no cambió fue que todo el material etnográfico sería el de las entrevistas. Tanto la investigación de Ruth Finnegan (1989) como de Tia DeNora (2000) están diseñadas en buena parte sobre la idea básica de que la etnografía tiene las herramientas metodológicas ideales para estudiar las prácticas musicales del día a día. A pesar de que esta postura es fundamental en mi planteamiento, al contrario que estas dos autoras, todo mi material empírico parte de las entrevistas. Tomé esta decisión porque me interesaba “poner a prueba” la capacidad del relato autobiográfico por sí solo, sin necesidad de ser complementado por otro tipo de material, tomando como referencia el trabajo de Lauren Istvandy (2014). En este momento de la planificación de la investigación yo tampoco sabía qué otras maneras había de estudiar este tema en

concreto, por ejemplo, mediante la observación. Eso fue antes de profundizar en la bibliografía. Un ejemplo concreto de la utilidad de otros aspectos del trabajo de campo en el estudio de prácticas musicales concretas del día a día y su influencia en cómo una persona vive la música lo aporta el trabajo de Ben Anderson (2004). En su estudio sobre la escucha musical en los espacios domésticos, observó que podían darse dinámicas de poder basadas en el género a la hora de controlar la música que sonaba en dicho espacio. “La desigual habilidad para poner música en la casa, para poder elegir, era repetidamente una fuente de placer, frustración y ansiedad” (Anderson 2004: 6). Se trata de un contexto ideal donde observar cómo se elige y se comparte la música en los primeros momentos de la socialización musical.

3.2. Pandemias y otros imprevistos

Algunos cambios de planes surgieron a raíz de imprevistos como el anterior. Había planificado escribir el trabajo basándome solo en el material etnográfico tomado de un solo caso; sin embargo, su relato dio para una sola sesión de entrevista que, aunque fuera larga, no era suficiente. Decidí entonces buscar a otras dos personas a quienes entrevistar para tener más material y la posibilidad de contrastar sus experiencias. Otros cambios de planes surgieron forzosamente, ya que al ampliar la muestra y por tanto también la fase de trabajo de campo esta coincidió en parte con el Estado de Alarma declarado el 14 de Marzo de 2020 y el confinamiento debido a la crisis sanitaria por la Covid-19. Estas nuevas condiciones del campo hicieron cambiar mi metodología y esto mismo a su vez me animó a ampliar la muestra de nuevo. A su vez, pasar de un estudio de caso único a una muestra de seis personas también necesitó de cambios metodológicos y analíticos. En este punto hablo de qué decisiones tomé en estas condiciones cambiantes.

3.2.1 Las entrevistas

En conjunto, las entrevistas fueron bastante distintas entre sí. El único aspecto que se mantuvo estable de principio a fin de la fase de trabajo de campo fue que todas las entrevistas se basaron no en mis preguntas, sino en una lista de aproximadamente unas veinte piezas musicales que ellos mismos habían decidido con anterioridad tras haber aceptado participar y tras mi explicación de lo que buscaba. Dicha explicación se dio de distintas maneras; de manera presencial, por audios de *Whatsapp*, por teléfono y

por correo electrónico². En ella traté de exponer de manera resumida y cercana lo que conté en el punto 3.1. Los entrevistados contaron con la lista en la propia entrevista y pudieron elegir el orden que más les convenciera. La mayoría eligió un orden cronológico, pero no todos.

En el caso de las entrevistas presenciales, las dos primeras, con anterioridad suficiente a la cita ambos me habían enviado una lista con veinte canciones cada una que yo tuve tiempo a escuchar, buscar sus letras e imprimirlas. Llevé las letras impresas a la entrevistas por si acaso ellos querían hacer alguna referencia a estas y les ayudaba tener el texto delante. En la primera entrevista las letras impresas tuvieron una presencia fundamental, mucho mayor de la que me esperaba, que comentaré en el punto quinto. En la segunda apenas tuvieron relevancia.

Otro cambio crucial fue el de la presencialidad. Las dos primeras entrevistas, realizadas a mediados de enero y en la primera semana de marzo de 2020, fueron presenciales. Me pareció la mejor manera de conseguir una escucha activa y un ambiente lo más cómodo posible. Ambas se realizaron en el domicilio de los voluntarios³ tras acordar que era el lugar donde se sentirían más a gusto (Pujadas 1992: 68). El resto de entrevistas ya se realizaron durante el confinamiento, en marzo y abril. La primera entrevista realizada durante el confinamiento fue por vía telefónica, pero las siguientes fueron por escrito. Esta decisión se debió a dos motivos. Por un lado, por razones de privacidad. Una de las chicas que participó tenía una relación complicada con su madre, con la que vive, y por diálogos previos que habíamos tenido yo sabía que durante la entrevista ella querría hablar sobre su madre y que en su casa no tenía posibilidad de tener una conversación privada, así que le propuse que fuera por correo electrónico para que tuviera mayor libertad de expresión. Ella prefirió expresarse escribiendo a mano, así que tras escribirlo me envió fotos del texto y yo lo transcribí a ordenador.

El segundo motivo fue práctico. Las primeras tres entrevistas grabadas con una grabadora digital para su posterior transcripción, que realicé yo misma. Pero con la

² Adjunto el modelo de correo electrónico que envié como propuesta a algunos de los participantes en el anexo 8.1.

³ Otro imprevisto hizo que la segunda mitad de la primera entrevista tuviera que hacerse en el lugar de trabajo del entrevistado, previo desplazamiento que realizamos juntos y aprovechamos para comentar la propia entrevista y también para descansar y hablar de otras cosas.

cuarta entrevista decidí pedir que me lo enviaran por correo electrónico; de esta manera, podía ampliar la muestra sin el coste de tiempo que implica transcribir una grabación de audio. Temí que estas últimas fueran menos “profundas”, que tuvieran menos material, pero no considero que sea así, aunque es cierto que, inevitablemente, la manera de contar las cosas en las tres primeras es muy distinta a las tres últimas. Ya no son un diálogo y no está el importantísimo lenguaje corporal (Istvandity 2014:127). Por esta razón traté de mostrarme yo un poco en mi propuesta, para compensar esa lejanía. Las entrevistas por correo electrónico, sin embargo, ofrecen algunas ventajas, a parte del menor coste a la hora de transcribir, como que los entrevistados tienen total control sobre en qué circunstancias sentarse a escribir y durante cuánto tiempo; pueden editar, borrar, y seguir el orden que les resulte más cómodo, pensar la respuesta antes de escribirla sin la presión de que hay alguien esperando. (Cavicchi 1998).

Una de las decisiones metodológicas que había tomado antes de empezar a realizar entrevistas fue que durante estas la persona entrevistada y yo escucharíamos juntos la música elegida, asumiendo que de esta manera la evocación de recuerdos sería más efectiva. Esto fue así solamente en la primera entrevista. Con cada canción, primero él me contaba lo que le evocaba y lo que significaba para él y al finalizar la escuchábamos. A veces durante la canción surgían intervenciones, pero por lo general escuchábamos en silencio. Sin tener claro que hubiera tenido grandes efectos ni positivos ni negativos, en la segunda entrevista lo dejé a elección de la propia entrevistada, que prefirió no hacerlo, y debido a las circunstancias especiales de las entrevistas que se hicieron después, no llegué siquiera a proponerlo. He encontrado poca información sobre esto en concreto. Según Istvandity, está poco estudiado el efecto que puede tener la utilización de la música en este tipo de entrevistas; por su parte, ella decidió no hacerlo en su propia investigación (2014:42-43). Sin embargo, al recibir las entrevistas que se realizaron por correo electrónico, descubrí que por lo menos dos de las tres chicas que lo hicieron así habían elegido por sí mismas escuchar las canciones mientras escribían sobre ellas y que gracias a ello habían descubierto cosas sobre cómo se sentían al escucharlas.

3.2.2. De biografía a biograma

Como comenté antes, esta investigación comenzó siendo planteada como un estudio de caso único, algo que ahora no es y de lo que se fue alejando según yo iba ampliando la muestra, según iban pasando los meses. Pasó de ser una historia de vida a un biograma. Según Juan José Pujadas (1992), una historia de vida es tanto la narrativa biográfica recogida como la versión final que incluye el análisis y la voz del investigador, más otros documentos y entrevistas a otras personas de su entorno que arropan con contexto a la narrativa principal (13). En mi caso había descartado realizar entrevistas adicionales a más gente del círculo de mi amigo, pensando que no tenía mucha relevancia ya que me interesaba conocer su propio relato, personal y único. Ahora pienso que no es incompatible. En el caso de los documentos, solo contaría con su lista de veinte canciones, así que dudo de hasta qué punto realmente podría considerarse una historia de vida en sentido estricto. De todas formas, la situación cambió: al ampliar la muestra, creo que mi trabajo se parece más, en todo caso, a un “biograma”. Pujadas lo define como una recopilación de registros biográficos breves con fines comparativos y solo como un primer acercamiento a un objeto de estudio, el primer paso hacia una recopilación más amplia (14).

3.3. El sujeto de estudio

Al comienzo de la investigación mi intención era realizar un estudio de caso único y, además, confundí el enfoque individualista con obviar una explicación social. Por estas razones descuidé definir un sujeto de estudio. Finalmente esto lo hice después, y no antes, de elegir a las personas a las que quería entrevistar, de proponerles y explicarles el proyecto y de entrevistarlas. Me di cuenta a posteriori que lo que caracterizaba como conjunto a estas personas es que todas participaban en la actividad musical como músicas, si bien con recorridos y circunstancias muy diferentes, y que esto había sido así porque yo, también música, había elegido a personas de mi entorno cercano, que desde hace años se compone en su gran mayoría de personas con quienes comparto mi propia actividad musical. Es decir, que acabé realizando una investigación sobre músicos de manera accidental, consecuencia de mi propia posición en el campo y mi decisión metodológica de escoger a personas cercanas a mí. Quienes no son amigas son buenas conocidas, y solamente con una de ellas no he participado en ninguna

actividad musical, ya sea un coro, un curso, un grupo, una jam session o las cuatro cosas.

Lo que sí hice fue proponérselo sólo a aquellas personas que yo intuía que podían encontrar interesante participar en un proyecto así, que durante el tiempo que había pasado desde que nos habíamos conocido yo hubiera observado que prestaban atención al papel de la música en su vida, principalmente por conversaciones que hubiéramos tenido antes en nuestra relación. También se dio el caso de que una de las entrevistadas le comentó a una amiga suya el proyecto y a esta le gustó tanto que se ofreció voluntaria también sin yo haber llegado a proponerle nada. En definitiva, prioricé el interés. Pero que yo tuviera esa intuición de interés se debió, precisamente, a la cercanía que ya tenía con ellas.

Estoy definiendo a todas las personas que entrevisto aquí como “músicos”, un término de significado bien ambiguo que yo utilizo, en este trabajo, como distintivo de quien participa activamente en actividades musicales (en este caso actividades a parte de la escucha) sin necesidad de que sea de manera profesional. Todos tocan al menos un instrumento, pero se encuentran en situaciones muy dispares. Algunas llevan mucho tiempo siendo reconocidas en las escena musical asturiana a pesar de no ser su empleo principal, otras se dedican profesionalmente y están empezando, y otras llevan tocando mucho tiempo pero no se plantean profesionalizarse.

Se trata de un chico y cinco chicas. Algunos autores, sobre todo DeNora (2000) argumentan que el estudio sobre prácticas musicales tradicionalmente se ha tendido a dejar a la mujer fuera y que por eso ella en su propia etnografía decidió estudiar exclusivamente a mujeres, para compensar esa brecha que existe también en la propia práctica musical (ver por ejemplo Viñuela 2003). Personalmente comparto esa inquietud por la desigualdad de género que existe en la música, pero en este caso esta muestra tan desigual y mayoritariamente femenina no fue premeditada ni tuvo la intención de compensar ni estudiar dicha desigualdad. Fue de nuevo algo accidental que surgió al yo priorizar otros factores, como el de la cercanía y el interés. Sí me gustaría ahondar en esta problemática de género y música en algún momento, pero no es parte del planteamiento de la presente investigación.

Las edades están comprendidas entre los 26 y los 44 años, por lo que se trata de un sujeto de estudio bastante joven. Al tener el primer entrevistado 26 años, cuando empecé a buscar a más gente sí tuve esto en cuenta y contacté con gente de la misma edad. Pero finalmente di prioridad a los otros criterios bajo la impresión de que 18 años no era una franja de edad demasiado problemática en este caso.

3.4. Mi doble rol en el campo

En este punto quiero explicar la actitud que seguí en las entrevistas, estrechamente relacionada con lo que sentí como un rol doble de antropóloga y amiga.

Durante las entrevistas presenciales no tomé nota alguna (todo iba a ser transcrito a continuación) y hablé lo menos posible; traté de limitarme a “cerrar huecos”, como aconseja Pujadas (1992:68); es decir, a hacer comentarios breves que orienten el discurso cuando este se pierde o cuando parece que no hay nada más que decir. La práctica de la escucha se vio mediatizada por mi relación con ellos. Ambos eran muy buenos amigos míos. A la vez, me ponía muy nerviosa actuar ante ellos como antropóloga, es decir, interpretar cierto papel de “autoridad” en el sentido de que ellos habían realizado una tarea siguiendo mis instrucciones y creaban su relato con la intención de que me fuera útil a mí, y que era yo quien tendría la última palabra, al escribir estas líneas, quien decidiera si decidía incluir o no lo que me habían contado. Esto contrastaba con el sentimiento simultáneo de tranquilidad por estar hablando con personas con quienes ya tengo una estrecha relación de afecto. Por un lado, sus historias me conmovían y me importaban a nivel personal, pero la propia situación artificial de la entrevista, con su formalidad (la firma del consentimiento informado, el piloto rojo de la grabadora en el raballo del ojo, etc.), hacía que me resultara difícil no distraerme con mis propias preocupaciones relacionadas con el posterior análisis (*¿será suficiente material?, ¿sabré darle un enfoque antropológico?*), con mis propias intervenciones (*¿qué digo para que cuente más sobre esto?*) y otras inquietudes más personales (*¿se me notará que estoy nerviosa?*).

Mi estrategia ante esta tensión entre mi papel como una más (su amiga) y mi papel como la extraña (como antropóloga) fue acercarme lo más posible a lo primero intentando no abandonar lo segundo. Traté que se pareciera lo más posible a un diálogo normal, pero uno en el que yo asumo el papel de que un buen amigo me está contando

una historia que quiero escuchar atentamente. “La doctora Weisser se reía cuando le narraban algo gracioso, respondía de forma apropiada a los sucesos que le narraban con los habituales ‘uhmm’ y ‘Dios mío’, e incluso pedía aclaraciones cuando algo de lo que le decían realmente no había quedado claro. Para ella, haber actuado de otra manera habría supuesto sin duda romper las reglas de un diálogo normal” (Bruner 2006:131). El autor continúa diciendo que la doctora Weisser es una mujer “fascinada, tanto personal como profesionalmente, por las ‘vidas’ de la gente, y se limitó a actuar conforme a su manera de ser”. Me siento identificada con esa última descripción y fue mi intención en todo momento. Haber acordado de antemano el contenido de la entrevista y tener la lista ya preparada facilitó mucho este aspecto, aunque sí me sentí algo incómoda por el doble papel que quería interpretar.

Ser una “antropóloga nativa” (Cavicchi 1998) me ha facilitado “acceder” al campo (la respuesta que obtuve a mi propuesta de entrevista fue positiva) y pero también me ha hecho sentir incómoda por ser amiga cuando intentaba ser antropóloga, y por ser antropóloga cuando quería ser amiga. En ocasiones temía estar adoptando una postura demasiado informal al dejarme llevar por la confianza que tenía con esa persona, y en otras ocasiones me forzaba a poner algo de distancia para no romper esa formalidad cuando en realidad quería abandonarla, sobre todo en momentos en los que notaba que para ellos las entrevistas estaban siendo duras emocionalmente.

3.5. Lectura, campo, análisis y escritura

Este trabajo ha sido realizado a lo largo de un año. Teniendo ya la idea del proyecto desde hacía unos meses, en octubre de 2019 comencé a buscar y leer bibliografía. En diciembre elaboré la primera versión de un plan de trabajo con un objeto de estudio definido, unos plazos orientativos y la primera versión de mi guía de campo. Contacté con el amigo a quien iba a entrevistar, y en enero realizamos la entrevista. Desde entonces y hasta abril de 2020, planifiqué y realicé el resto de entrevistas así como sus transcripciones, continué leyendo bibliografía.

En primavera de 2020 realicé la fase de análisis. Para ello, hice una lectura detenida del material etnográfico ya transcrito (o recibido por correo electrónico) e impreso, teniendo al lado una guía de campo con una lista de categorías que fui

actualizando según lo consideraba necesario⁴, anotándolas en los márgenes del texto tal y como se propone en *El taller del etnógrafo* (Díaz de Rada 2011). Realicé este tipo de lectura y clasificación del material tres veces, ampliando o reformulando las categorías. De manera paralela fui anotando los argumentos para estas reformulaciones de las categorías en un documento aparte, y en otro hice un índice de qué categorías se encontraban en cada página de mi recopilación del material etnográfico.

Finalizado este proceso, una vez tuve una guía de campo más completa y el material etnográfico asociado a cada categoría organizado y localizable, realicé un guión o esquema que sirviera como índice para el trabajo final, como primer paso de la fase de escritura. Traté de ordenar las categorías de manera que siguieran un argumento, mi argumento, que no había definido de manera tan explícita hasta entonces.

A partir de este esquema comencé a escribir, a finales de mayo de 2020, un primer borrador. Tras este fui consciente de que no estaba utilizando las herramientas de la antropología simbólica para explicar mi material etnográfico desde el enfoque social. Le dediqué el verano de 2020 a ampliar las lecturas para entender la música desde esta perspectiva, y a releer buena parte del material bibliográfico y etnográfico. Hice un nuevo guión, esta vez mucho más detallado y reescribí el trabajo.

Resumiendo, la realización de este trabajo se vio marcada por tres grandes problemáticas. En primer lugar, mi dificultad por comprender que lo individual y aspectos tan íntimos como las emociones pueden ser explicados desde la teoría social. También, la crisis sanitaria causada por la Covid-19 afectó al desarrollo de la fase de trabajo de campo aunque, al solo haber planificado hacer entrevistas y no observación participante, por ejemplo, no tuve que interrumpir la investigación. Y en tercer lugar, realizar una investigación sobre un tema que me ha tocado tan de cerca y con personas tan cercanas a mí ha tenido un doble efecto de facilitar la empatía en la escucha y de interpretar un papel al que no estaba acostumbrada a hacer en mi propio entorno.

4. Música y lazos sociales

En su estudio sobre el uso de la música como tecnología del yo Tia DeNora observó que uno de los usos más extendidos es utilizar la música para evocar recuerdos

⁴ Adjunto esta guía de campo en el anexo 8.2.

de lazos afectivos con personas clave en nuestra vida y que, dentro de este tipo de recuerdos, los lazos más comúnmente evocados son hacia parejas y exparejas románticas (DeNora 1999; ver también Baumgartner 1992, Jakubowsky y Ghosh 2019). Como había propuesto Mary Douglas, la emocionalidad de los símbolos reside en que estos se utilizan para lidiar con problemas relacionales (1970).

He decidido dividir este cuarto capítulo en tres apartados, siguiendo la tipología de tipos de lazos que la música ayuda a construir propuesta por Jeanette Bicknell (2007). Bicknell entiende la música como un sistema simbólico de clara utilidad evolutiva, dada la evidencia de su universalidad, su relación con la segregación de la “hormona del amor” la oxitocina, y la gran evidencia de su uso en la práctica social con resultados que muestran su relación con el fortalecimiento de lazos sociales. En primer lugar, está la relación cuidador-infante, caracterizada por la universalidad del canto materno. En segundo lugar, está su uso como aglutinante de grupos sociales (en relaciones de tipo amistoso pero también cualquier otro tipo de complicidad social) y por último su papel en el cortejo y el mantenimiento de la relación en parejas estables. Mi intención es reflexionar sobre cómo este tipo de memoria musical nos ayuda a entendernos como individuos en nuestra relación con los demás, es decir, como agentes sociales.

4.1. El fundamento del *life soundtrack*

Durante mi investigación, uno de los trabajos que más me ayudó fue la tesis doctoral de Lauren Istvandy *Musically motivated autobiographical memories and the lifetime soundtrack* (2014). Su metodología es muy parecida a la mía (basó su trabajo de campo enteramente en entrevistas individuales y abiertas, aunque con una muestra mucho mayor) así como su objeto de estudio: “la función de la memoria autobiográfica como herramienta para el desarrollo de la identidad del yo” (2014: 37). Para dicho propósito, propone un concepto que ella llama *life soundtrack*, que define así: “conjunto metafórico de música relacionado de manera única y personal a la memoria autobiográfica de una persona [...] que recuerda a un individuo un rango de experiencias personales, potencialmente provocando emociones tanto agradables como desagradables” (2014: 6). En su investigación observó que la base de esta banda sonora

vital estaba en el entorno doméstico y familiar de la infancia, como el inicio del proceso de socialización musical y de la memoria musical.

Es importante destacar que la “banda sonora vital”, al contrario de lo que podría parecer así expresada y al menos como en este trabajo se entiende, no está compuesta de aquella música que “estaba sonando” como por casualidad, mientras pasaban otras cosas. Qué música escuchamos y cuál no, y de cuál nos acordamos y de cuál no, es una cuestión fundamentalmente social. Precisamente, el objetivo de dedicarle un apartado a los lazos familiares es subrayar la idea de que el comienzo de nuestra socialización musical está marcado por nuestras relaciones con nuestros cuidadores, y que es a medida que vamos creciendo y adquiriendo autonomía cuando aumenta nuestra capacidad de elegir qué música escuchamos y cómo vivirla pero siempre a partir del aprendizaje anterior. En este trabajo se defiende que la práctica social-musical nos proporciona experiencias en las que formar nuestro autoentendimiento, y se defiende que este autoentendimiento se construye desde el enfoque autobiográfico de nuestras experiencias. Por tanto, he interpretado las menciones a recuerdos de familiares y de la infancia de los individuos entrevistados como fundamentales a la hora de entender el conjunto de su relato.

Teorizaba Jeanette Bicknell, interesada por saber por qué la música nos afecta tanto emocionalmente, que el canto materno es un fenómeno universal que ayuda a reforzar el vínculo entre madre y cría y por tanto la supervivencia de la segunda; se cree que fue una de las primeras prácticas musicales (Bicknell 2007). Una de las voluntarias a las que entrevisté eligió este tipo de recuerdo musical como punto de inicio para su relato musical-autobiográfico. Nuria⁵, de 30 años en el momento de la entrevista, estudió logopedia y pedagogía en las universidades de Oviedo y Salamanca y actualmente y desde hace unos pocos años trabaja como profesora de apoyo para niños de educación infantil y primaria en un colegio de Gijón. También es cantante y ha participado en distintas formaciones como corista. Ella fue una de las personas que realizó la entrevista por correo electrónico durante el confinamiento, y eligió ordenar su música en orden mayoritariamente cronológico: las tres primeras canciones aluden al espacio doméstico y a la relación con sus padres, con quienes vivió hasta hace unos

⁵ Todos los nombres de los participantes, así como de las personas mencionadas en las entrevistas, han sido cambiados por pseudónimos para proteger su privacidad.

años, cuando se independizó. La primera de todas es el tema *Eres tú mi príncipe azul* de la película *La Bella Durmiente* (1959). Se trata de un recuerdo que evoca tanto un momento específico como un fenómeno repetido en el tiempo (*vivid memory* y *cloud memory*, respectivamente, según la tipología de Istvandy 2014: 25-27). Nuria recuerda tener cuatro o cinco años y estar tirada en la cama mientras su madre la canta desde la habitación; le vienen a la mente imágenes detalladas de la colcha de la cama, las cortinas, y el sentimiento de vergüenza por escuchar una canción que habla de “un hombre y una mujer que se gustan, y cuando somos niños esas cosas nos dan vergüenza. Y creo que mi madre me la cantaba a modo de broma porque sabía que me generaba eso”. Este recuerdo tiene un doble efecto en ella: por un lado, lo considera un recuerdo positivo, pero a la vez cargado de un sentimiento de nostalgia que le provoca tristeza. “Ya sabes que yo he tenido con mi madre una relación muy difícil durante años. Todos los recuerdos que tengo de ella de antes de esa época me generan mucha tristeza porque me recuerdan que teníamos algo bueno que no volverá. Así que si estuviéramos haciendo esta entrevista en persona ya tendrías que estar sacando los pañuelos.” En este caso vemos cómo el recuerdo viene cargado de una percepción que aún tanto lo que sentía en aquel momento como lo que el propio acto de recordar le hace sentir. *Eres tú mi príncipe azul* sirve como representante de la época en la que ella y su madre tenían una buena relación, pero revivir ese momento desde la perspectiva del presente, cuando esa buena relación ya se ha convertido con el paso de los años en una relación difícil, hace inevitable que tenga un significado a la vez negativo.

La perspectiva temporal está siempre presente en la narración de recuerdos, estos adquieren su sentido cuando se han puesto en una línea temporal y relacionado con eventos anteriores y/o posteriores. Y a veces los propios recuerdos son relatados de una manera más explícitamente temporal, en el sentido en que es posible seguir, por ejemplo, el desarrollo de una relación a través de sus distintas fases, estas definidas por un tema musical distinto. Esto lo observé de manera más explícita en un conjunto de canciones dedicadas en totalidad o en parte al recuerdo de la madre de María. María es otra de las personas a las que acudí cuando quise ampliar la muestra de entrevistados. Nos conocimos cantando juntas en un coro y desde el principio mostró mucha confianza en mí, confianza que queda reflejada en el tipo de experiencias que me contó en su entrevista. Sus circunstancias son muy diferentes a las de Nuria, en contraste con la

similitud del efecto que provocan en ellas. La relación de María con sus padres está marcada por una situación económica difícil que hizo que empezara a trabajar durante la adolescencia y que no cursara estudios superiores. Ha trabajado en hostelería, en animación, como monitora, y también como cantante. Aún convive con sus padres, y fue gracias a ella (y a que en conversaciones anteriores me había hablado de su difícil relación con ellos, sobre todo con su madre) que me di cuenta de que la falta de privacidad podía ser un problema en el caso de las entrevistas por teléfono durante el Estado de Alarma; prefirió escribir a mano sobre su lista. La relación con su madre está presente en buena parte de las canciones elegidas pero lo más interesante es que progresivamente esta va empeorando según pasan los años, y las canciones.

Su primera canción en la lista, *Cuéntame un cuento* de Celtas Cortos, “me recuerda”, dice, “al mayor gesto de amor que ha tenido mi madre conmigo desde que tengo uso de razón”. Cuenta que tras sufrir una crisis asmática muy grave, recomendaron a sus padres que saliera de Asturias durante el verano. “Como mi madre y mi padre no eran personas de dinero y no podían pagarse unas vacaciones”, explica, “mi madre llegó a la conclusión de hacerse monitora de tiempo libre y así pudo empezar a llevarme de campamento con seis añitos. Se hacían en León y el cambio de clima me vino tan bien que nunca volví a estar tan mal.” El gesto de amor por parte de su madre al que se refiere es que continuó formándose en ese campo y acabó creando una asociación cultural que organizaba campamentos de verano durante su infancia para que ella pudiera irse todos los veranos. De igual manera que en el ejemplo anterior, esta canción de Celtas Cortos representa una época de su vida que recuerda de manera positiva, antes de que la relación con su madre empezara a empeorar. De hecho, se trata de un recordatorio de las cualidades positivas de su madre, cuando en su situación actual la relación es enormemente difícil. Más adelante en la entrevista, María califica como la canción más especial de todas las seleccionadas *Amor eterno* de Rocío Dúrcal. Se trata de una canción que su madre cantó a su abuela al morir esta última. “Me deja ver un poco cómo es el corazón de mi madre, ya que a veces parece helada”. A partir de aquí, las referencias a su madre incluyen aspectos negativos. *Héroe* de Mariah Carey es una canción que su madre le pidió que cantara. “Mi madre hace años que no se siente orgullosa de mí por nada, salvo cuando canto, que a veces si lo hago bien se siente así. Siempre me pide canciones difíciles”.

Su habilidad como cantante es otro de los temas de fondo que recorren el relato de María, su inseguridad ante cantar en público, sus recuerdos negativos sobre actuaciones que salieron mal, su orgullo por aquellas que salieron bien, su deseo por mejorar y el cariño con quien recuerda a los otros músicos con quienes ha compartido horas de ensayo y escenarios. Con ese último comentario, María explicita que cantar bien hace que se sienta más cercana a su madre ya que es la única manera que conoce de hacer que esta se sienta orgullosa de ella y por tanto de aliviar temporalmente las tensiones que existen en su relación. A mi ver, el relato de María como cantante, todo lo referente a su práctica musical y a la sociabilidad que este conlleva se entiende mejor junto al de la relación con su madre, debido a la importancia de esta en cuanto a socialización musical (muchas de las canciones de su lista las conoció a través de ella) y en cuanto a su papel en el aprendizaje de María de cómo relacionarse con los demás.

Esto último se observa en la última canción que hace referencia a su madre, *Mi princesa* de David Bisbal. Este tema le recuerda a un episodio concreto de malos tratos verbales y físicos que recibió de su madre cuando tenía diecisiete años. “Desde ese día nada volvió a ser lo mismo y ya no existe lugar seguro”. Aquello marcó un antes y un después en la relación con su madre, pero a partir de ese último comentario yo entiendo que también marcó un antes y un después en manera de percibir el mundo y a sus personas; que, concretamente, le hizo sentirse más insegura, más apartada de los suyos. Tanto de su familia, como de su círculo social de amistades. Porque esta canción en realidad comienza siendo la que relata la historia de su relación con una amiga que si bien en este episodio en concreto la ayudó, a partir del mismo los problemas familiares de María fueron “demasiado” para ella y la amistad se debilitó hasta perderse. Esto ocurrió en una época de su vida en la que no tenía otras amistades, por lo que tras lo ocurrido se quedó sola. *Mi Princesa* evoca a María el recuerdo de una amistad pero también el de su pérdida y su posterior aislamiento, en el mismo momento en que su propia familia y el mundo se convirtió en más amenazante (“ya no existe lugar seguro”). Ahora quiero seguir con la influencia familiar en nuestra “banda sonora vital” pero en el punto 5 profundizaré en cómo la música nos ayuda a encontrar ese lugar seguro.

A continuación quiero destacar la influencia de los cuidadores en el gusto musical y las maneras de participar y compartir la música. Un tema de estudio en el que no me voy a parar porque no era una de las cuestiones que yo me planteaba cuando

diseñé el trabajo, pero que me parece muy interesante y que subyace a los siguientes relatos, es la propuesta de Ben Anderson de que en el espacio doméstico se dan diferencias de poder en cuanto a la capacidad para escoger la música que se escucha, y que normalmente suele ser el padre más que la madre. Esto implicaría que los gustos musicales de los hijos, y por tanto la música elegida para autoentenderse y relacionarse con los demás, responde en mayor medida a los gustos del padre (Anderson 2004). Las implicaciones de esta observación se hacen mayores si se observa que cuando en un espacio doméstico los cuidadores ponen música, la están compartiendo con sus hijos acompañadas de prácticas y relatos que estos últimos van asociando a la música, dándose un proceso de transferencia intergeneracional de memoria que es también memoria colectiva (Van Dijck 2009), pues se comparten tanto las historias asociadas a esa música como las prácticas, creando en los sujetos socializados unos criterios de juicio estético que ellos mismos utilizarán en sus propias decisiones sobre cómo entender y utilizar la música.

Mónica fue quien, en su entrevista, más en profundidad explicó de manera explícita de dónde venían sus gustos musicales y la gran influencia que tuvieron tanto sus padres como sus tíos en él, pero sobre todo su padre, así como de quién aprendió maneras de hacer música, de participar en ella y de compartirla. Mónica nació en Sevilla, es profesora de Educación Secundaria en la especialidad de inglés y tiene 38 años. Aunque lleva toda la vida inmersa en la música, solo recientemente ha empezado a recibir clases de canto y de piano. Lleva años instalada en Gijón, donde tiene su trabajo y vive con su marido, pero nació y vivió durante su juventud en Sevilla. Gran parte de su memoria musical la lleva a esta última ciudad, a los amigos que tuvo y tiene allí, a su familia, y a los momentos musicales compartidos. Me contó que allí sus padres llevaban una vida social muy intensa en la que se vio crecer desde que tiene memoria. Sus padres y sus tíos, con quienes también convivía a menudo, mantenían contacto estrecho con muchas personas llegadas de distintas partes del mundo y pertenecientes a culturas distintas o que viajaban mucho, y todas ellas traían música que en suma fue conformando un repertorio doméstico musical enormemente variado: flamenco, rock, clásica, gregoriano, pop, hindú, cubana, africana y jazz. Gran parte de esta variedad está reflejada en la selección de temas que eligió para ponerle música a su vida en la entrevista. Muchos de ellos la llevan directamente a su infancia, porque es en este

periodo cuando más presencia tuvieron estas piezas, sobre todo el flamenco. Pero igualmente muchas de las piezas seleccionadas que empezó a escuchar más tarde, cuando vivió en Londres durante un verano siendo adolescente, cuando vivió en Madrid durante unos años ya de adulta y más tarde en Asturias, beben de estos mismos estilos que se escuchaban en su entorno doméstico y que compartía con su familia.

La particularidad del relato de Mónica está en su manera de participar en la música de la calle, algo que no está presente en ninguna otra entrevista de las que realicé. Es un buen ejemplo de cómo las circunstancias personales, familiares, incluso geográficas de cada uno dan forma a buena parte de nuestro entendimiento y uso de la música. Toda la experiencia musical de Mónica está marcada por haber crecido en Sevilla en una familia tanto musicalmente activa como con mucha vida social, en lo que ella participó desde sus primeros días de vida. Hablar con ella me hizo caer en que al pedir una lista de temas concretos, me estaba limitando a mí misma y a ellos a referirse a temas grabados, acabados, con un título, un autor, un disco y un sello discográfico. Fuera quedaba música cantada, bailada y compartida en la calle, en las fiestas y festivales de música; improvisadas en los patios y en las reuniones familiares, situaciones cotidianas para Mónica desde sus primeras semanas de vida, sobre todo en el género del flamenco. La consecuencia es que gran parte de la música que ella considera significativa, sobre todo de esta primera etapa, no está grabada y no puede volver a ser escuchada (y la capacidad de volver a escuchar la música de nuestro pasado es una de las premisas que di por hecho desde los mismos orígenes de mi planteamiento). Por lo tanto, la canción elegida para representar esta fase es a su vez representativa de toda aquella música: *A mí me daba, me daba*, de Pedro Bacán y Pepa de Benito. Evoca para ella la vida en las calles de Sevilla con su familia y vecinos; estar hasta altas horas de la noche presenciando la música espontánea, “natural”, en sus propias palabras, que interpretaban todos ellos; participando ella misma con escucha, canto, baile y palmas. “A eso no te enseña nadie”, me contó, “tú vas escuchando y lo vas haciendo”. Es un buen ejemplo de la socialización *en* la música, del aprendizaje de esta mediante la experiencia directa en el día a día. El relato de Mónica es a mi parecer el que hace más explícito esta socialización en la participación de la música, y no solo en su infancia. Habiéndose iniciado en ellas desde sus primeros días de vida, la acompañan hasta hoy día. Más adelante, como recuerda por ejemplo con las canciones

En el lago de Triana y *Echo de menos* de Kiko Veneno, la música siguió siendo un elemento importante en su socialización: “Había un camping en un sitio de Cádiz que es así muy hippie y nos íbamos para allá y era un poco desmadre y escuchábamos mucha música [...] Los típicos temas que cantábamos en la playa con la guitarrita.” Me explicó que actualmente, habiendo vivido en Sevilla y en Madrid, echa de menos la cantidad de música que vivió “en la calle”, en contraste con Asturias.

Por último, quería señalar algún ejemplo de usos de la música como recurso para estrechar lazos entre cuidadores e hijos, aspecto destacado por Bicknell (2007) y Cavicchi (1998). Inés se ofreció voluntaria para participar en este trabajo antes de saber que ya tenía un voluntario, cuando aún planeaba hacer un estudio de caso único, por lo que en seguida quiso participar cuando decidí ampliar la muestra. Fue la última entrevista presencial que pudimos hacer antes del confinamiento. Inés tiene 26 años, se graduó en Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y estudió Diseño Gráfico en Oviedo, y lleva una década tocando el bajo y unos años de bajista en distintas formaciones, actividad por la que nos conocimos hace años. Sus gustos musicales también estuvieron marcados por el entorno doméstico de su infancia, y esta influencia se hace más evidente en las primeras canciones de su lista y poco a poco se ve cómo se fue introduciendo en nuevos estilos. Estos primeros temas le recuerdan a los espacios donde los escuchaba: la casa de su madre, y el coche y casa de su padre. Istvandy (2014) reconoció la enorme presencia del coche en la memoria musical y lo identificó a este como una extensión del propio espacio doméstico en el que se pueden continuar las interacciones afectivas del día a día con una escucha y participación en la música compartida, igual que ocurre en el hogar. *Sobre un vidrio mojado* de Los Secretos recuerda a Inés momentos en los que viajaba en coche con su padre y su hermano pequeño: “íbamos escuchando *Sobre un vidrio mojado* y Víctor y yo íbamos haciendo los coros de la canción. Cuando dice ‘nada es igual’, el ‘¡nada!’ [cantando]. Y como que me hace mucha gracia que cada vez que [mi padre] ponía esta canción ya estaba él pendiente de que íbamos a estar nosotros canturreando detrás”. El último “nada” es un coro que marca el final del estribillo y que por su carácter de respuesta, melódica y rítmicamente diferenciado del resto de la frase, se prestaba a ser cantado como un juego. Ella y su hermano cantando y jugando juntos con la música que el padre elegía para el viaje, y la complicidad entre todos ellos anticipando y compartiendo ese momento

repetido en el tiempo es un pequeño ejemplo de cómo la música puede servir de apoyo para construir y desarrollar lazos sociales con quienes la compartimos. Para Inés, esta canción en particular y Los Secretos en general es un grupo al que le tiene mucho cariño porque le recuerda a su infancia. Lo mismo le ocurre con *Cloud number nine* de Bryan Adams: “he debido de escuchar toda [su] discografía porque en el coche era, vamos, Bryan Adams no podía faltar en ningún disco que preparaba [mi padre]. Todos los años él hacía un disco para llevar en el coche y siempre estaba Bryan Adams, le gustaba mucho”. Cuenta que esta canción en concreto fue la primera canción que guardó en el primer Mp3 que tuvo, que la escuchaba una y otra vez, y que es uno de esos temas que aunque lleve tiempo sin escuchar le siguen gustando mucho. Por último, *You can do magic* de la banda America representa una especie de reconciliación con su padre tras una etapa difícil. Tras la separación de sus padres, ella y su hermano quedaron a cargo de su madre, época en la que empezaron a flaquear en los estudios. Tras la muerte de la madre, ambos se fueron a vivir con el padre, con quien la relación fue algo tensa en los primeros momentos. Este periodo destaca en contraste con el tipo de relación que tienen desde este momento:

Esta canción me lleva a ese momento de cuando ya estoy en bachillerato, cuando ya ha pasado todo, cuando ya estoy en una época sacando buenas notas. Entonces mi padre relajó. E ir escuchando este tema con él en el coche, siempre que salía era como muy gracioso porque hay un golpe como de triángulo que hace como “¡pin!”, entonces siempre que salía esta canción yo me ponía a hacer el tonto, o sea yo iba de copiloto y yo iba haciendo el tonto, haciendo el gesto de la varita mágica, y él riéndose conmigo [...]. Me recuerda a los buenos momentos de buen rollo con mi padre, de haber pasado esa etapa de frialdad, de qué hago viviendo con este sargento de caballería, y de repente verlo relajado y afable, porque ya estaba tranquilo, porque ya no tenía de qué preocuparse.⁶

Esta función de la música para generar complicidad entre quienes la comparten puede darse de muchas maneras, pues la música también se utiliza para recordar a personas que ya han fallecido y de alguna manera sentirse de nuevo próximas a ellas y renovar ese afecto. Como cuenta Raquel, a quien volveré más adelante, cantar *Orphan*

⁶ Encontré algunos estudios interesantes sobre cómo uno de los elementos incorporados a la memoria evocada por la música es la memoria del gesto, como el de la varita mágica de este relato. En el estudio de Carolyn Birdsall sobre la memoria musical sobre la Alemania nazi, los entrevistados empiezan inconscientemente a realizar las mismas acciones físicas que hacían habitualmente mientras escuchaban la pieza en cuestión (2009). Tanto Istvándity (2014) como Anderson (2004) lo consideran el gesto como una de las múltiples maneras de hacer memoria. No es el objetivo en este trabajo, pero al tratarse de un sujeto de estudios compuesto por personas que son también intérpretes, sería interesante estudiar cómo en su caso específico como músicos (aunque este tipo de memoria no es en modo alguno exclusivo de músicos) algunas canciones que ellos mismos hayan interpretado incluyen el movimiento del propio cuerpo (la cabeza, las manos, los dedos, los pies, etc.).

Girl de Gillian Welch hace que se sienta más próxima a su padre ya fallecido. “Esta canción cuando la canto, cuando la escucho, está mi padre, siempre. Se la canto, pienso en él y aunque las imágenes vienen a lo loco y la tristeza es infinita también es muy reconfortante. Es como cogerle de la mano otra vez o acurrucarme junto a él”.

Las referencias a la infancia y a la relación con los cuidadores fueron muy numerosas. He tratado de incluir una pequeña parte de ellas para mostrar cómo utilizamos la música para construir esos lazos, con todos los cambios y circunstancias que los componen, y también cómo la propia música que utilizamos para ello y para cualquier otra cosa en nuestras vidas está en mayor o menor medida influenciada por la socialización musical que ellos nos proporcionaron antes de que tuviéramos la edad, capacidad y recursos suficientes como para elegir nuestro propio entorno tanto social y musical. En el siguiente punto hablo precisamente del proceso de formarse cierta “independencia” musical y cómo esto va unido a la formación de nuevos lazos sociales que van configurando un mundo social y nuestra percepción de nuestro lugar en él.

4.2. Construcción de un nuevo mundo social

Algunos autores, como Baumgartner (1992), han observado que la evocación de lazos de amistad son de los más numerosos recuerdos musicales junto a los de parejas y exparejas. Esto ha sido así también en mi material etnográfico y he querido dedicarle este apartado para ilustrar gracias a ellos cómo se desarrollan a la vez el mundo social y el musical de una persona.

José Van Dijck entiende la música como un recurso cultural con dos funciones: una mnemónica, la responsable de que nos evoque eventos específicos, etapas generales, estados de ánimo, emociones, personas, etc., que a su vez y como estamos viendo tiene un papel importante en la otra función, la función formativa: aquella que se refiere a la construcción de la “identidad” en base a los gustos musicales, sobre todo en gente joven. También según Vidal, en línea con lo que acabamos de ver respecto a la influencia de la familia en la socialización más temprana, la definición de los gustos musicales comienza incluso antes de nacer y dura toda la vida, pero se desarrolla sobre todo en la adolescencia (2010). Por otro lado, diversos autores señalan la existencia de lo que se ha llamado *reminiscence bump* desde la niñez y hasta los treinta años: una concentración en esta edad de la mayoría de los recuerdos y mayor proporción de

aquellos que son más importantes y por tanto con mayor carga emocional (Schulkind, Hennis y Rubin 1999, Jakubowski y Ghosh 2019, Istvandy 2014). Todo esto apunta a que el problema de la “identidad” cobra importancia en el momento en que los individuos van adquiriendo una cierta autonomía y pueden descubrir el mundo más allá de lo aprendido en su entorno doméstico, lo que incluye nuevos vínculos sociales y una nueva urgencia de entenderse a uno mismo como parte de nuevos grupos sociales. En la música, esto se traduce en un desarrollo más rico del juicio estético en la medida que los individuos comienzan a descubrir mundos musicales más allá de los elegidos en su entorno doméstico. Esta salida del entorno doméstico implica el descubrimiento y configuración de nuevos mundos sociales y por tanto el desarrollo de las habilidades sociales, el descubrimiento de las normas sociales. En dos palabras, dado que el juicio estético responde a las normas sociales, podemos identificar el desarrollo de la agencia estética y la agencia social como un solo proceso.

Como comenté ya, una de las teorías clásicas cuyo objetivo es explicar el gusto es la que Pierre Bourdieu propone en *La Distinción* (1998), según la cual los sujetos aprenden a preferir aquellos recursos y productos culturales que están socioeconómicamente más a su alcance mediante la práctica cotidiana de elegirlos que, con el tiempo, va convirtiéndose en un *habitus*, una costumbre que tiñe esas elecciones como *sentido común*, ocultando su aspecto más político (ej: desigualdades económicas de clase) y que a su vez refuerza ese mismo tipo de consumo. Tener esto en cuenta es fundamental en este punto porque ahora empezamos a ver cómo se desarrolla el gusto cuando los individuos empiezan a formarse sus criterios de lo que quieren consumir.

Simon Frith (2011) dice que la música a la vez individualiza, porque absorbemos la música en nuestras vidas dándoles un significado muy que depende de nuestras experiencias vitales específicas; y colectiviza, porque cada símbolo musical es interpretado según unas normas sociales. En este punto, desde la etnomusicología se habla mucho de identidades individuales y colectivas, y que entender la música de una manera similar es signo de una identidad colectiva. Para Frith, esta identidad colectiva no es lo que produce que la música sea así (como una creación que “refleja” los valores de la sociedad a la que representa). Más bien, es la participación colectiva en la música lo que pone en marcha una reflexividad estética compartida que forma esos grupos sociales (Frith 2011). Esta idea de la identidad colectiva es diferente pero coherente con

la propuesta de Brubaker y Cooper de llamarla “groupness”, el tipo de complicidad que resulta de compartir atributos y lazos (2000).

Esta idea de que el aprendizaje de nosotros mismos en relación al mundo se da en la adolescencia al menos de manera más profunda y reflexiva a la vez que los gustos musicales se van definiendo al poder contrastarlos con música que buscamos de manera más autónoma como a la vez social la observé sobre todo en el relato de Álvaro, de 26 años. Álvaro es una de las personas que ya había entrevistado para mi TFG sobre composición, y mi primer voluntario para mi TFM. Vive en Oviedo con sus padres y combina estudios y trabajo y es bajista, aunque actualmente no es miembro de ningún proyecto musical. Aprendió a tocar de manera autodidacta, contradiciendo los intereses de sus padres, que preferían que dedicara su tiempo a aprender otro tipo de habilidades. Si bien cuatro de las seis personas que quisieron participar mediante entrevista eligieron seguir un orden cronológico empezando en la infancia, Álvaro comenzó en la adolescencia más tardía y no hizo ninguna mención a los años anteriores a esta. Al ser la primera entrevista, no me di cuenta en el momento. Pero a medida que fui conociendo las decisiones de las demás sobre cómo contar su propia historia de vida y vi que lo más común era empezar en la infancia, interpreté la decisión de Álvaro como significativa, en el sentido de que es posible que él considere como más suyas o relevantes para su autoentendimiento aquellas experiencias que tuvieron lugar a partir de determinada edad. En su caso, más que recuerdos concretos, creo que muchas de las canciones que eligió reflejan ideas que él se ha ido apropiando para entenderse a sí mismo y a los demás y su relación con ellos. En el punto 5 pondré más ejemplos de esta misma entrevista, pero por ejemplo la canción *Good riddance (Time of your life)* de Green Day, la que eligió para empezar su historia, le recuerda a un momento de su vida en el que escuchaba mucho ese grupo, que califica como “muy para adolescentes; muy *angsty*, yo también era *angsty*”, y que había perdido varias amistades en un periodo de tiempo concreto de una manera dolorosa y confusa. De manera paralela a lo que él entiende que es el mensaje de la letra de la canción, explica que se dio cuenta de que era mejor enfocar las relaciones con una actitud más de valorar lo que sí fue durante el tiempo que duró, y que intenta entender así las relaciones desde entonces. En el brazo tiene tatuado un verso de la letra, “*for what it’s worth, it was worth it all the while*”, que expresa esa actitud ante las relaciones. Así, de la música se pueden obtener ideas que

incorporamos a nuestro sistema de creencias y a nuestra manera de entender nuestra vida social. En este caso, además de manera explícita, nos ayuda a darle un sentido a nuestro pasado.

Un aspecto que aquí considero fundamental a la hora de estudiar la “independencia musical” es el de la tecnología. La música ha de entenderse como una actividad que requiere del uso de la tecnología, tanto para interpretarla como para escucharla y compartirla, y que el tipo de prácticas musicales que se realizan dependen del tipo de tecnología de la que se disponga. De la tecnología depende, sin ir más lejos, la posibilidad de disponer de un espacio musical propio (Van Dijck 2009, Weber 2009). No es casualidad, tampoco, que la adquisición de medios tecnológicos que posibiliten una elección de la música propia, sin la necesidad de que el resto de la unidad doméstica esté de acuerdo, es un elemento presente en los relatos de este tipo de procesos.

En el caso de Mónica, en el que la música puesta en casa por sus padres y sus tíos además de la escuchada en la calle, en las fiestas, los festivales, etc., en los que participó desde muy pequeña, era un elemento muy presente en su vida, su primer experiencia de “independencia musical” tuvo lugar cuando le regalaron un walkman. Esto le permitió grabar y escuchar sus propias casetes tanto dentro como fuera de casa. Cuenta que sus padres confiaron en ella desde muy joven y que viajaba mucho sola en autobús, y que se pasaba horas escuchando sus cintas en su nuevo walkman (procuraba llevar dos juegos de pilas para poder escuchar música durante todo el viaje).

Existe una relevancia especial para aquella tecnología que nos permite escuchar música de manera portátil, como en en transporte público, el coche o caminando por la calle, lo cual tiene aún un mayor efecto cuando la música que llevamos con nosotros es elegida por nosotros mismos. Esta portabilidad nos permite elegir si la compartimos o no, cuándo y dónde, y la capacidad de que sea música escogida tema a tema por nosotros nos permite “domesticar” el espacio, algo especialmente relevante en unas condiciones en las que la movilidad cotidiana es cada vez es más común. Al escuchar esta música ya conocida y elegida por nosotros mismos allá donde escojamos,

“cualquier punto en el espacio puede ser domesticado mediante una banda sonora personalizada. Los usuarios, por tanto, han recuperado parcialmente el control sobre los espacios que se encuentran, ya sea haciendo que el territorio no conocido se vuelva conocido a través de canciones conocidas, o convirtiendo actividades rutinarias y

el transporte en experiencias emocionantes y potencialmente únicas gracias a la música que las acompaña” (Weber 2009: 80).

Aquí Weber se está refiriendo a que lo que Tia DeNora había llamado el “trabajo” reflexivo del yo, que se pone en marcha allá donde llevemos nuestra música, porque esta contiene nuestros recuerdos y con ellos nuestra noción de quiénes somos, siempre interpretada desde las condiciones específicas del presente. Como añade Bull (2009: 85-90), “en armonía con sus pensamientos, su música escogida les permite centrarse en sus sentimientos, sus deseos y sus memorias musicales [...]. El usuario aislado es acompañado a lo largo de su día por el cálido brillo de sus recuerdos y sus estados de ánimo asociados.” Como si la vida fuera un videoclip, “la vida cotidiana se empapa de la calidez de una presencia narrativa.”⁷

Volviendo a la progresiva adquisición de autonomía de Mónica, más adelante y su familia empezó a regalarle algunos de sus CD favoritos, entre los que recuerda como el primero de todos *No Need to Argue* de The Cranberries (1994). La canción elegida para su lista fue *Ode to my family*, pero menciona que se escogió esa como representante del álbum entero. “De aquí para mí son todas canciones que escuchaba hasta la saciedad. Además era época de reclusión, de cuando eres adolescente y te encierras en tu cuarto y escuchas música una y otra vez, una y otra vez”. Aquí Mónica está aludiendo a cómo la música le acompañaba en momentos en los que quería estar sola y reflexionar, algo que se da mucho en la adolescencia pues es cuando el proceso narrativo del yo se pone en marcha de manera más marcada, precisamente por todo el aprendizaje social que está teniendo lugar fuera del entorno doméstico ya conocido.

Por eso mismo este periodo de “reclusión” y esta independencia musical no está reñida con compartir la música y socializar con ella; al contrario. Sería más exacto, a mi ver, definirlo como un periodo de exploración. Justo en la canción siguiente, Mónica

⁷ La bibliografía que encontré en este aspecto del impacto de las nuevas tecnologías musicales en la escucha, pese a ser del año 2009, en algunos sentidos ya están anticuadas. Hoy día los servicios musicales al alcance del usuario medio suponen una disponibilidad musical nunca vista. Como bien observó la propia Mónica al expresar que para ella el descubrimiento de Spotify fue “un antes y un después”, este tipo de plataformas permiten ya no llevar contigo una lista de reproducción preparada de antemano (como en el caso del walkman) sino que te permiten escoger en tiempo real qué tema escuchar sin haberlo pensado con anterioridad, o descubrir música nueva pero a través de algoritmos que previamente hemos “entrenado” para mostrarnos aquella música que más probablemente nos gustará, o escuchar música que se parezca a una que hemos elegido... Las posibilidades se han multiplicado en muy poco tiempo. Cualquier investigación que quisiera profundizar en el papel de la tecnología en la práctica cotidiana de la escucha debe tener esto en cuenta.

comenta lo siguiente sobre *Losing my religion* de REM: “me acuerdo de mi amiga Cristina. La poníamos en su cuarto y nos volvíamos locas bailando y nos encantaba [...]. Claro, cada uno teníamos pocos cedés, entonces escuchábamos música en casa de unos, luego en casa de otros...” Este momento representa esta salida del ámbito doméstico a configurar nuevos mundos sociales y cómo esta se ayuda de la música. Como observó también Cavicchi (1998), descubrir música nueva es un proceso fundamentalmente social, y para gente interesada en la música conocer nueva gente suele venir de la mano con el descubrimiento de nueva música, consecuencia de compartir el día a día con ellas y de escuchar música de manera compartida, compartir impresiones y adaptarse a los gustos del otro. A esto me refiero cuando digo que nuestro desarrollo como agentes estéticos y como agentes sociales es un mismo proceso.

Uno de los primeros descubrimientos musicales que marcaron el gusto de Inés fueron Pink Floyd, a través de la pareja de su madre y más tarde la película *The Wall* (1982). Tenía entonces catorce o quince años y la situación en casa, la relación con su madre, llegaría pronto a un punto insostenible. Expresa que en aquella época no contaba con nadie en su instituto con quien compartir esa experiencia y que era una problemática que vivía “en secreto”. En paralelo, en referencia a sus gustos musicales, tampoco tenía a nadie con quien compartir sus descubrimientos. Tal vez por esta razón le da tanto valor a todo lo que vino después: Inés no llegó a saber lo que era poder compartir su música con amigos (y tener amigos) hasta bachillerato. Supuso, en sus propias palabras, un cambio de etapa: tras fallecer su madre, ella y su hermano pasaron a vivir con su padre y el ambiente doméstico mejoró notablemente. Al empezar en bachillerato artístico pudo empezar especializarse finalmente en la materia que realmente le interesaba y su rendimiento académico también mejoró. Y finalmente fue entonces también cuando hizo su primer grupo de amigas. “Había pasado como de una etapa oscura de instituto, digamos que salgo del Medioevo y me voy al Renacimiento [risas], una época de esplendor ahí en el bachillerato artístico, con gente igual que yo, haciendo cosas chulis”. Es muy interesante que en esta cita la propia Inés verbaliza algo que ya se ha mencionado en este trabajo, el sentido de pertenencia a un grupo mediante la práctica estética compartida. Poner la canción *Alright* de Supergrass por el altavoz del móvil con sus amigas mientras corrían a por el autobús tras acabar las clases de los viernes (“es una canción muy de viernes, de ser joven y libre y no tener

preocupaciones”) es hacer grupo compartiendo el juicio estético de qué tipo de canción es adecuada para celebrar el sentimiento de juventud libertad con las personas con quienes se quiere aprovechar esos momentos. Con *Te hiero mucho* de Love of Lesbian y *Fascinado* de Sidoni le ocurre algo similar. Son estilos de música a los que ella hasta entonces no había disfrutado ni prestado mucha atención, hasta que empezó a escucharlos por influencia de sus nuevas amigas, que coincide con la época en la que empezó a salir por la noche. “Una de estas amigas tenía casa en el centro y cada vez que íbamos a salir íbamos a su casa a vestirnos, pintarnos y peinarnos y todo. Ella tenía un altavoz y lo ponía en el baño y mientras nosotras nos íbamos pintando y tal, estar cantando en el baño la de ‘me tienes fa-fa-fascinado’. No sé, alguna canción de Sidoni siempre caía en ese momento de estoy acabando bachillerato, me voy a hacer universitaria y voy a echar de menos a esta gente.” En la universidad se hizo amiga de alguien con quien pudo compartir por fin aquella música que escuchaba antes. *Norwegian Wood* le recuerda a esta amiga y le evoca la sensación agradable de encontrar a alguien con quien compartir tantas cosas recién llegada a una ciudad nueva. “Escuchábamos mucha música que hasta entonces yo no había tenido gente que escuchara eso, como Electric Light Orchestra o Elton John o canciones menos trayadas de los Beatles, que son cosas que bueno, sí, compartes con tu padre o tal pero con gente de la edad no”. Este patrón de descubrir nueva música y crear nuevos lazos sociales es muy claro en el relato de Inés, y aún ocurre otras dos veces: cuando acaba la carrera y vuelve a Gijón, conoce a alguien que le ayuda a volver a estar enterada de lo que ocurre en la ciudad, nuevas bandas que se están formando y mucha nueva música. Cuando empieza sus estudios de Diseño se encuentra de nuevo en un ambiente que siente como muy suyo, haciendo algo que disfruta y con personas que comparten sus mismas inquietudes y que le presentan nueva música y que se acaban convirtiendo en buenas amigas hasta años más tarde.

Creo que el relato de Inés que acabo de mostrar expresa de manera muy clara la búsqueda de su gente a la vez que fue desarrollando su gusto musical. No me refiero al gusto como algo en nuestra “esencia”, que está ahí y que hay que encontrar, sino a algo cambiante y sujeto a nuestras circunstancias sociales. De manera similar, la búsqueda de “nuestra” gente para personas como Inés, que valoran mucho poder compartir sus gustos estéticos en sus relaciones sociales, a quiénes consideramos nuestra gente y a

quiénes no depende también de nuestros gustos musicales. Esta preferencia tanto social como estética es un proceso que nunca acaba, bidireccional, y en cierto sentido una misma cosa.

4.3. Parejas y exparejas

He querido dedicarle un apartado al tipo de recuerdos musicales que algunos autores (DeNora 1999; ver también Baumgartner 1992, Jakubowsky y Ghosh 2019) identifican como el más común de todos. Pondré algunos ejemplos del uso de la música para desarrollar y fortalecer vínculos afectivos de este tipo y cómo en la práctica de recordar se pone en marcha el trabajo del autoentendimiento.

Para Álvaro, la canción *Mountains* de Biffy Clyro representa el momento en que conoció a una de sus exparejas, con quien estuvo unos años. Se trataba de una relación a distancia, porque ella vivía en Madrid y él en Oviedo y Álvaro encontraba en este tema palabras de aliento para sacar adelante la relación pese a ese tipo de dificultades, en un contexto ya de por sí complicado en otros aspectos de su vida. Se convirtió en una canción para ambos en el momento en que se la enseñó a ella, incluso pudieron escucharla juntos en directo en dos ocasiones, en dos conciertos del artista. *Mountains* representa “una relación en la que realmente te mantienes por encima de todo lo malo y puedes ir a través de ello [...]. Me parece curioso, porque en ese momento igual necesitaba un tipo de amor más... no incondicional, la palabra que usaría sería la de un amor mucho más idílico, ¿sabes? Entonces esas frases en verdad ayudan a reforzar lo que es la relación.” El relato de Álvaro está lleno de referencias a cómo la letra de las canciones le ayudan a procesar sentimientos y tomar decisiones o cómo se siente reflejado en ellas de maneras más o menos literales, así que volveré sobre esto en el punto 5. Sirva este como una de las muchas maneras de utilizar la música para reforzar vínculos afectivos entre parejas; en las entrevistas hay muchas referencias a cantar juntos en un karaoke, en casa, en el coche.

Los inicios de relaciones suelen incluir un periodo de compartir la música del uno con el otro, lo que ayuda a conocer a la pareja a la vez de construir un espacio de lo compartido. Mónica, que pese a pasar su infancia y su juventud rodeada de música en vivo y participar en ella, sentía mucha vergüenza por cantar en público, incluso delante de su círculo más cercano. Cuando se decidió a hacerlo, escogió una de las canciones

que ella le había enseñado a quien ahora es su marido en los inicios de la relación. “Lo típico que al principio de la relación nos mandamos canciones el uno al otro y tal, y yo le mandé esta canción. Esta a Santi le encantó, me acuerdo, cuando se la enseñé. Y me recuerda muchísimo a nuestros inicios”. Se refiere a *Con toda palabra* de Las Migas.

En ocasiones, una misma canción puede traer a la memoria dos etapas diferentes de una misma relación, por ejemplo si su escucha fue prolongada en el tiempo y coincidiendo con ambas etapas, como es el caso, para Nuria, de *Fuiste Tú* de Ricardo Arjona. Una misma canción evoca distintas imágenes, momentos, sentimientos y emociones que tienen que ver con su exnovio. Evoca por un lado la imagen de un momento concreto en que ellos dos se quedaron solos un día de Año Nuevo en una casa rural y estuvieron cantando juntos. “Él siempre llevaba la guitarra a todas partes y cantábamos juntos y yo le enseñaba a cantar a dos voces. Nos veo en el salón de la casa, con los animales que sonaban fuera, de alguna granja, y el eco tan guay que había en esa casa vacía para cantar. Siento la misma sensación que tenía cuando estaba allí, que fue la que me acompañó durante toda la relación, hasta que empezó a estropearse. Estar con Javi era sinónimo para mí de sentirme libre”. Aunque el recuerdo de estar cantando en aquella casa es de un suceso puntual, el cantar juntos lo cuenta como algo habitual, como una actividad de pareja más durante el tiempo que estuvieron bien. Pero al recordar esos momentos desde el presente, cuando la relación hace años que ha terminado y ha tenido tiempo para reflexionar sobre lo que significó para ella y contrastarla con otras relaciones, también evoca un sentimiento agri dulce que Nuria define como nostalgia. “Siento nostalgia al evocar todo esto. Creo que es la mejor relación que he tenido y la persona de la que más enamorada he estado y, probablemente, es recíproco. La letra habla de una relación que se rompe y de cómo se echan la culpa las dos partes, así que me sentí muy identificada con esa letra durante mucho tiempo después de que la relación acabara. Puede que incluso a día de hoy no esté segura de quién tuvo la ‘culpa’, aunque no considero que sea así como hay que analizar una ruptura.”

En otras ocasiones, una canción que ya estaba presente en nuestra vida antes de conocer a alguien adquiere un nuevo significado, puede convertirse en la canción de la relación (*relationship song*, como aparece en DeNora 1999). Y, de la misma manera, puede dejar de serlo una vez la relación ha terminado. Es el caso de *Sunday Morning* de

Velvet Underground para Raquel, guitarrista y cantante profesional en distintas formaciones asturianas de 44 años, actividad que combina con su trabajo en el ámbito de la biblioteconomía y documentación, sus estudios universitarios.

Era una canción que me tranquilizaba en esos días de adolescencia descontrolada, era la canción con la que hacía playback ante el espejo imaginándome algún día... era una canción mía y solo mía. Años después llegó un amor de esos de adolescencia, cargado de complejos y miedos pero que en aquel momento me parecía lo más. Le enseñé esta canción y decidió que sería nuestra canción. A mí en aquel momento me pareció genial... hasta que la relación se acabó y yo intentaba una y otra vez recuperar el sentido de esa canción, que ERA MÍA. Me costó años pero al final lo conseguí.

Me resultó muy curioso ver expresado de manera tan explícita que sentir una canción como “propia” es algo que uno *hace*, de manera más o menos consciente. La entrevista de Raquel fue una de las que recibí por correo electrónico. Me arrepiento de no haberle pedido que me explicara con más detalle cómo intentaba y cómo consiguió finalmente que esa canción volviera a ser “suya”, qué entiende ella por eso en primer lugar, qué prácticas concretas están detrás de esa expresión, pues seguramente ahí reside buena parte de las respuestas que buscaba responder en este trabajo. Raquel menciona utilizarla para regular sus emociones y para verse a sí misma interpretando el papel de quién querría ser en el futuro, cantante en su caso. Ambas son prácticas que ponen en marcha el trabajo reflexivo del yo, pero el hecho de tener que “recuperar” ese significado le añade una capa de esfuerzo e intencionalidad que me parece muy significativa. En cualquier caso, tanto la autorregulación como la imaginación son dos herramientas de construcción del yo sobre las que volveré en el siguiente apartado, pues son esenciales para entender mi argumento.

Una de las canciones de la lista de Raquel es especial. *Quién te iba a decir*, fue un regalo por su último cumpleaños de su marido, también músico. Lo que evoca su recuerdo es verse reflejada en su letra, como verse desde fuera. Pero en este caso, al ser obra de su marido, también está viendo cómo le ve él a ella, comprender por tanto mejor su relación con él, y todos los sentimientos que eso provoca.

No recuerdo llorar tanto en mi vida como ese día. Fue tan sorprendente después de media vida leer y escuchar en esa letra tantas cosas, descubrir cómo me veía, cómo comprendía todo lo que me pasa por la cabeza a pesar de no verbalizarlo demasiado... fue como si hubieran abierto mil ventanas. Las primeras veces no podía escucharla sin llorar desconsolada, era una mezcla de emoción enorme y agradecimiento infinito, pero también por una sensación de desnudez, de repente viéndome reflejada en todas y cada una de las

palabras. Desde el principio, desde la primera vez que la escuché me vinieron a la cabeza mil imágenes, mi vida entera, comprendiendo a qué se refería con cada una de las palabras, todo muy rápido. Después llegó un poco la calma, ahora la escucho muchas veces porque es como una caricia, la escucho también para recordarme cómo soy, quién soy y todo el amor que tengo a mi lado que es muchísimo.

En esta investigación ha sido muy común que los voluntarios sintieran verse reflejados en la música que escuchaban, y cómo esto les hacía verse de otra manera, verse con mayor claridad. Aunque como argumentaré en el apartado siguiente he optado por la metáfora del diálogo y no del espejo, es obvio que desde una perspectiva emic mucha gente se siente identificada con la metáfora del espejo. Alude a la capacidad de vernos, de saber cosas sobre nosotros que tal vez no eran evidentes desde nuestra propia perspectiva, y por tanto de juzgar si lo que vemos nos gusta o no, si queremos cambiarlo, nos da una idea de cómo nos ven los demás, etc. Pero en esta canción el espejo son las palabras de otra persona, alguien que la conoce lo suficientemente bien como para ello. Sentir las palabras de otra persona como un espejo significa, a su vez, que la relación está basada en un conocimiento acertado de quién es la otra persona, en la sinceridad de poder demostrarlo, y en la tranquilidad de sentirse tranquilo y feliz con este hecho. Por eso es “como una caricia”, porque afirma tanto su propio yo como su vínculo afectivo con su marido. Cada vez que compartimos música con alguien a quien queremos nos estamos exponiendo y comunicando, estamos mostrando aquello que significa algo para nosotros y que nos importa, y es eso lo que hace de la música útil para fortalecer vínculos afectos. En este último ejemplo todo este proceso se hace mucho más explícito.

4.4. Conclusiones

De los dos puntos enteramente dedicados al análisis del material etnográfico, he querido que uno se centrara especialmente en la evocación de lazos sociales porque eso es, precisamente, lo que evoca la música y es también la manera que tenemos, como individuos sociales, de ubicarnos a nosotros mismos. Y a través del recorrido por algunos pocos de los muchos ejemplos de evocación de lazos sociales he tratado de mostrar cómo la música es utilizada como recurso cultural para reforzarlos, y cómo en ese proceso también participa la propia práctica de recordar, de reflexionar sobre el pasado.

Como ya señalé en 2.3.5., recordar no es reproducir una captura fiel a la realidad. Por tanto escuchar música asociada a determinadas relaciones, o momentos clave de una relación, nos hace evocar el pasado y “revivirlo” (DeNora 1999: 46), pero siempre desde la perspectiva del presente, dándole un nuevo significado según nuestras circunstancias actuales. Este enfoque permite reflexionar sobre cómo fueron y son esas relaciones, cómo nos comportamos en ellas, cómo nos ven los demás, todo ello mediante un sistema simbólico más o menos consensuado, siempre negociado, con las personas que nosotros elegimos para ello.

5. Nuestra autoconstrucción como agentes sociales

Antes mencioné, apoyándome en una de las citas de Raquel, que una de las maneras de identificarnos con una pieza musical es utilizándola para regular nuestras emociones y para crear imaginarios en nuestra mente. Es decir, la autorregulación y la consecuente creación de narrativas. En este último punto quiero profundizar en cómo el autoentendimiento se produce en estas prácticas basándome principalmente en la propuesta de la música como tecnología del yo de Tia DeNora (1999).

El regular nuestras emociones con la música es lo que Tia DeNora llamó “autorregulación”. Hemos aprendido socialmente que distintos recursos musicales nos evocan distintas emociones, y todo esto está acentuado, complementado, etc., por nuestras propias experiencias, particularmente si tenemos recuerdos vitales asociados a una determinada canción, que es el caso de las canciones en las que los sujetos utilizaron en sus entrevistas. Ya sea para acentuar lo que sentimos o para cambiarlo, la música es un recurso que utilizamos frecuentemente para controlar cómo nos sentimos en momentos determinados. Esto implica una identificación de nuestras emociones con la música, una especie de sincronización en la que podemos dejarnos guiar por ella y en la que parece que nuestro estado de ánimo “sigue” a la música. Esta reflexividad sobre el contraste entre cómo nos sentimos y cómo debemos sentirnos y qué debemos hacer para conseguirlo es un aprendizaje fundamental en el desarrollo del yo como agente social. Esta identificación puede imaginarse como verse reflejado en un espejo o, como propongo, como un diálogo. En este aspecto de la identificación se hacen especialmente explícitos aquellos momentos en que las personas se ven o, según mi propuesta,

dialogan con ellas mismas a través de la música, llegando a percibirse desde una perspectiva mucho más clara.

Al poner en marcha estos procesos creamos historias sobre nosotros mismos y sobre nuestra gente, relatos sobre nuestra interpretación sobre quiénes somos, basándonos en aquellas emociones y recuerdos. Estos, reinterpretados desde el presente, forman una narrativa. Esta narrativa siempre está, además de fundamentada en los sucesos del pasado, orientada hacia el futuro. Para Simon Frith, esta narrativa no era otra cosa que la *identidad*, algo que él definía como un ideal, “lo que nos gustaría ser, no lo que somos” (Frith 2011: 123). En las entrevistas que yo realicé me pareció que este “enfoque narrativo hacia adelante” se expresaba en el formato de trayectorias sobre los propios sujetos como músicos, que además es inseparable de los vínculos afectivos con otros músicos que se forjaron en ese camino.

Como explicaba en 2.3.1., el proyecto de construcción del yo es una problemática actual según aquellos que lo estudian porque en la modernidad tardía los individuos están sujetos a unas fuertes exigencias en cuanto a cómo hay que comportarse en escenarios muy variados y rápidamente cambiantes a los que nos tenemos que adaptar para ser agentes sociales funcionales. Es, como explica DeNora (1999), una tensión entre cómo nos sentimos y cómo queremos sentirnos. La música se ha demostrado como un recurso muy útil para regular nuestras emociones en la dirección que queramos, porque empatizamos fácilmente con ella y vivimos la música de una manera muy emocional (Jakubowski y Ghosh entienden esto como un aprendizaje social propio también de las sociedades modernas: 2019).

Sin embargo, la razón principal por la que quise hacer un trabajo como este (o algo parecido en sus primeros planteamientos) no fue el uso de la música para cambiar nuestro estado de ánimo, sino cómo la música puede, sin nosotros quererlo, cambiar nuestro estado de ánimo, como expliqué en 3.1.2. Esto es importante porque influye en nuestra decisión de qué música elegimos escuchar y cuál no, y es una de las maneras más claras de experimentar hasta qué punto la música tiene efectos sobre nosotros, conocimiento que luego podemos utilizar a nuestro gusto. Esta “sorpresa” la expresó también Raquel en su entrevista, porque según iba escribiendo sus respuestas iba escuchando las canciones. Una de las que incluyó en su lista fue una de las canciones

que cantaba en un grupo en el que tuvo una mala experiencia y acabó dejando, *My Favorite Things* de la banda sonora de *The Sound of Music* (1965). Tras explicar de manera general por qué escuchar esta canción le hacía sentir mal y a qué le recordaba, hizo la prueba de reproducirla y comprobar hasta qué punto eso era así: “Me altero. Me altero muchísimo y siento una ligera opresión en el pecho y ganas de escapar corriendo, la verdad. Me da la sensación de que puedo reproducir de alguna manera cómo me sentía en aquellos días, igual de triste, igual de mal. Está claro que en este caso no consigo separar lo que fue una canción que me gustó siempre, que siempre estuvo entre mis favoritas, y una mala experiencia asociada a ella. No creo que la vuelva a escuchar por voluntad propia en mucho tiempo. Acabo de flipar un poco.”

Como decía, detrás de este rechazo está el mismo mecanismo que el que opera cuando intencionadamente buscamos música que nos haga sentir como sí queremos sentirnos (para entrar en el estado de ánimo que buscamos, como expresa DeNora: 1999). Esta expresividad en la que nos ayuda la música puede tomar forma de desahogo, como es el caso de *Golpe Maestro* de Vetusta Morla para Raquel, que le viene bien para días en que necesita desahogar el mal genio. Le evoca una época en la que se sentía dolida con algunas personas y que cantar esta canción le ayudaba a aliviar ese dolor. “Creía que el mundo estaba contra mí, que algunas personas a las que apreciaba me habían fallado o atacado sin razón”. En este caso, el desahogo tiene la función de superar ese estado anímico que enfrenta al sujeto con “el mundo” y le ayuda a adoptar una actitud más conciliadora ante quienes le rodean. La música nos ayuda, en definitiva, a formar parte del mundo social.

El mecanismo de la autorregulación no es simplemente poner música que nos haga sentir mejor. Lo que buscamos es empatía, es decir, identificación, pero esta puede tomar muchas formas, como la típica situación de sentir la necesidad de escuchar música triste cuando estamos tristes, aún sabiendo que nos vamos a sentir aún más tristes. ¿Por qué esto es “útil”? DeNora explica que la música no solo se usa para expresar un estado emocional, sino que es parte de la constitución reflexiva de ese estado (2000: 57). A veces buscamos una correspondencia entre el estado de ánimo que esperamos que determinada pieza musical nos provoque y el que ya sentimos porque esto nos permite identificarnos con la música, de alguna manera hacer que nuestro entorno se corresponda con lo que sentimos, que algo nos indique que lo que sentimos

está siendo “escuchado”. Es decir, lo que buscamos es sentirnos comprendidos, como si la música fuera el hombro de un amigo que sabe escuchar y que nos entiende. Pero además, la música, una vez que nos sentimos “sincronizados” con ella, puede ayudarnos a superar ese estado. Todas las emociones son transitorias y tienen un proceso de inicio, de alcanzar un pico y luego desvanecerse. La música, muchas veces, sigue esa misma curva. Como las historias, las canciones suelen tener una introducción, un desarrollo con su clímax y un desenlace. Escuchar música puede acompañarnos en la curva de la emoción que estamos sintiendo, acelerar el proceso o hacernos más conscientes de él. Dejándonos llevar con la música sentimos cómo la emoción alcanza su pico y luego va pasando, como la música (DeNora 2000: 57).

También puede suceder que busquemos el pico de una emoción para actuar en él, no para acelerar el proceso y que pase. Una situación bastante típica (también en la etnografía de DeNora: 1999, 2000) es la de prepararse para algún acontecimiento social, de manera similar a como hacían Inés y sus amigas cuando quedaban para arreglarse para salir de fiesta y escuchaban Sidoni y Love of lesbian en el baño. Hay otros ejemplos en las entrevistas, como lo que provoca a Nuria la canción *I could be the one* de Dua Lipa: “con esta canción me dan ganas de bailar y de hacer el imbécil delante del espejo. Cuando conseguí empezar a estar bien después de lo de [mi ex-novio] me la ponía en casa cuando estaba un poco chof o mientras me vestía para salir. A la cabeza me viene el recuerdo de estar en mi primer piso en Gijón bailando en casa y con esa sensación de que me estaba recuperando a mí misma”. Esto último es muy significativo, pues expresa la creencia de que la “verdadera” Nuria es la que está bien, la que baila delante del espejo y la que sale con sus amigos. Expresa quién quiere ser, cómo se quiere sentir para actuar de determinada manera. Y quiere sentirse con el ánimo de salir con gente, es decir, de socializar, de participar en su mundo social, de seguir creándolo. Especialmente significativo en el contexto posterior a una ruptura amorosa, como es su caso aquí, que supone la quiebra de parte de ese mundo social.

La metáfora del espejo aparece explícita en este momento de identificarse con la música, y es común que los sujetos utilicen expresiones tipo “verse reflejados”. El único problema que le veo a esta expresión desde un punto de vista analítico, como ya planteé en 2.3.2., es que tal vez caiga en el mismo error que Brubacker y Cooper le encontraban a “identidad”: el reflejo es algo que estaba ahí y simplemente nos encontramos con ello,

lo descubrimos de manera pasiva, frente a un objeto (la música, el espejo) ya acabado y externo a nosotros. En este trabajo propongo la metáfora del diálogo, para expresar una relación más bidireccional. Cuando escuchamos música, estamos proyectando sobre ella informaciones sobre nuestras circunstancias, cómo nos sentimos, cómo queremos sentirnos, nuestra narrativa vital, etc., mientras que la música nos está a la vez comunicando algo mediante sus recursos armónicos y rítmicos que nosotros interpretamos según nuestra socialización musical y aprendizaje sobre el significado de ese tipo de símbolos, y también según la actitud o sesgo interpretativo que tengamos en ese momento según nuestro estado anímico e intenciones. De esta manera puede parecer que la música nos habla, nos responde a las preguntas que tenemos en la cabeza. Como expresó Álvaro en referencia a *Wheels* de Foo Fighters, “es como si Dave Grohl me cantase a mí”.

Esto fue muy recurrente en la entrevista de Álvaro, a la que yo había llevado las letras impresas y fueron muy útiles porque su relato estaba constantemente entrelazado con las letras de las canciones. La canción *Gone Away* de The Offspring le recuerda a un buen amigo suyo y compañero de banda que falleció por un problema de corazón cuando ambos eran muy jóvenes. Es una canción que habla de la pérdida, “sobre todo de cuando es antes de tiempo, ¿no? Dice, ‘*pulled away before your time, I can’t deal, it’s so unfair*’. Era exactamente como yo me sentía en ese momento, porque mi amigo tenía 19 años, era muy joven. Habla también de cómo cambia la situación, cómo cambia una persona con la muerte de otra. ‘*It seems like the world has grown cold now that you’ve gone away*’, cómo el mundo se siente más frío. En verdad no es el mundo, es uno mismo”. Profundiza en esta reflexión apoyándose en otra canción, *Tonight* de John Frusciante. Con “frío”, se refiere a un distanciamiento social respecto a los demás en el contexto de una depresión, experiencia que explica de nuevo entrelazando sus propias palabras con versos de la letra de John Frusciante.

“Me pregunto qué es lo que hace al mundo girar más lento y qué es lo que hace que me sienta tan loco’, porque realmente es como si tuvieras una desconexión con el resto de personas. Cuando estás así te aíslas totalmente y acabas totalmente abstraído de la realidad. ‘Todo el mundo que me habla desearía que no lo hiciera / no me importaría lo más mínimo excepto que me siento mal’. Y luego dice me siento muy mal. ‘I feel so bad’. Aquí habla de eso, de que cuando estás en ese estado hablar con gente es como, ¿cómo les explicas, no? Es muy difícil. [...] ‘¿Por qué no hay nadie en mi vida?’ es un poco como si realmente sintiera que no hubiera nadie, el no poder contar con nadie para esa situación. Hay personas en tu vida, pero no se siente así en ese momento. No lo hablas con nadie.”

Esta canción hace aquella función de acompañamiento y comprensión que podríamos buscar en personas de confianza, pero cuya función destaca cuando por las circunstancias que sean no contamos con ese apoyo social y esa compañía, a la vez que nos ayuda a entender por qué nos hemos aislado de eso que tanta falta nos hace. La música nos ayuda a entender nuestras necesidades, nuestros miedos y nuestro comportamiento a la vez que nos puede proporcionar el apoyo necesario para salir de una emoción que es dañina, como el aislamiento social en este caso. También puede proporcionarnos ideas que podemos incorporar a nuestra vida como creencias. Para Álvaro, la canción más importante de su lista es *Mercury* de *Sleeping at Last*. La letra de esta canción describe esa misma sensación de aislamiento y abatimiento, pero lo hace desde un punto de vista constructivo, canción que utiliza para contar el momento en que comenzó a hacer cambios para estar mejor. Su frase favorita de la canción, “*Somehow all of this mess is just my attempt to figure out the worth of my life.*” le ayuda a valorar su vida de nuevo. “Es como darte cuenta de lo importante que es tu vida y lo que realmente vale a pesar de ser un desastre. Puedes estar mal, pero tu vida sigue teniendo un valor real y sigue siendo igual de importante que antes de que estuvieras mal. Y por eso para mí es la más importante de todas, porque es el punto en el que hay una diferencia real de estar mal a empezar a estar bien”. Añade: “si alguna canción tuviera que definir cómo me siento en mi vida o la persona que he sido, cómo me defino, tendría que ser esta”. Para mí esto tiene todo que ver con lo que Frith decía sobre lo que él llamaba identidad, que siempre es un ideal, no lo que somos sino lo que queremos ser. Esta canción es con la que Álvaro más se identifica, y no representa un estado sino un proceso, el de volver a estar bien y recuperar la sensación de que la vida tiene sentido. Es una proyección hacia lo que se desearía ser, partiendo de la aceptación de quién se es ahora, conocimiento adquirido en parte gracias al proceso reflexivo que se activa gracias a la propia escucha musical. Quería acabar este apartado, de hecho, con algunos ejemplos de este sentido de la aceptación.

Uno de los temas de fondo del relato de María es su proceso de autoaceptación como persona no heterosexual y su deseo de ser aceptada como tal por los demás, en concreto por su familia. *Todos me miran* de Gloria Trevi le recuerda a ese primer momento de sentir miedo a ser LGTB, en gran parte por su mala situación familiar. “No quería que me gustaran las chicas e intentaba que no fuese así. En casa no me sentía

apoyada así que mucho menos les iba a ir en ese momento con ese ‘problema’. Empecé a sentirme un desastre humano sin remedio y ese sentimiento aún sigue. Un día descubrí esta canción y me hizo sentir bien, me transmitía cosas positivas, me invitaba a pensar que yo no era tan mala, que no era tan malo ser diferente, me sentía comprendida.”

Al expresar que “ese sentimiento aún sigue”, evidencia que la aceptación no es algo que ya haya conseguido o acabado definitivamente, aunque actualmente vive ese aspecto de su vida de manera mucho más abierta, sino que es un proceso en el que se encuentra en parte gracias a la comprensión y el apoyo ofrecido por la música en momentos en que el apoyo no podía venir de su círculo social más cercano, como su familia. Significativamente, ofrecer ese apoyo a los demás es algo que ella vive como parte de ese proceso de aceptación. Es lo que le inspira la canción *Por amor al arte* de Iván Guevara. “Es una canción que me ayuda a ayudar, a explicarles a las personas a las que les está pasando lo mismo que viví yo en su día.” El autoentendimiento y la aceptación nos proporciona recursos para desarrollar vínculos afectivos con otras personas, en este caso aquellas con las que gracias a ese mismo autoentendimiento podemos aportarles algo con nuestra compañía. De nuevo, en este relato, se observa cómo la música nos ayuda a pasar de una situación de aislamiento a una en la que queremos formar vínculos afectivos desde nuestra consciencia renovada de quiénes somos y quiénes queremos ser.

Esto se dio también en la entrevista de Raquel: tras una larga temporada de tristeza y apatía, el encontrarse con esta canción supuso el primer día que empezó de manera consciente e intencionada a “construir la casa donde estaré para toda la vida” (verso de *Berlín* de Coque Malla). Y de nuevo, reintroducirse en la vida social es una de las soluciones que se ponen en marcha cuando nos imaginamos estando mejor: “en aquel momento al escucharla me visualizaba a mí misma como hacía tiempo que no lo hacía, sonriendo, tranquila, compartiendo con muchas personas. Me hacía tener esperanza. También me visualizaba haciendo cosas, tocando, cantando, trabajando...”. Estos procesos siempre parten del entendimiento de lo que nos está pasando y su aceptación, procesos que son ayudados por la música, como vimos antes, gracias al sentimiento de comprensión que esta puede generar. Por eso me parece tan importante

la sensación de identificación con una canción, como expresa Raquel de manera tan clara a continuación, en referencia a la canción *Shiver me timbers* de Tom Waits:

Esta canción es todo yo. Me siento identificada con ella, con la letra, la melodía, ese piano, el mar, la luna, el viento [...]. Esta canción es el reposo, la calma y la nostalgia. Que es muy yo, por otra parte... ya sabes, un poco la ñoñez y eso. Cuando la escucho normalmente vienen a mi mente imágenes de océanos marinos. Corto Maltés mirando a lo lejos... un montón de tesorinos que fui acumulando a lo largo de los años y que no es que acuda a ellos, sino que cuando estoy razonablemente bien aparecen alrededor de nuevo... Una especie de esto eres tú y así está bien.

Quiero acabar este trabajo con un ejemplo concreto de cómo todo este proceso reflexivo del yo que se pone en marcha al escuchar música puede dar lugar una narrativa sobre el recorrido musical de una persona. Ya que en en este trabajo todas las personas entrevistadas son músicas he escogido ese rasgo compartido para poner algunos ejemplos de lo que vengo llamando la narrativa. Como ya he explicado, el autoentendimiento (o identidad, según Frith) se expresa de una forma narrativa. Esto se debe a que buscamos conexiones causales entre distintos eventos de nuestra vida (Jansen 2009, basándose en Ricoeur 1992). De manera similar, para Olney, la memoria autobiográfica es el producto de una “memoria específicamente adulta que imagina la vida no como un montón de momentos fotografiados sino constituyendo una conectada secuencia narrativa” (Olney 1998: 315). En fin, contar historias sobre nosotros mismos es, como también argumenta Vila (1996), nuestro mejor recurso para construimos un sentido de quiénes somos.

La última canción de la lista de Inés es *Lonely Boy* de The Black Keys. Se trata de una canción que evoca simultáneamente dos recuerdos diferentes y distantes en el tiempo que representan dos etapas diferentes en su vida como música. Uno de ellos es representado por el papel de la escucha. *Lonely Boy* era una de las canciones que solía sonar en los locales donde salía de adolescente a bailar con sus amigas. La segunda etapa viene representada por el recuerdo, este ya reciente, de estar tocando el bajo y cantando coros en esa misma canción en distintos escenarios que ha recorrido con una de sus bandas. Quiero destacar, además, el aspecto social de estos dos momentos, que ambos son prácticas musicales compartidas con personas con quienes mantenía una estrecha relación; sus amigas de bachillerato y sus compañeras de banda, respectivamente. “Qué irónico es que yo haya estado con 17 años pegando botes escuchándola, pensando, jo, qué guay, emulando la guitarra, y ahora esté en un festival

o en otro, tocándola en el escenario, y aunque es una versión ves a la gente dar botes como los daba yo, pero la estoy tocando yo”. Este doble recuerdo evoca una conexión entre ambos y una direccionalidad hacia la progresiva incorporación de Inés a la música como agente activo y cada vez más integrado, con más vínculos sociales en ese ámbito, y la sensación que le produce visualizar ese contraste entre dónde estaba antes y dónde está ahora respecto a su participación en la música es positiva. Para Inés, escuchar *Lonely Boy* es reafirmarse en lo que hace y con quién, facilitando a su vez un camino por el que seguir.

6. Conclusiones

Una de las mayores dificultades que he tenido en esta investigación ha sido explicar desde la teoría social un tema que, preocupada por una falsa dicotomía, temía que fuera demasiado individualista y psicológico. Entender la música como un sistema simbólico me permitió estudiarla como algo cuyo significado está construido socialmente a la vez que pude centrarme en los procesos micro por los que cada persona realiza este proceso según sus experiencias, creencias y emociones.

Una de las ideas que presenté al comenzar el trabajo fue que la música era una de esas actividades de ocio en las que los individuos encuentran sentido a su vida (Ruth Finnegan: 1989). Palabras mayores que, en realidad, no distan tanto de la hipótesis de que la música es uno de los mejores recursos que tenemos para entendernos a nosotros mismos. Jakubowski y Ghosh (2019) proponen algunos motivos por los que la música es especialmente útil en este sentido y no otros recursos culturales como el cine o la lectura. Explican que al menos en la sociedad occidental la música tiene una presencia enorme en nuestro día a día y, sobre todo, que su uso especialmente destacado en acontecimientos importantes. Estos acontecimientos son aquellos que son personalmente significativos, que decidimos compartir con otras personas y que por todo esto tienen un alto nivel de carga emocional. Otra razón es que escuchamos la misma música muchas más veces de las que vemos la misma película o leemos el mismo libro, de modo que una sola canción puede contener muchos recuerdos. Aún así, me parecería muy interesante hacer un trabajo equivalente a este pero tomando como recurso cultural la literatura o el cine.

Sin embargo, si tuviera que dar una sola razón por la que escogí la música, es mi propio nivel de implicación en ella. Es una de las cosas a las que más tiempo le dedico, y por tanto la gran mayoría de personas con las que me relaciono comparten eso conmigo. Volviendo a la observación de Ruth Finnegan, he tratado de mostrar cómo la música nos ayuda a constituirnos como personas socializadas, pero lo he hecho desde un grupo muy concreto. Personas en su mayoría jóvenes o muy jóvenes, con estudios superiores, socializadas en un contexto urbano y de música occidental en el que le damos a la música esa presencia y rol que explicaban Jakubowski y Ghosh de manera que realmente podemos hablar de una “banda sonora vital”, como propuso Istvanity (2014). Y en las entrevistas también se observa cómo tenemos interiorizadas ciertas prácticas que hacen de la música un fondo sonoro cotidiano en nuestra vida, sobre todo aquellas menciones a utilizar música consciente o inconscientemente para gestionar nuestros estados de ánimo. Mediante hábitos aprendidos socialmente aprendemos tanto a utilizar la música para lograr cosas, como a interpretar la música de la manera socialmente más o menos consensuada. El contexto concreto de socialización de las seis personas entrevistadas (y el mío propio, pues también ha influido en la investigación), es el de ser músico. No hay una sola experiencia de ser músico pero comparten cierta “groupness”: los lazos entre ellos, y el atributo de su implicación en la música. No quiero defender que por el hecho de ser músico la música se utiliza de manera “mejor” ni diferente a los no músicos. Sin embargo, sí he estado atenta a posibles particularidades o, al menos, a tenerlo en cuenta e incluir ese rasgo compartido por todos ellos como un elemento importante en la investigación. En muchas ocasiones, como se ha podido observar, el hecho de ser intérpretes es una parte muy importante de la experiencia de la música para estas personas, forma parte explícita del proceso de autoentendimiento y de aprendizaje de la agencia social. La idea de Ruth Finnegan de que las personas encontraban sentido a su vida en la música se cristaliza de manera evidente en aquellas narrativas que relataban un movimiento pasando por un inicio, un desarrollo y un desenlace.

Creo que el ejemplo más claro es el de Inés evocado por *Lonely Boy* con el que acabé el apartado anterior. Si entendemos la música como un objeto cultural que se vuelve útil mediante la práctica social, el papel de quien experimenta ese uso puede entenderse como el papel adoptado en un “ritual”. En el primer conjunto de recuerdos,

Inés escuchaba *Lonely Boy* y la utilizaba para divertirse y socializar. En el segundo, Inés interpreta *Lonely Boy* para que otros (además de ella, que hace lo propio desde el escenario) se diviertan y socialicen. Un hilo narrativo une este principio y este final otorgándole sentido a las decisiones y experiencias que la llevaron a tocar el bajo, a las horas y horas de práctica del instrumento, a todas las personas conocidas entre el grupo de amigas con quienes bailaba en la discoteca y su actual banda que fueron llevándola de unas a otras, etc. Escuchar esta canción evoca esta sensación de verse a uno mismo como protagonista de una historia que explica quién es uno porque una causalmente distintos momentos vitales.

Algo parecido experimenté yo misma. Si mi experiencia con los recuerdos evocados por escuchar *Sleeping At Last* fueron el inicio de mi interés por este tema, me pareció increíble que coincidiera que dos de las veinte canciones elegidas por quien en principio iba a ser el único participante fueran precisamente de este artista, el único a quien yo no quería volver a escuchar, algo que finalmente hice, porque había decidido familiarizarme con cada canción de las listas. También quería comprobar hasta qué punto volver a escuchar esa música después de tantos años, en otro contexto y con otra utilidad, sería capaz de darle otro significado. Este fue un proceso personal que tuvo lugar mientras realicé la investigación, por lo que me he sentido muy implicada en ella personalmente.

Fue una manera inesperada de experimentar la música como herramienta para la construcción del yo, como proponía DeNora. Sin embargo, llamar a la música herramienta o recurso se queda corto o hace poca justicia a algunas de las metáforas que han ido apareciendo a lo largo del trabajo para referirse a su efecto. La música es también el hombro de un amigo que comprende, una caricia de quien nos quiere y nos conoce, un espejo donde mirarse y comprender cómo nos sentimos y cómo nos queremos sentir, una guía metafórica de qué recorrido pueden seguir nuestras emociones para alcanzar un estado de ánimo que nos devuelva a nuestro yo más dispuesto a incorporarse al mundo social, algo con lo que dialogar, compartir nuestras experiencias y recibir una respuesta empática. Sentirnos, en cualquiera de los casos ahora citados, comprendidos. Por nosotros mismos, en primer lugar; una base sólida para presentarnos al mundo. La música nos recuerda nuestro yo social y nos recuerda

que formamos parte de una sociedad, la misma de la que hemos aprendido a usar así la música y gracias a la cual esta significa algo.

7. Bibliografía

- Anderson, B. (2004). Recorded music and practices of remembering. *Social and Cultural Geography*, 5 (1), pp 3-20
- Barreiro, D. (2019). Strawberry fields forever: la memoria abierta. *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 25, pp. 203-227
- Baumgartner, H. (1992). Remembrance of things past: music, autobiographical memory and emotion. En *NA – Advances in Consumer Research Volume 19*, eds. John F. Sherry y Brian Sternthal. Provo, Utah: Association for Consumer Research, pp. 613-620
- Bicknell, J. (2007). Explaining Strong Emotional Responses to Music. Sociality and Intimacy. *Journal of Consciousness Studies*, 14, pp. 5-23
- Birdsall, C. (2009). Earwitnessing: sound memories of the Nazi Period. En K. Bijsterveld y J. van Dijck (eds.) *Sound Souvenirs. Audio technologies. Memory and cultural practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 169-181
- Bourdieu, P. (1988), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- Bower, G. H. (1981). Mood and memory. *American Psychologist*, 2, pp. 129-148.
- Brubacker, R. y Cooper, F. (2000). Beyond “identity”. *Theory and Society*, 29 (1), pp. 1-47.
- Bruner, J. (2006). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial
- Bull, M. (2009). The auditory nostalgia of iPod culture. En K. Bijsterveld y J. van Dijck (eds.) *Sound Souvenirs. Audio technologies. Memory and cultural practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 83-93
- Cavicchi, D. (1998). *Tramps like us. Music and meaning among Springsteen fans*. Nueva York: Oxford University Press.
- Damasio, A. (1999). *The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*. Nueva York: Harcourt Brace & Company
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27, pp. 31-56

- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press
- Díaz de Rada, A. (2011). *El taller del etnógrafo. Materiales y herramientas de investigación en antropología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Douglas, M. (1970). *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial
- Feld, S. (1984). Communication, music and speech about music. *Yearbook for Traditional Music*, 16, pp. 1-18
- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *TRANS – Revista transnacional de música*, 6. [Consultado el 11 de diciembre de 2019]
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians: music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (2011). Music and Identity. En *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall y Paul du Gay. SAGE Publications Ltd, pp. 108-127
- Geertz, C. (1983). *Local knowledge. Further essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony (1997). Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea. Barcelona: Península
- Istvanđity, L. (2014). *Musically motivated autobiographical memories and the lifetime soundtrack* (Tesis Doctoral). Griffith University, Queensland.
- Jakubowski, K. y Ghosh, A. (2019). Music-evoked autobiographical memories in everyday life. *Psychology of music*, pp. 1-18.
- Jane, S. (2006). Beautiful fragments from a traumatic memory: synaesthesia, Sesame Street and hearing the colors of an abusive past. *TRANS – Revista transnacional de música*, 10 (10). [Consultado el 10 de diciembre de 2019]
- Jansen, B. (2009). Tape Cassettes and Former Selves: How Mix Tapes Mediate Memories. En K. Bijsterveld y J. van Dijck (eds.) *Sound Souvenirs. Audio technologies. Memory and cultural practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 43-54
- McAdams, D. (1996). Personality, modernity and the storied self: a contemporary framework for studying persons. *Psychological inquiry*, 7 (4), pp. 295-321
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press

- Meyer, L. (1973). *Explaining music*. Chicago: University of Chicago Press
- Olney, J. (1998). *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Packer, J. y Ballantyne, J. (2011). The impact of music attendance on young people's psychological and social well-being. *Psychology of music*, 39 (2), pp. 164-181
- Pillemer, D. (2003). Directive functions of autobiographical memory: the guiding power of the specific episode. *Memory*, 11 (2), pp. 193-202
- Pillemer, D. B. (1992). Remembering personal circumstances: a functional analysis. En E. Winograd & U. Neisser (eds.) *Affect and accuracy in recall: studies of "flashbulb" memories*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Pujadas, J. J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas
- Schulkind, M. D., Hennis, L. K., Rubin, D. C. (1999). Music, emotion and autobiographical memory: they're playing your song. *Memory & Cognition*, 27 (6), pp. 948-955
- Sloboda, J. y O'Neill, S. (2001). Emotions in everyday listening to music, en P. N. Juslin y J.A. Sloboda (eds.) *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Thoma, M., Ryf, S., Mohiyeddini, C., Ehlert, U., Nater, U. (2012). Emotion regulation through listening to music in everyday situations. *Cognition and emotion*, 26 (3), pp. 550-560
- Turino, T. (1999). Signs of imagination, identity and experience: a Peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, 43 (2), pp. 221-225
- Van Dijck, J. (2006). Record and hold: popular music between personal and collective memory. *Critical studies in media communication*, 23 (5), pp. 357-374
- Van Dijck, J. (2009). Remembering songs through telling stories: pop music as a resource for memory. En K. Bijsterveld y J. van Dijck (eds.) *Sound Souvenirs. Audio technologies. Memory and cultural practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 107-119.
- Velasco, H., Sama, S. (2007). *Cuerpo y espacio. Símbolos, metáforas, representación y expresividad en las culturas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Vidal, A (2010). [Reseña del libro *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*, de D. J. Levitin]. *TRANS –Revista transnacional de música*, 14, (32). [Consultado el 10 de diciembre de 2019]

- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS –Revista transnacional de música*, 2 (14). [Consultado el 11 de diciembre de 2019]
- Viñuela, L. (2003) La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministes*, 7 (1), pp. 11-32
- Weber, H. (2009). Taking your favorite sound along: portable audio technologies for mobile music listening. En K. Bijsterveld y J. van Dijck (eds.) *Sound Souvenirs. Audio technologies. Memory and cultural practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 69-82.

8. Anexos

8.1. E-mail de propuesta de participación⁸

Hola, [nombre],

En este correo te explico mejor la idea que te comenté sobre mi investigación para mi Trabajo Fin de Máster.

El objetivo es descubrir de qué maneras la música que escuchamos puede estar asociada con emociones y recuerdos. A mí se me ocurrió esto a raíz de darme cuenta de que hay un cantante que evito escuchar a toda costa desde hace mogollón de años, porque lo relaciono con un momento de mi vida muy doloroso, hasta el punto que si lo escucho a él o incluso a alguien que tenga una voz parecida o que el tipo de música sea similar, siento ansiedad, me invaden imágenes y recuerdos de aquel momento y mi estado de ánimo cambia de golpe. Y pensando sobre esto pensé que si una sola canción puede hacer todo eso, y que si cada canción puede estar relacionada con una serie de recuerdos y emociones, a través de una lista de canciones importantes para una persona se podrían conocer muchas cosas sobre esta persona, pues distintas canciones nos recuerdan y nos hacen sentir distintas cosas.

Entonces yo lo que estoy pidiendo a la gente que le prestaría participar es que elijan unas 20 canciones (pueden ser unas pocas menos o unas pocas más) y que me cuenten todo lo que esos temas musicales les evocan, a qué o a quién le recuerdan, cómo se sienten cuando las escuchan, situaciones relacionadas con esa música, etc. El orden es totalmente voluntario, pero las dos personas a las que he entrevistado hasta ahora decidieron contármelas en orden cronológico. Una de ellas empezó en la niñez y otra en la adolescencia, eso es voluntario también y depende del todo de tu propia experiencia y relación con la música.

En cuanto a la extensión, también es voluntaria y dependerá de cada caso. Las transcripciones, de media, ocupan unas 13 páginas, pero no me parece una referencia justa porque escribiendo solemos ser mucho más escuetos que hablando y es esperable que para decir lo mismo ocupe mucho menos. Si eres de explayarte mucho puede ser incluso más, si quieres.

Te pongo algunas cuestiones en las que si quieres puedes apoyarte para contarme, pero no tienes por qué cubrir las todas, y puedes contarme cosas que a mí no se me haya ocurrido incluir aquí:

- Imágenes que se te vienen a la mente, recuerdos específicos generales
- A qué o a quién te recuerdan (amigos, parejas, lugares, estados de ánimo, momentos, etc.)
- Si notas que escucharlas te cambia tu estado de ánimo, o si a propósito las escuchas en determinados momentos para acompañar o cambiar tu estado de ánimo.
- O si por el contrario evitas escucharlas porque te hacen sentir peor o te traen malos recuerdos
- También pueden pasar las dos cosas a la vez...
- Si te identificas con la letra, o qué significan sus letras para ti y si estos significados tienen relación con experiencias o creencias tuyas.
- Qué ocurría en tu vida cuando conociste esta canción o cuando más la escuchabas, o si el recuerdo es de una escucha en concreto, qué ocurría en ese momento.

⁸ Dado que todas las personas que entrevisté ya eran conocidas mías, antes de enviar este e-mail ya había hablado con ellas o bien en persona o por mensajería instantánea. También por esa razón está escrito en un tono bastante informal.

- Si tienes alguna reacción física cuando las escuchas (piel de gallina, ganas de llorar, ansiedad, chute de energía...), ahora o en el pasado.

Otra cuestión: aunque puedo incluir alguna cita literal en el trabajo final, es mejor que te expreses como te sientas más cómoda, sin la preocupación de tener que sonar "formal" y mucho menos "académico". Puedes usar tacos y expresiones coloquiales. De hecho si eso te va a ayudar a que te expreses de manera más natural y cómoda te animo a que lo hagas.

Por otro lado, esto es totalmente anónimo. Cambiaré todos los nombres por pseudónimos, tanto el tuyo como el de cualquier persona que menciones.

El trabajo es para entregar a mi tutora y al tribunal de trabajo fin de máster, pero luego queda subido a un repositorio con otros trabajos de la universidad que es de acceso público. Por otro lado, probablemente escribiré un artículo que sea una versión resumida de este trabajo para ver si me lo publican en alguna revista científica de antropología o de etnomusicología.

Y por último... entiendo que escribir algo así puede llevar tiempo, pero con toda esta situación voy muy justa de tiempo así que agradeceré muchísimo que las respuestas me lleguen cuanto antes mejor, me facilitará mucho el trabajo y que pueda usar tu respuesta en el trabajo final. Pensé aproximadamente el día 1 de Abril como fecha orientativa pero si me lo mandas unos días más tarde obviamente lo usaré.

Muchísimas gracias!! Dime si tienes alguna duda y quedo a tu disposición para lo que necesites.

Susi

8.2. Guía de campo

Análisis	Acontecimientos	Coche
Autorregulación	Conciertos	Influencia amistades
Creación	Diálogo	Recuerdo personas
Crecimiento personal	¿Qué opinas?	Videoclip
Emociones	Influencia familiar	Evocación sentimiento
Experiencias Musicales Intensas	Lugar de escucha	Instrumento
Frecuencia de escucha	Escucha compartida	Recuerdo momento
Gusto	Medio tecnológico	Recuerdo físico
Interpretación	La conocí así	Referencia
Reacción física	Rechazo	Personalidad
Relationship songs	Descubrimiento	Cambio lista
Salud	Recuerdo específico	Importante
Temporalidad escucha	Me transporta	Imagen
Creencia	Cambio comportamiento	Etapas
Tatuajes	Recuerdo amplio	Género
Espejo	Recuerdo lugar	Cambio significado
	Relación familiar	La parte por el todo