

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



El papel de los parámetros musicales en la gestión de emociones y
la escucha de canciones *indie-folk* de Lima (2011 – 2019)

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Musicología
que presenta:

Arturo Rey Chávez Flores

Asesor:

Alter Sadovnic Moran

Lima, 2021



*Dedicado a mis padres
Luis Iván Chávez Rodríguez
y Teresa Milagros Flores Ruiz.*

Agradecimientos

En primer lugar, deseo agradecer a mi familia, quienes han sido un apoyo fundamental para que este trabajo se pueda llevar a cabo: Milagros Flores, Luis Chávez, Rodrigo Chávez, Mauricio Ruiz, Leonardo Chávez y Pablo Ruíz.

En segundo lugar, deseo agradecer a Alter Sadovnic por todo el tiempo, la dedicación y el apoyo que me brindó. Así mismo, quisiera agradecer a Gerard Borrás por todo su apoyo durante la primera parte del diseño de esta tesis y a los distintos profesores de la maestría, quienes despertaron en mí muchísimas preguntas y un inmenso deseo por investigar. De manera especial, quisiera agradecer a Benjamín Bonilla, quien me inició en la exploración de la composición musical, exploración que no acabó en las clases, sino que ha desembocado en esta investigación y que seguirá conmigo siempre.

También deseo agradecer a mis compañeros de trabajo y amigos cercanos por apoyarme y entender mi dedicación a este trabajo.

Finalmente deseo agradecer a Renato Romero por su ayuda y sus consejos.

Resumen

El ejercicio de la gestión de emociones durante la escucha musical ha sido estudiado desde los campos de investigación de la psicología y de la sociología. Esta última es la única disciplina que ha abordado estos estudios en referencia a la escucha del *indie-folk*, género todavía aun no estudiado desde la perspectiva de los parámetros musicales. Un enfoque de este tipo implica un trabajo que podría otorgar nueva información para poder entender sus características y funcionamiento. Así, la presente investigación aborda la relación entre los procesos de significación de los parámetros musicales del *indie-folk* de la ciudad de Lima y los testimonios de oyentes voluntarios y habituales del *indie-folk* que han experimentado el ejercicio de la gestión de emociones durante su escucha. Se identifican procesos de significación motivados por los parámetros musicales de canciones representativas del *indie-folk* de Lima, y se reconocen las características de las experiencias de gestión de emociones en mención para finalmente establecer una relación entre ambos elementos. La investigación se sustenta en el estudio realizado por Tia Denora (1999) sobre la capacidad de la experiencia musical para contener el ejercicio de gestión de emociones, en los estudios de van Poecke (2017) sobre la experiencia de la escucha del *indie-folk*, y en el estudio de Tizón (2017) sobre la capacidad de los parámetros musicales para motivar procesos de significación. Se identificó una relación de similitud entre las emociones presentes en los ejercicios de gestión de emociones experimentada por oyentes voluntarios y habituales durante la escucha del *indie-folk*, y las emociones motivadas por la significación de los parámetros musicales de canciones representativas del género en Lima.

ÍNDICE

	Pág.
Resumen	4
Índice	5
Lista de Figuras	7
Introducción	8
PRIMERA PARTE: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN Y DISEÑO METODOLÓGICO	11
CAPÍTULO 1	
MARCO TEÓRICO, REVISIÓN DE LA LITERATURA Y METODOLOGÍA	11
1.2. El ejercicio de la gestión de emociones a través de la música	11
1.2. El <i>indie-folk</i> y el <i>indie-folk</i> en Lima	15
1.3. Procesos de significación de los parámetros musicales	19
1.4. Metodología: <i>corpus</i> musical y herramientas de análisis	24
1.4.1. Parámetros analizados referentes a la activación	30
1.4.2. Parámetros analizados referentes a la valencia	32
1.4.3. Orden de desarrollo del análisis formal-hermenéutico	35
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS Y RESULTADOS	36
CAPÍTULO 2	
ANÁLISIS	36
2.1. Análisis formal	36
2.1.1. Características que posibilitan el ejercicio de la gestión de emociones durante la experiencia musical	36
2.1.2. Procesos primarios y secundarios de gestión de emociones	36

2.1.3.	Características del <i>indie-folk</i> relacionadas al ejercicio de la gestión de emociones	39
2.1.4.	Prácticas de gestión de emociones identificadas en la experiencia de escucha del <i>indie-folk</i>	42
2.2.	Análisis formal-hermenéutico	43
2.2.1.	Resultados referentes a la activación	43
2.2.2.	Resultados referentes a la valencia	46
CAPÍTULO 3		
SIGNIFICACIONES MOTIVADAS POR EL DESARROLLO DE PARÁMETROS MUSICALES Y TESTIMONIOS SOBRE LA EXPERIENCIA MUSICAL		77
3.1.	Relación de similitud	77
3.2.	Narrativa de la valencia de las canciones analizadas	78
3.3.	Relación entre la narrativa de la valencia y el ejercicio de gestión de emociones	81
3.4.	Datos adicionales	82
3.4.1.	Comentarios sobre el lanzamiento de “Rapaz”	82
3.4.2.	Entrevistas hechas a los artistas	85
3.4.3.	Conciertos publicados en Internet	88
3.4.4.	Comentarios realizados en YouTube	88
3.5.	Reflexiones	89
3.6.	Conclusiones	91
Bibliografía		93
Anexos		97

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Gráfica conclusiva del modelo circuplejo del afecto.....	23
Figura 2: Fragmentos de las canciones 1, 2, 3, 4, 5 y 6 respectivamente.....	45
Figura 3: Primera estrofa de la canción “Luna extraña”	49
Figura 4: Primer coro de la canción “Luna extraña”	50
Figura 5: Epílogo de la canción “Luna extraña”	52
Figura 6: Primera estrofa de la canción “Estos días”	54
Figura 7: Tercera estrofa de la canción “Estos días”.....	55
Figura 8: Primera estrofa de la canción “Caracoles”.....	58
Figura 9: Cuarta estrofa de la canción “Caracoles”.....	60
Figura 10: Primer tercio de la sección final de la canción “Caracoles”	60
Figura 11: Primera estrofa de la canción “Bubucelas”	63
Figura 12: Primer coro de la canción “Bubucelas”	64
Figura 13: Epílogo de la canción “Bubucelas”	65
Figura 14: Primera estrofa de la canción “Curar”	68
Figura 15: Primer coro de la canción “Curar”	69
Figura 16: Primera estrofa de la canción “Cristal 4 capas”.....	72
Figura 17: Primer coro de la canción “Cristal 4 capas”	73
Figura 18: Epílogo de la canción “Cristal 4 capas”.....	74
Figura 19: Narrativa de la valencia, imagen gráfica.....	79
Figura 20: Comentarios sobre el lanzamiento de “Rapaz”.....	84

Introducción

La presente investigación estudia la relación entre los procesos de significación de los parámetros musicales del *indie-folk* de Lima y el ejercicio de la gestión de emociones que ha tenido lugar durante la experiencia musical de oyentes voluntarios y habituales del *indie-folk*. Los objetivos específicos son reconocer las características de las experiencias de gestión de emociones que tienen lugar durante la escucha musical de oyentes voluntarios y habituales del *indie-folk*; identificar los procesos de significación motivados por los parámetros musicales de seis canciones representativas del *indie-folk* de la ciudad de Lima durante su escucha; y, finalmente, conocer cuál es la relación entre dichos procesos de significación y las experiencias de gestión de emociones que han tenido lugar durante la escucha del *indie-folk* por parte de sus oyentes voluntarios y habituales.

La importancia de este estudio radica en el enfoque desde el cual se realiza. La práctica de gestión o regulación de emociones durante la escucha musical es abordada por disciplinas como la psicología y la sociología. Sin embargo, aún no se publican estudios desde el enfoque de la musicología en los cuales se contemple un análisis formal de la música en cuestión. La presente investigación, entonces, se propone observar y describir dicho fenómeno, valiéndose de herramientas de análisis distintas a las utilizadas anteriormente; y, de esta manera, proveer mayor información para su entendimiento. Por otro lado, esta investigación se sitúa en el hecho de estudiar un fenómeno musical contemporáneo, que se practica actualmente en Lima.

En el capítulo 1, se realiza la revisión de la literatura, la descripción del marco teórico y del marco metodológico. En primer lugar, se aborda la revisión de la literatura y la formulación del marco teórico referente al ejercicio de la gestión de emociones a través de la música; en

segundo lugar, referente al *indie-folk*; y, en tercer lugar, a los procesos de significación de los parámetros musicales. Finalmente, la sección del marco metodológico aborda la descripción del proceso de elección del *corpus* musical y, luego, de las herramientas de análisis que se utilizan en el presente estudio.

El capítulo 2 está compuesto por un primer análisis hermenéutico y por un segundo análisis formal-hermenéutico. Durante el análisis hermenéutico se recurre a la revisión de la literatura en el capítulo 1 con el propósito de describir las características de la práctica de gestión de emociones que se han experimentado durante la escucha musical de oyentes voluntarios y habituales del *indie-folk*. Para el análisis formal-hermenéutico se acude a la transcripción de las canciones que conforman el *corpus* musical, con la meta de identificar los procesos de significación que son motivados por los parámetros musicales pertenecientes a las canciones que conforman el *corpus* musical.

Por su parte, en el capítulo 3 se describe la relación entre los procesos de significación motivados por los parámetros musicales del *corpus* musical y la práctica de gestión de emociones que han tenido lugar durante la escucha del *indie-folk* por parte de oyentes voluntarios y habituales, en base a los resultados obtenidos en el capítulo 2. Como material adicional, y por medio de la observación de la interacción que los oyentes y los artistas han tenido con el *indie-folk* de Lima en internet, se describe situaciones que corresponden a la información adquirida en el presente estudio. Esta observación se realiza solamente por medio de internet, debido al contexto de pandemia de la COVID-19 a partir del año 2020. Finalmente, se realiza una reflexión y se formulan las conclusiones.

Finalmente, debo señalar que, como compositor musical, el presente estudio tiene una especial motivación personal, pues la música ha sido una herramienta importante en momentos

de carácter personal. Gracias a ella he superado situaciones emocionalmente desafortunadas. Por otro lado, el conocimiento del funcionamiento de procesos de significación de los parámetros musicales representa una herramienta fundamental en mi quehacer musical.



Capítulo 1

Marco teórico, revisión de la literatura y metodología

1.1 El ejercicio de la gestión de emociones a través de la música

En el contexto de los estudios referentes a la salud mental y a la inteligencia emocional, el término “gestión de emociones” es entendido como la capacidad de percibir emociones, regularlas y manejarlas para administrar los estados emocionales saludablemente (Bresó et al. 2013). Este proceso es fundamental para nuestro bienestar personal; especialmente cuando nos enfrentamos a emociones negativas. Se puede observar su impacto positivo en la vida de las personas en aspectos como, por ejemplo, “la satisfacción con la vida, la calidad de las relaciones interpersonales o el éxito en el trabajo, etc.” (Bresó et al. 2013, p. 440).

Así mismo, uno de los fenómenos identificados por la socióloga Tia DeNora (1999), al describir y analizar experiencias de la escucha cotidiana de la música, es la gestión de emociones. Para realizar su aproximación al tema, la autora parte de que la música es un medio para la construcción de la identidad personal. A través de la música el oyente elabora, complementa y valida su identidad, proyectándola tanto como para uno mismo como para los demás. Dentro del marco teórico planteado por DeNora, la constitución de la identidad a partir de la experiencia musical resulta un elemento importante para la comprensión de la práctica de gestión de emociones durante la escucha musical.

Simon Frith, por su parte, describe la constitución de la identidad también desde el campo de la sociología. Su aproximación tiene lugar en el artículo, “Música e Identidad” (2003), en donde propone la inversión del esquema de los estudios clásicos de la música. Para Frith, la música se concibe como un medio por el cual se expresa y refleja las características de un grupo

de individuos; por ejemplo, un orden jerárquico-social, relaciones interpersonales, sistemas de valores, etc. Asimismo, plantea que el estudio de hechos musicales permite la interpretación y la descripción de las características ya mencionadas. La inversión del esquema propuesta por el autor consiste en concebir a la música como un proceso por el cual se produce, crea y construye una experiencia; así también cómo uno que produce identidades y “construye nuestro sentido de identidad” (Frith, 2003, p. 212). Frith afirma que “[hacer] música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (p. 187). Además, sostiene su tesis con dos premisas base: primero, “que la identidad es *móvil*, es un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser” (p. 184); y segundo, que la forma más apropiada de entender la experiencia musical “es verla como una experiencia de este yo en *construcción*” (p. 184).

En lo que respecta al artículo de Tia DeNora (1999) “Music as a Technology of the Self”, este es parte de una investigación en la cual desarrolló un trabajo etnográfico, en el cual entrevistó a 52 mujeres de entre 18 a 78 años de edad en pequeños pueblos y grandes ciudades de Estados Unidos y del Reino Unido. La investigación se basó en el efecto que tiene la música en la vida cotidiana de estas personas. Desde esta perspectiva, la autora plantea que, ante la tensión entre lo que uno ‘siente’ y cómo uno desea sentirse, surge el problema de la autorregulación y, con él, la disyuntiva de cómo los individuos negocian entre los polos de necesidad y de preferencia, entre cómo piensan que deberían ‘sentirse’ y cómo se ‘sienten’ realmente. Es en este problema de autorregulación en donde la música interviene gracias a su capacidad de contribuir en la resolución de dicha tensión, por medio de la gestión de emociones. Así pues, DeNora coincide con la perspectiva de Frith y, basada en el análisis a las entrevistas realizadas en su etnografía, afirma lo siguiente:

Music is not simply used to ‘express’ some ‘internal’ feeling state. Indeed, that music is part of the reflexive constitution of that state; it is a resource of the identification work of ‘knowing

how one feels' – a building material of 'subjectivity'. (pág. 41)¹.

La cita explica que la música es parte de la constitución reflexiva de la emoción o emociones que podemos sentir en un momento determinado, constituyéndose de esta manera en material de construcción de subjetividad. Una de las tesis que la autora sostiene a partir de su investigación es que cuando en nuestro día a día elegimos voluntariamente cierto tipo de música para una situación específica, estamos tomando decisiones con respecto al proceso constitutivo de nuestras emociones, lo cual da como resultado el ejercicio de gestionar nuestras emociones.

Por otro lado, en trabajos posteriores al artículo mencionado, DeNora (2014) advierte que el escuchar música con la cual estamos familiarizados puede provocar recuerdos de personas que ya conocemos o hemos conocido, y puede provocar recuerdos de eventos clave de nuestra vida social, los cuales mayormente están relacionados con el amor, la pérdida, la alegría o la tristeza. Al explicar estos rasgos de la experiencia musical, afirma que, debido a ellas, la música puede facilitar procesos catárticos y que también tiene la capacidad de funcionar como un “asilo” que proporciona al oyente tranquilidad, confort o consuelo.

Años más tarde, el sociólogo Niels van Poecke (2017) hizo un estudio sobre el rol del *indie-folk* en la formación de la identidad personal, en donde también abordó la relación entre la música y la gestión de emociones. Este estudio tuvo como uno de sus objetivos continuar con la línea de investigación de Tia DeNora en el artículo mencionado anteriormente.

Entre sus herramientas de análisis empíricas, el autor realizó entrevistas a residentes holandeses que consumían y ejecutaban voluntariamente música *indie-folk*; y también analizó

¹ “La música no se usa simplemente para ‘expresar’ algún estado de sentimiento ‘interno’. De hecho, la música es parte de la constitución reflexiva de ese estado; es un recurso del trabajo de identificación de ‘saber cómo se siente’, un material de construcción de la "subjetividad". Traducción del autor de esta tesis.

letras de las canciones del género consumidas y ejecutadas por los entrevistados. A partir del análisis de las letras, van Poecke argumentó que la temática frecuentemente estaba relacionada con una preocupación por evocar recuerdos personales sobre eventos de la vida que son ‘discordantes’². Además, sostiene que la temática también se relaciona con los sentimientos de autocompasión y de superación personal, mediante el cual el protagonista/cantante aspira a reflexionar sobre la experiencia de un ‘tiempo perdido’.

Partiendo del análisis de las entrevistas y las letras de las canciones, van Poecke sostiene que el uso frecuente de recursos literarios como la metáfora y la polisemia, en este tipo de música, permite al oyente relacionar la historia de las canciones con sus propias experiencias, otorgándoles la posibilidad de reconectarse con sentimientos y emociones personales para regular estados de ánimo “pesados” como la depresión y “la sensación de pérdida”. Asimismo, el autor precisa que los entrevistados generalmente escuchan *indie-folk* cuando desean aislarse del mundo que los rodea y que algunos de ellos identificaron este aislamiento como un refugio o como un consuelo. Además, afirma que este hecho musical permite que los entrevistados se involucren en procesos reflexivos con fines de autodefinición, tales como la evocación de vivencias pasadas, la introspección y el soñar despiertos. Van Poecke sostiene también, que algunos de ellos expresaron que el *indie-folk* no solo evocaba vivencias pasadas, sino que también tenía la capacidad de “curar” recuerdos personales dolorosos del pasado.

Entre otros estudios sobre regulación emocional a través de la música, se ha encontrado también los artículos descritos a continuación. “Estrategias de regulación emocional materna con bebés en situaciones de estrés: el uso del canto materno” (Carbonell et al. 2019) se afirma

² Por discordantes el autor se refiere a eventos traumáticos que están relacionados con la tristeza, el estrés y la melancolía.

que la regulación emocional a través de la música se experimenta también durante el primer año de vida. “La modulación del estado de ánimo a través de estímulos musicales activantes. Un diseño experimental con jóvenes adultos” (Castro et al. 2021), el cual plantea que, desde un enfoque neurocognitivo, la música tiene la capacidad de modular emociones de tristeza y ansiedad disminuyéndolas significativamente. Por su parte, “Music as a Factor Associated with Emotional Self-Regulation: A Study on its Relationship to Age During COVID-19 Lockdown in Spain” (Martín et al. 2021),³ donde se sostiene que la música ha sido un poderoso instrumento para la autorregulación emocional y el alivio de la soledad durante la etapa de aislamiento provocada por la pandemia. Finalmente, “Feeling the Beat and Feeling Better: Musical Experience, Emotional Reflection, and Music as a Technology of Mental Health” (Semenza, 2017),⁴ basado en el trabajo de Tia DeNora, en el que Semenza propone que música es un mecanismo eficaz para lidiar con situaciones cotidianas de estrés y tristeza, entre otros con tópicos similares.

Así pues, a lo largo de la presente investigación se utilizarán las palabras “ejercicio” o “práctica” conjuntamente con las palabras “gestión de emociones” para connotar una actividad intrapersonal, ejecutada por individuos y estimulada por la escucha musical.

1.2 El *indie-folk* y el *indie-folk* en Lima

Para un mejor entendimiento del *indie-folk* en Lima se hará una descripción de las

³ “La música como un factor asociado a la autorregulación emocional: Un estudio sobre su relación con la edad durante el encierro por COVID-19 en España”. Traducción del autor de la tesis.

⁴ “Sentir el ritmo, sentirse mejor: Experiencia musical, reflejo emocional, y música como tecnología de la salud mental”. Traducción del autor de la tesis.

características musicales del origen de este hecho musical, así como de los valores culturales que están alrededor de este fenómeno, a partir de estudios ya existentes.

El origen y los estudios sobre el *indie-folk* se ubican en la cultura occidental del hemisferio norte. El término *indie*, proveniente de la palabra *independent* (independiente), connota independencia de los poderes económicos y políticos, así como de los sistemas de valores y criterios estéticos, de la producción de canciones a gran escala (Hibbett, 2005). Con respecto al sistemas de valores, la libertad creativa y lo que los artistas consideran como ‘buena música’ adquieren más importancia que el hecho de vender más o de ser más populares (Hibbett, 2005). Con respecto a criterios estéticos, como explica David Blake (2012), existe un alejamiento del sonido que se produce en la industria musical a gran escala, por medio de la experimentación de timbres y los conceptos de composición y de producción distintos, los cuales enmarcan un esfuerzo por crear música que evoque experiencias íntimas.

Por su parte, el término *folk*, en el plano musical y relacionado con el de *indie-folk*, es el del género musical que se popularizó a mediados del siglo XX en los Estados Unidos y Gran Bretaña, el mismo que vio su apogeo a mediados de la década de 1950 y de la década de 1960 con artistas como Woody Guthrie, Phil Ochs y Bob Dylan (Coren, 2020). Usualmente es acompañado por instrumentos acústicos tradicionales como la guitarra acústica o el banjo; se ejecutan melodías vocales sin mucha dificultad técnica; está conformado por canciones de autoría propia o por canciones folklóricas de la región; y la temática, a menudo, relata pensamientos y deseos internos por medio de pequeñas historias o leyendas (Coren, 2018).

De acuerdo con la revisión de estudios previos, el *indie-folk* es un hecho musical que dialoga con el medio comercial adoptando un carácter, como indica van Poecke (2017), “semi-comercial”. Aun así, se esfuerza por mantener una estética independiente de aquellas

favorecidas por las industrias musicales de producción a gran escala. Las composiciones de este hecho musical siguen una estructura similar a la que predominan en la música *pop*, es decir, una duración de entre tres a cinco minutos y ser constituidas por versos, coros y puentes. Dentro de este formato se hace uso de una sonoridad producida desde tendencias acústicas con instrumentos como la guitarra, la voz humana y el banjo, además de recursos como la multiplicidad de voces o los cantos armonizados. Se adhiere a la comprensión tradicional de la música *folk*, mencionada anteriormente como un género basado en la tradición oral, en donde sus letras giran en torno a la narración autobiográfica en forma de poesía, enfatizando la sensibilidad, la subjetividad y el interiorismo. (2017) Van Poecke señala también que se usan con regularidad recursos literarios como la metáfora y la polisemia para la construcción de las letras.

Matthew Hsu (2019) define al *indie-folk* como un género musical que denota un anhelo nostálgico, que reutiliza fragmentos de música folklórica del principio del siglo XX o anteriores a este, pero ejecutado desde la época moderna y una urbe distintivamente cosmopolita, y que es influenciado tanto por un carácter experimental como por tendencias sonoras contemporáneas. Por otro lado, van Poecke (2017) se detiene en la importancia de qué es el concepto de autenticidad para los artistas y para los oyentes. Así, esta noción es atribuida al *indie-folk* por aquellos que participan de este hecho musical; una autenticidad entendida como la capacidad de crear relatos ‘sinceros’, ‘íntimos’ y ‘reales’. Dichos relatos invitan a la empatía y la compasión por el otro y por uno mismo, contraponiéndose a la característica ironía del postmodernismo. Además, varias investigaciones sobre este hecho musical concuerdan que las agrupaciones Bon Iver y Iron and Wine son dos de sus representantes más conocidos.

Para la presente investigación se ha tomado en cuenta en la conformación del *corpus*

musical, una agrupación, un dúo y una solista: Kanaku y el Tigre, Alejandro y María Laura, y Lorena Blume respectivamente. Los artistas mencionados han sido reconocidos por diversos medios de comunicación nacionales e internacionales como músicos de *indie-folk* (ver anexos).

Las razones por la cual se ha elegido a estos artistas son: en primer lugar, sus composiciones con mayor popularidad comparten características musicales con la definición de la música *indie-folk* hecha anteriormente; en segundo lugar, por la alta frecuencia con la que los medios digitales los han reconocido como artistas de *indie-folk*; y finalmente, porque son los artistas con más popularidad dentro de la escena musical de Lima que han sido reconocidos dentro de la etiqueta de música *indie-folk*. Estas agrupaciones y la artista han comenzado a ser visualizados en la escena musical de Lima durante la última década y sus trabajos más representativos relacionados al *indie-folk* han sido lanzados entre los años 2011 y 2019.

Habiendo hecho un recuento de cómo ha sido reconocida la música *indie-folk* por otros académicos, no es de extrañar que los artistas que conforman el *corpus* musical de la presente investigación hayan sido reconocidos por diferentes medios de comunicación como músicos de *indie-folk*. Sus producciones musicales más populares tienen similitud con muchas de las características descritas anteriormente, excepto en algunas adoptadas por el *indie-folk* de Estados Unidos y Europa, como el uso del banjo. Con respecto al uso de fragmentos musicales folklóricos de principio del siglo XX o anteriores, las composiciones de los artistas locales también son distintas debido a que, en vez de usar el folklor de Estados Unidos o Europa, en este caso, la referencia musical está inmersa en el folklor peruano, como la música andina o criolla, y también en el horizonte latinoamericano, como es el caso del bossa nova o el uso del montuno. Sin embargo, esta característica de orden geográfico, no hace que se deje totalmente de lado las influencias de la música folklórica de Estados Unidos y Europa, lo cual les permite

un anclaje dentro de la cultura global occidental

Respecto al público, los oyentes voluntarios y habituales del *indie-folk* son generalmente personas que viven en una ciudad cosmopolita (Hsu, 2019) dentro de un rango de edad aproximado entre los 20 y 40 años, pertenecen a una clase media, y consumen diversos géneros musicales además del *indie-folk* (van Poecke, 2017). En el caso específico de Lima, son personas que invierten su dinero en asistir a conciertos y escuchar música por medio de plataformas como Spotify y Apple Music.

A continuación, se presentarán los trabajos de investigación en donde se han realizado estudios del *indie-folk*. Por un lado, un estudio proveniente de Holanda y que concentra su análisis en el rol del *indie-folk* en la formación de la identidad personal y en el concepto de la autenticidad (van Poecke, 2017). Por otro lado, un estudio que proviene de Australia, donde el interés se focaliza en la perspectiva de la sensibilidad 'vintage' del siglo XXI (Hsu, 2019); también se ha realizado un estudio que proviene de Estados Unidos, en donde se trabaja sobre la perspectiva de una subcultura en Internet (McGwin, 2013). Finalmente, un estudio que proviene de Alemania en donde se investiga el tema de la nostalgia contemporánea. (Springer & Dören, 2016).

1.3 Procesos de significación de los parámetros musicales

El musicólogo Óscar Hernández Salgar (2012) sostiene que es innegable y muy conocido que la música trate sobre emociones y sentimientos específicos en las personas, pero anota también que no se ha trabajado lo suficiente o que se conoce muy poco sobre la codificación musical en un plano simbólico. Es decir, escasean estudios que den cuenta de cómo la música es capaz de construir significados. Hernández Salgar comenta que en investigaciones

hechas por etnomusicólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores y economistas generalmente se da por sentado “el poder de los sonidos musicales en la sociedad y su capacidad para afectar la vida de la gente” (Salgar, 2012, p. 42). Estos estudios elaboran discursos que le dan sentido a la música, mas no explican cómo la música significa, cuál es el proceso de significación desde el plano musical. Acota, además, que esta falta de conocimiento se ha debido a la brecha que ha existido, por mucho tiempo, entre dos visiones separadas de la investigación, una “hermenéutica”, refiriéndose a las interpretaciones simbólicas que los oyentes le otorgan a la música a través de la experiencia musical, y otra “formalista”, refiriéndose al estudio de parámetros musicales. Pero, sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha comenzado a dar importantes avances referentes al plano de la significación musical.

Tras un recorrido por los conceptos más significativos del campo de los procesos de significación de los parámetros musicales, Salgar (2012) identifica tres grandes enfoques: el semiótico-hermenéutico, el cognitivo-corporal y el social-político.

En el primero encontramos el concepto llamado tópico musical, concepto que ha sido influenciado durante su construcción por estudiosos como Robert Hatten, Roman Jakobson, Michael Shapiro, entre otros y ha surgido de la mano del musicólogo norteamericano Leonard Ratner. Entendido desde la perspectiva de Raymond Monelle, el tópico musical es el resultado de una convencionalización cultural de signos musicales los cuales son originalmente arbitrarios, sin embargo, se han convertido paulatinamente en símbolos, pasando por un proceso de familiarización de los oyentes y siendo parte así de procesos históricos y sociales. “El ejemplo más utilizado por Monelle es el del *pianto*, un motivo consistente en una segunda menor descendente, que ha servido para representar el lamento por lo menos desde el siglo XVI”

(Salgar, 2012, p. 42). Otros ejemplos pueden ser la asociación que existe entre el uso de los cascabeles con las canciones o villancicos de Navidad, o la asociación del uso de los instrumentos de vientos pertenecientes a la familia de los metales con la música que se compone para las marchas militares.

Con respecto al concepto cognitivo-corporal, basado en las teorías de mente corporizada propuestas por Mark Johnson y George Lakoff y estudiado por autores como Robert Hatten, Candance Brower, Fred Leardahl, Steve Larson, entre otros, sostiene que determinados signos musicales son entendidos como metáforas de la experiencia sensorio-motora del cuerpo. Por ejemplo, el hecho de referimos a que un contorno melódico es ascendente porque se está dirigiendo desde notas graves hacia notas agudas, en comparación al promedio de las frecuencias utilizadas en la melodía, puede tener relación con la experiencia que tiene nuestro cuerpo al reproducir notas consideradas graves en nuestro repertorio de ejecución en resonadores que están ubicados espacialmente más abajo que los resonadores que reproducen naturalmente notas más agudas (Salgar, 2012). Por otro lado, la relación de las velocidades del *tempo* con estados emocionales específicos por medio de la utilización de palabras como *allegro* o *tranquillo* podría estar ligado con el hecho de que nuestro caminar varía en su velocidad de ejecución, incluso inconscientemente, dependiendo del estímulo emocional que tengamos en un momento dado, por ejemplo, cuando estamos emocionados, cuando sentimos estrés o tristeza.

Finalmente, el concepto social-político se ha visto influenciado por estudiosos como Theodor Adorno y Tia DeNora con estudios distintos a los descritos anteriormente. Este acercamiento ha sido estudiado por autores como Charles Seeger, Philip Tagg, entre otros. Dentro de estos estudios se reflexiona sobre la relación entre la música y el poder, en cómo los materiales audiovisuales tienen la capacidad para influir en las poblaciones sobre qué candidato

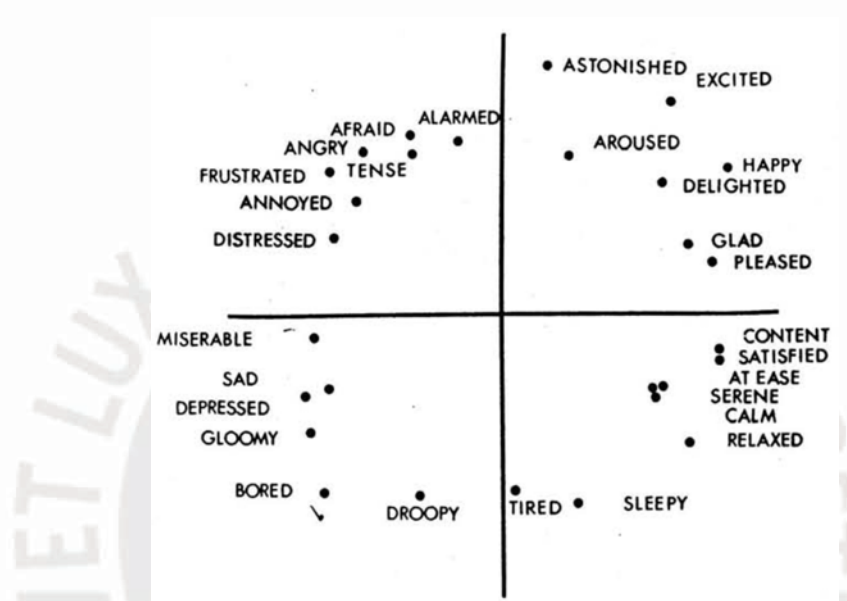
político será elegido, qué gobiernos políticos serán derrocados, qué mercancías serán vendidas o qué estilos de vida serán impuestos. También se ha estudiado sobre el uso de la música como una herramienta importante para promover y construir la ideología del nacionalismo, entre otras posibilidades de uso de los procesos de significación de los parámetros musicales (Salgar, 2012).

Desde una perspectiva más empírica, Manuel Tizón (2017) hace una revisión sobre los estudios que abordan la manera en que los parámetros específicos que existen en la propia música modulan la emoción percibida por los oyentes. Con respecto a los métodos de medición de la emoción, producidos por estudios de investigación del campo de la psicología, el autor describe que al menos se contemplan dos variables: la valencia y la activación. “La valencia se define como la atracción intrínseca del sujeto hacia un objeto, es decir, la felicidad tendría valencia positiva y la tristeza negativa.” (Tizón, 2017, p. 3). Por otro lado, desde una entrada que también aborda aspectos biológicos, la activación corresponde a la respuesta del sistema nervioso central, en donde el entusiasmo tendría una activación positiva y la serenidad una activación negativa. Esta manera de medición con dos variables ha sido adoptada por James A. Russell (1980) en lo que él llama: “A Circumplex Model of Affect”, traducido al español en trabajos de investigación anteriores como “Modelo circumplejo del afecto o de las emociones”, en donde el autor se refiere a la valencia como el parámetro de placer-displacer y a la activación como el parámetro de excitación-relajación. Russell ubica en un plano cartesiano la valencia como el eje ‘x’ y la activación como el eje ‘y’, y a partir de la revisión de estudios de investigación anteriores y el análisis del testimonio de 343 sujetos, testimonios obtenidos por tres métodos distintos, ubica veintiocho palabras relacionadas a emociones o estados emocionales alrededor del perímetro de una circunferencia cuyo centro está alineado con el

punto de origen del plano cartesiano. En otras palabras, en el punto donde 'x' e 'y' tienen un valor de 0. Los resultados de los tres métodos fueron similares y una de sus gráficas conclusivas fue la siguiente:

Figura 1

Gráfica conclusiva del modelo circunplejo del afecto



Nota. Las palabras y los puntos no están ubicados en una circunferencia perfecta ya que se dio más importancia a que estas puedan ser legibles. Reproducida de *Unidimensional scaling of 28 words of affect on pleasure-displeasure (horizontal axis) and degree of arousal (vertical axis)*, Russell 1980 (<https://doi.org/10.1037/h0077714>)

Si bien Tizón (2017) señala que este método no ha estado libre de críticas, debido a una demanda de mayor complejidad en cuanto al número de variables utilizadas, el modelo con dos variables es el que él eligió para su revisión. Ello se debe a que muchas investigaciones sobre los procesos de significación de parámetros musicales lo han utilizado. Por esta misma razón,

se ha considerado este modelo de medición como un instrumento adecuado para el posterior análisis y elaboración de las conclusiones de la presente investigación, su implementación será descrita más adelante.

Entre los parámetros en los que Tizón (2017) puntualizó su atención están: la armonía, el timbre, el ritmo, la textura, la dinámica, la forma, el silencio y el estilo. En cada uno de estos parámetros el autor se detuvo en la revisión de una o más investigaciones relacionadas con los mismos.

Por otro lado, es importante mencionar la teoría de la recepción antes de proceder con la metodología. Esta teoría se inició en la década de 1950 y proviene de la teoría literaria. A diferencia de otras perspectivas focalizadas en el autor o en el texto, esta se enfoca en la experiencia que tiene el lector al momento de interpretar una obra por medio de procesos de significación que solo pueden materializarse por medio de la acción de la lectura (Eagleton, 1998). La teoría de la recepción no solo tuvo gran influencia en el campo de la literatura, sino también, en los campos de estudios de otras artes, como en la música, influyendo también a varios de los textos que componen el presente marco teórico y, por ende, al enfoque de análisis y elaboración de conclusiones de la presente investigación.

1.4 Metodología: *corpus* musical y herramientas de análisis

El *corpus* musical está conformado por seis canciones escogidas de un grupo de 71 canciones. Este grupo está conformado por toda la producción publicada en formato de disco musical de Alejandro y María Laura, de Kanaku y el Tigre, y de Lorena Blume entre los años 2011 y 2019. Así mismo, conforma un total de seis discos musicales. La selección de las seis canciones se ha realizado por medio de tres parámetros.

El primer parámetro está relacionado con el nivel de similitud que las canciones tienen con las características musicales y literarias representativas del *indie-folk*, mencionadas durante la revisión de la literatura de este hecho musical. Este parámetro se implementó con el propósito de escoger canciones que contengan características similares a las canciones de *indie-folk* que han sido consideradas representativas en estudios anteriores. Como resultado se logró escoger canciones representativas del *indie-folk* de Lima, que guardan relación con las descripciones hechas en las investigaciones anteriores sobre el género. Para cumplir con el propósito mencionado se hizo una lista de características para comprobar qué canciones de los artistas, producidas entre el 2011 y el 2019, reunían una mayor cantidad de características representativas.

Esta lista se conforma por doce características musicales o literarias, entre las cuales podemos encontrar: melodías vocales principales que no requieren una alta dificultad técnica en su ejecución; una estructura de canción de tres a cinco minutos con secciones como coro, verso, introducción, interludio y epílogo; un alejamiento de la sonoridad que produce la industria musical a gran escala a partir de la experimentación de elementos como la composición musical, la producción musical y el diseño de timbres; el uso de una sonoridad con tendencias acústicas como el uso de la guitarra acústica y otros instrumentos principales; el uso de la multiplicidad de voces; contenido literario que connota el relato de experiencias íntimas; entre otros. Como resultado, se obtuvo veintidós canciones que contienen al menos diez de las doce características consideradas, lo cual representa un 83.3% de compatibilidad. De esta manera, la selección está conformada por: una canción que contiene todas las características, ocho canciones que contienen once características y trece canciones que contienen diez características.

El segundo parámetro está relacionado con el nivel de popularidad de cada canción en los oyentes habituales y voluntarios de *indie-folk*. Este parámetro se implementó con el propósito de escoger canciones que son representativas en el imaginario de la música *indie-folk* de Lima para sus respectivos oyentes habituales y voluntarios. Para calcular el nivel de popularidad se recurrió a las estadísticas de reproducción que ofrecen las aplicaciones en donde usualmente es consumida la música a ser analizada. Estas aplicaciones son Spotify, Apple Music y YouTube. La medición de popularidad de cada canción se hizo tomando en cuenta la media de consumo de su respectivo disco musical. El propósito fue evitar que el número de audiencia que ha tenido cada artista o grupo musical durante los años de publicación de cada uno de sus discos favorezca la elección de canciones de un disco en específico. En la mayoría de los casos, el resultado de las tres aplicaciones consideradas destacó las mismas dos o tres canciones por cada disco musical. Como resultado se obtuvo catorce canciones con un nivel de popularidad alto en comparación al resto. Doce de ellas también pertenecen al grupo de las veintidós identificadas como representativas del *indie-folk* situadas en Lima en el primer parámetro.

El tercer parámetro es el número de canciones que conforma el *corpus* musical. Para elegir el número de canciones se tomaron en cuenta los aspectos académicos que tiene la presente investigación en el marco de una tesis de maestría, la cual está delimitada por una extensión de páginas y un tiempo de ejecución específicos. Al tomar en cuenta la extensión del análisis que se ha planteado para cada canción en la presente investigación, se ha considerado pertinente escoger seis canciones. Con el propósito de obtener una muestra equilibrada se decidió escoger dos canciones de cada agrupación o solista. Para la selección final, en un primer momento se consideró las doce canciones que se han identificado tanto en el resultado del

primer parámetro como del segundo parámetro. A continuación, se eligió las seis canciones que tienen más características musicales y literarias similares a las descritas en investigaciones anteriores y que al mismo tiempo han tenido mayor popularidad entre sus respectivos oyentes voluntarios y habituales.

Como resultado de esta selección las canciones que conforman el *corpus* musical son las siguientes: “Luna extraña” y “Estos días” del dúo Alejandro y María Laura, “Caracoles” y “Bubucelas” de la agrupación Kanaku y el Tigre, y “Curar” y “Cristal 4 Capas” de la solista Lorena Blume.

Para el análisis musical se tomaron los conceptos de análisis formal y análisis hermenéutico de la música como son interpretados por la investigadora María Nagore (2004), por Oscar Hernández Salgar (2012) y varios otros musicólogos. Nagore explica que el análisis formal se ocupa de la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales de una obra musical, lo cual se refiere al análisis del comportamiento de parámetros musicales a través del tiempo, para explicar sus combinaciones y funciones. Este tipo de análisis habitualmente se realiza a partir de procedimientos de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, el recuento de elementos recurrentes, las variantes de estos elementos recurrente, entre otros. Por su parte, el análisis hermenéutico se centra, más bien, en el entorno contextual y en la interpretación hecha por los sujetos que participan de la experiencia musical. Este tipo de análisis tiende a enmarcarse dentro de un periodo de tiempo específico o de un lugar geográfico específico.

A partir de la mencionada explicación del análisis hermenéutico, y de la experiencia de numerosos trabajos de investigación que han llevado a la práctica este tipo de análisis, se comprueba que, desde esta perspectiva, habitualmente se ejecutan procedimientos como la

revisión y el análisis de textos históricos, principalmente si se trata de una obra musical situada en el pasado. Se comprueba también el análisis de entrevistas hechas a los sujetos que han participado de una experiencia musical específica y centradas en la percepción que estos sujetos han tenido o están teniendo de dicha experiencia musical; así como la revisión y el análisis de textos provenientes de las ciencias sociales que tienen como propósito explicar características culturales y sociales de un contexto geográfica y temporalmente delimitado, entre otros.

El posterior análisis de la presente investigación está conformado por un primer acercamiento hermenéutico relacionado con la gestión de emociones y el *indie-folk*, seguido por un segundo acercamiento de carácter formal-hermenéutico, enfocado en los procesos de significación de parámetros musicales específicos. Estos procesos de significación pertenecen a las seis canciones del *corpus* musical y están relacionados a la significación de emociones o de estados emocionales. El propósito de ambos análisis es la elaboración de las conclusiones, a partir de la confrontación y el diálogo entre ambos resultados, en donde se podrá confirmar, si es el caso, hallazgos anteriores a la presente investigación y proponer nuevos hallazgos sobre el papel de los procesos de significación de parámetros musicales en el ejercicio de gestión de emociones hecho por los oyentes voluntarios y habituales durante la práctica de la escucha del *indie-folk* en Lima.

Para el primer análisis, el hermenéutico, se revisaron las investigaciones de Tia DeNora mencionadas anteriormente como parte del marco teórico, con el propósito de adquirir herramientas que permitan una interpretación relacionada con el ejercicio de la gestión de emociones durante el posterior análisis y elaboración de las conclusiones. A continuación, se realiza un análisis de la información proveniente de la literatura del *indie-folk* recopilada en el marco teórico, con el propósito de determinar cuáles son las características del ejercicio de

gestión de emociones que se llevan a cabo durante la escucha de este hecho musical, y así mismo, para determinar en un primer momento, cómo los parámetros musicales del *indie-folk* están relacionados con dichas prácticas de gestión emociones.

Para el análisis formal-hermenéutico se utilizó el material elaborado exclusivamente para este estudio, el cual consiste en la transcripción de la melodía, de la armonía y de la letra de las seis canciones que conforman el *corpus* musical, y que se elaboró respetando el formato de transcripción de *lead sheet*. Si bien se podría hacer un análisis más profundo tomando en cuenta la transcripción de todos los instrumentos musicales, debido a la extensión de la presente investigación, se optó por usar este formato. A partir de este material se analizaron procesos de significación relacionados a los parámetros musicales que tienen lugar durante la escucha de oyentes habituales y voluntarios.

Para poder determinar el papel de los parámetros musicales en la gestión de emociones durante la escucha del *indie-folk* se usan herramientas de medición de significación de emociones o estados emocionales. La herramienta que se usa para analizar de forma general las significaciones de parámetros musicales es el modelo circumplejo de emociones de Russell (1980). Las herramientas que se usan de forma específica para el análisis de distintos parámetros musicales provienen de la revisión de Tizón (2017), además de dos parámetros que son considerados por tener una relación directa con el modelo de medición de emociones o estados emocionales de Russell. Las herramientas de análisis que proveen dichas investigaciones son compatibles con el modelo que diseñó Russell, ya que han utilizado un modelo de medición de emociones que usa las mismas variables que las adoptadas en el modelo circumplejo. Por otro lado, de todas las investigaciones que revisa Tizón, sobre procesos de significación relacionados a parámetros musicales, se han escogido solamente las que proporcionan herramientas de

análisis que son aplicables al material escogido para ser analizado y solo son empleados en circunstancias en las cuales no presenten un resultado ambiguo. La suma de los resultados del uso de todas estas herramientas permite que se elabore una conclusión puntual sobre los procesos de significación relacionados con los parámetros musicales que tienen lugar en cada una de las seis canciones y, de forma general, en todo el *corpus* musical.

Los parámetros musicales analizados en la presente investigación, y que provienen de la revisión de Tizón, serán presentados a continuación. Antes de empezar es importante tener en cuenta la naturaleza de la información que ofrece el formato de partitura de *lead sheet*, el cual se usa en el presente análisis formal-hermenéutico. Este formato permite analizar el *tempo*, la melodía del instrumento de la voz humana y la armonía realizada por los instrumentos armónicos que tiene cada canción. En los siguientes subtítulos, primero se procederá a presentar los parámetros referentes a la activación, subsiguientemente los parámetros referentes a la valencia y finalmente se describirá el orden en el cual se realizó y será descrito en el siguiente capítulo el análisis formal-hermenéutico.

1.4.1 Parámetros analizados referentes a la activación

El *tempo*. Este parámetro se mide en PPM (pulsos por minuto), en donde, por ejemplo, 60 PPM significa que cada pulso dura un segundo. De acuerdo con Fernández-Sotos *et al.* (2016) 150 PPM significa una activación positiva, 120 PPM una activación intermedia y 90 PPM una activación negativa.

La duración de las unidades métrico-rítmicas de la melodía. Este parámetro, estudiado también por Fernández-Sotos *et al.* (2016), está relacionado con la duración de las unidades rítmicas que conforman una melodía específica. De acuerdo con la investigación de

Fernández-Sotos *et al.* (2016), una melodía que mayormente está conformada por semicorcheas (dieciseisavos) significa una activación positiva, una que por lo general está conformada por corcheas (octavos) significa una activación intermedia, y una que en su mayoría está conformada por negras (cuartos) y blancas (medios) significa una activación negativa.

La amplitud interválica de la melodía. Este parámetro se identifica gracias a dos indicadores, la distancia entre la nota más grave y la nota más aguda utilizadas; y las longitudes de los movimientos interválicos que se realizan desde cualquier nota de la melodía hacia la nota que se ejecuta inmediatamente a continuación dentro de una misma frase. Por ejemplo, si se encuentran las notas consecutivas Do³ y Mi³, esto es entendido como un movimiento interválico con la longitud de una tercera mayor. De acuerdo con el estudio de Balkwill y Thompson (1999), una amplitud interválica que supera el rango melódico del intervalo de una octava y que usualmente está conformado no solo por movimientos interválicos de grados conjuntos y por saltos de terceras, sino también por saltos de cuartas, de quintas o más, es considerada como una amplitud interválica amplia y significa una activación positiva. Además, una amplitud interválica que no supera el rango melódico del intervalo de una octava, que en su mayoría está conformado por movimientos interválicos de grados conjuntos y de saltos por terceras, y en donde se tiende a recurrir a un grupo pequeño de notas en comparación al rango de notas estándar utilizado por el instrumento ejecutante, es considerada como una amplitud interválica estrecha y significa una activación negativa.

La cantidad de volumen percibido de la melodía. El volumen percibido no se refiere a la cantidad de decibeles con los cuales es reproducido un sonido, sino más bien remite a nuestra experiencia previa. Por ejemplo, un grito es percibido como un sonido con un volumen alto y un susurro es percibido como un sonido con un volumen bajo. De acuerdo con el estudio

de Yanushevskaya *et al.* (2013) una melodía percibida con un volumen alto, como lo es una voz tensa o un grito, significa una activación positiva; una melodía percibida con un volumen intermedio, como lo es el volumen de la voz hablada, significa una activación intermedia; mientras que una melodía percibida con un volumen bajo, como lo es un susurro o lo que en la mencionada investigación se denomina, *breathy voice*⁵, significa una activación negativa.

La articulación de la melodía. De acuerdo a la revisión que hizo Tizón (2017), se consideran tres tipologías. La primera es la de *staccato*, la cual significa una activación positiva; la segunda es la de *legato*, la cual significa una activación negativa; y la tercera es una tipología por omisión, la cual se refiere a una articulación intermedia entre las dos anteriormente mencionadas y significa una activación intermedia.

1.4.2 Parámetros analizados referentes a la valencia

Los dos primeros parámetros musicales referentes a la valencia podrían ser considerados como uno, pero debido a que provienen de fuentes de investigación distintas, y en este aspecto por motivos metodológicos, se enumeran en el presente recuento como dos parámetros. Asimismo, serán analizados en un primer momento de manera independiente para posteriormente ser analizados de manera conjunta.

Los siguientes a ser mencionados han sido tomados en cuenta dentro del análisis, dependiendo del impacto o nivel de importancia que estos tienen dentro de una misma canción; ya que la significación de estos siempre está sujeta a su contexto. Debido a este enfoque, no necesariamente son abordados en el análisis de todas las canciones, o durante el análisis de todas

⁵ Traducido al español como “voz entrecortada”.

las secciones que conforman la totalidad de una canción. De esta manera, cuando en una canción todos los acordes tienen un grado similar de consonancia, no se toma en cuenta el parámetro de nivel de consonancia o disonancia de los acordes. Por el contrario, si en una sección específica de una canción, se encuentra una progresión de acordes disonantes a comparación del resto de progresiones utilizadas en diferentes secciones de dicha canción, este sí es tomado en cuenta ya que existen cambios significativos en el nivel de consonancia o disonancia de los acordes de una misma canción.

Finalmente, se ha estimado pertinente mencionar los parámetros considerados por su directa relación con el modelo de medición de emociones de Russell (1980). Su aplicación se tiene en cuenta siempre y cuando estos son usados de manera significativa en las canciones debido a que no siempre están presentes de esta manera en las mismas.

La sonoridad de la armonía enfocada en los acordes. Según el estudio de Tizón (2017) una armonía que remite a la sonoridad de un modo mayor significa una valencia positiva y, por otro lado, una armonía que remite a la sonoridad de un modo menor significa una valencia negativa.

La sonoridad de la armonía enfocada en la melodía. Como señalan Gerardi y Greken (1995), una melodía que remite a la sonoridad de un modo mayor significa una valencia positiva y una que remite a la sonoridad de un modo menor significa una valencia negativa.

El nivel de consonancia o disonancia de los acordes. De acuerdo con la investigación de Lindström (2006), la utilización de acordes consonante dentro de un contexto en donde la mayoría de acordes son disonantes significa una valencia positiva y, por otro lado, la utilización de acordes disonantes en un contexto donde los acordes son mayormente consonantes significa una valencia negativa.

La dirección del contorno melódico. Este parámetro está relacionado con la dirección que existe entre la primera y la última nota de una misma frase o de un mismo motivo. Cuando la última nota es más grave que la primera se concibe como una dirección descendente y cuando la última nota es más aguda que la primera se concibe como una dirección ascendente. El hecho de que esta dirección se desarrolle por medio de grados conjuntos intensifica la medición de la valencia. Tal como indican Gerardi y Greken (1995), un contorno melódico descendente significa una valencia negativa y, por el contrario, un contorno melódico ascendente o neutro no significan una valencia negativa.

La textura de la melodía. Este parámetro se vincula con el número de voces que se utilizan para ejecutar o acompañar la melodía principal, dichas voces deben ser ejecutadas por un instrumento similar al de la melodía, el cual en este caso vendría a ser voz humana. De acuerdo con Broze *et al.* (2012), la utilización de dos o más voces frente a la utilización de una sola voz significa una valencia positiva y la utilización de una sola voz frente a la utilización de multiplicidad de voces significa una valencia negativa. La intensidad de cada tipo de valencia puede variar dependiendo del aumento o la disminución del número de voces.

El carácter de la ejecución de la melodía. En donde un canto con un carácter que se asemeja al llanto de tristeza de una persona significa una valencia negativa; debido a que la tristeza está relacionado a una valencia negativa. Por el contrario, la ausencia de este carácter no necesariamente significará una valencia negativa.

La significación de palabras o frases textuales enfatizadas por la melodía. Este énfasis otorgado por la melodía se entenderá por parámetros melódicos como una duración de notas específicas mayor a la duración estándar de las notas utilizadas en la misma; un registro más agudo que el registro estándar y una ubicación establecida en la parte final de las frases

melodías. Así, las palabras como “vamos sanándonos”, dentro de su contexto temático, significan una valencia positiva y palabras como “no estás”, también dentro de su contexto temático, significan una valencia negativa.

Este último parámetro es analizado con especial cuidado porque, como menciona Tizón (2017), el análisis de los procesos de significación provenientes de las palabras o del texto - aun siendo un parámetro con suma importancia e influencia en los procesos de significación de las canciones - significa recurrir a su conexión con el lenguaje. Ello requiere herramientas de análisis con un nivel de complejidad que no son consideradas en el presente trabajo, y la necesidad de ser tratados desde otras ramas de investigación. Sin embargo, se ha considerado apropiado tenerlos en cuenta solo debido al énfasis otorgado por la melodía ya mencionado y, por ende, solamente desde la perspectiva de la importancia que le otorga este parámetro musical.

1.4.3 Orden de la ejecución del análisis formal-hermenéutico

La manera en la que se procede a realizar el análisis musical formal-hermenéutico, el cual es descrito en el próximo capítulo, será explicada a continuación. Con respecto a la activación, se procede a describir los resultados de un primer parámetro con respecto a cada una de las canciones. Una vez finalizada la descripción de un primer parámetro se hará lo mismo con un segundo parámetro y así sucesivamente. Con respecto a la valencia, se procede a describir los resultados de una primera canción dividida por sus secciones con relación a los parámetros ya mencionados, luego se describe los resultados de una segunda canción y así sucesivamente. Durante todo el análisis musical y para una mejor descripción se hará uso de imágenes que contienen segmentos de las partituras ya mencionadas para ejemplificar resultados específicos.

Capítulo 2

Análisis

2.1 Análisis hermenéutico

2.1.1 Características que posibilitan el ejercicio de la gestión de emociones durante la experiencia musical

Simon Frith (2003) explica que la experiencia musical es uno de los elementos que construyen nuestra identidad, aclarando que se trata de una identidad en constante elaboración. Por su parte, Tia DeNora (1999) precisa que esta construcción de la identidad se debe a que la experiencia musical tiene la capacidad de ser parte de la constitución reflexiva y subjetiva de cómo una persona se siente, permitiéndole elaborar y complementar la composición y la validación de su identidad propia proyectada para sí misma y para los demás. Se puede tener un mejor entendimiento sobre dicha elaboración de la identidad al reflexionar sobre las siguientes preguntas: ¿Cómo te sientes con respecto a un acontecimiento específico y cuál es la manera en la que tú lidias con este? ¿Te sientes identificado(a) con la manera en que normalmente las personas que se encuentran en un contexto similar al tuyo reaccionan a este tipo de acontecimiento, o con la manera de actuar que socialmente es aceptada o considerada ideal en tu contexto? ¿En qué clase de persona te convierte este actuar para ti mismo(a) y para la mirada de los demás? ¿Cuáles son los atributos que construyen y reformulan tu identidad?

2.1.2 Procesos primarios y secundarios de gestión de emociones

Podemos observar en el estudio de DeNora (1999) que la gestión de emociones a través

de la música se realiza de tres maneras distintas. Estas tres maneras se han identificado en el presente trabajo como procesos primarios y son descritos a continuación.

La primera corresponde al momento en una persona se induce a sí misma a un estado emocional. Por ejemplo, al describir una de las entrevistas que hizo DeNora (1999), la autora consigna que la entrevistada usualmente escucha grabaciones para relajarse mientras se baña, a menos que esté alistándose para una salida. Si este es el caso, esta persona escucha música que describe como: “fuerte” y “pesada”, la cual usa para tratar de motivarse a estar en el humor adecuado antes de dirigirse al lugar de su destino. Otro ejemplo es el testimonio de una persona que, cada vez que realiza una barbacoa en su casa y ha invitado a otras personas para que asistan, pone una música definida por ella como “latina”. Este ritual lo efectúa aun cuando no han llegado los invitados mientras cocina, ya que este tipo de música la induce a estar en el humor que ella desea tener durante la reunión.

La segunda corresponde a ocasiones en que una persona refuerza un estado emocional que anteriormente ya estaba experimentando. Por ejemplo, varias de las mujeres entrevistadas coincidieron en el hecho de usar la música para experimentar de forma más intensa un estado de relajación. Algunas otras afirmaron escuchar música cuando estaban estudiando para incrementar su nivel de concentración. También señalaron que la música funciona como un recurso importante para afrontar situaciones en donde los pendientes laborales suponen un desafío. La música escogida, en estos casos, debe tener características musicales específicas, ya que dependiendo del hecho musical podría ser un elemento que las ayude a conseguir su objetivo o, por lo contrario, que las distraiga de éste (DeNora, 1999).

Finalmente, la tercera corresponde al momento en el que una persona regula la intensidad de un estado emocional que está experimentando. Por ejemplo, una joven de 20 años,

entrevistada por DeNora comenta que cuando está molesta desea ir a su cuarto, cerrar la puerta con fuerza y poner música en alto volumen. Luego de un par de minutos de seguir sintiéndose molesta logra que dicho estado emocional se disipe. La entrevistada describe esta variación emocional como un proceso de desahogo. Por otro lado, una señora de 70 años describe un proceso que ella concibe como catártico y que tiene relación con el duelo. Ella comenta que el *Requiem* de Verdi es una de sus piezas musicales favoritas, que la conoció porque su esposo se la recomendó y que está asociada con la pérdida de un bebé. La señora describe que cuando se siente triste se encierra en un cuarto, pone esta música y llora (DeNora, 1999).

Como se puede apreciar en los ejemplos descritos, estas tres maneras de gestionar las emociones no necesariamente son mutuamente excluyentes. En adición a esto, y en estudios posteriores, Tia DeNora (2014) afirma que la escucha de la música cotidiana puede generar procesos relacionados con la gestión de emociones como la catarsis y el asilo, los cuales han sido identificados en el presente trabajo como procesos secundarios.

Como veremos a continuación, para que se alcance catarsis o asilo es necesario que exista una inducción, una regulación o un refuerzo de un estado emocional. El ejemplo de la señora de 70 años, reconocido como una regulación de la intensidad de un estado emocional, es un claro ejemplo de catarsis. Dicha persona se encuentra en un estado de tristeza, tras el cual voluntariamente decide escuchar una música que intensifica este estado de tristeza con el propósito de atender al impulso de llorar debido a este estado emocional, para finalmente alcanzar un estado de mayor tranquilidad comparado con el estado inicial de este proceso.

Con respecto al asilo, la autora se refiere a este como un estado de tranquilidad, de confort y/o de consuelo (DeNora, 2014). También haciendo uso del recurso de las entrevistas, van Poecke (2017) describe varios ejemplos que hacen alusión directa a este proceso.

Dentro de estas descripciones también se puede apreciar el proceso primario de la inducción de un estado emocional y el propósito, por parte de los entrevistados y entrevistadas, de buscar tranquilidad frente a un estímulo que les genera tensión. Por ejemplo, varios entrevistados afirmaron tener estrés social al viajar en un tren o al caminar en un lugar público, donde hay mucha gente transitando al mismo tiempo. En respuesta a este estímulo, los entrevistados describieron experimentar tranquilidad al escuchar música, sosteniendo que esta actividad “les cambia el mundo”. Uno de ellos explicó que el escuchar *indie-folk* en estas situaciones es como si todo se volviese más lento y que la música elegida es una especie de banda sonora de nuestra vida que influye, como él lo expresó, en el “tono” de nuestra experiencia. El autor describe que para otro entrevistado escuchar *indie-folk* le permite “congelar el tiempo”, autorizándose a sí mismo poder reflexionar sobre su posición en el mundo en lugar de ser consumido por este; un mundo, que esta persona define como, “exigente”, “urgente” y “saturado de medios”.

Cabe destacar que los ejemplos descritos anteriormente no pretenden abarcar todas las experiencias posibles de cada proceso primario o secundario. Son, más bien, una guía para realizar el análisis posterior en esta investigación.

2.1.3 Características del indie-folk relacionadas al ejercicio de la gestión de emociones

En esta sección el análisis de la literatura acerca del *indie-folk* se organiza por medio de tópicos, lo cual ha permitido obtener una aproximación al ejercicio de la gestión de emociones hecha por oyentes habituales y voluntarios durante la experiencia musical. Estos tópicos también han posibilitado un primer acercamiento al papel que tienen los parámetros musicales específicos dentro de dichas experiencias.

Antes de describir los tópicos se ha considerado importante aclarar el concepto de autenticidad que se adopta en esta investigación. La atribución de autenticidad es subjetiva, ya que depende de cómo lo definen distintos grupos sociales. Lo que para cierto grupo social es considerando música “auténtica”, para otros grupos sociales no necesariamente es así y viceversa. Asimismo, lo que define a un hecho musical como “auténtico” para sus consumidores, y a otro hecho musical para sus respectivos oyentes, está sujeto a variaciones dependiendo del grupo social desde el cual se realiza esta definición, lo que da lugar en la práctica a distintos conceptos de autenticidad. Por ejemplo, Frith (2003) da a conocer cómo críticos del género del Rock atribuyen autenticidad a ciertos artistas basándose en sus experiencias de oyentes y en particulares características musicales. Del mismo modo, críticos de la música clásica hacen lo propio dentro del contexto de este hecho musical con distintos juicios de valor.

El concepto de autenticidad. Como explica van Poecke (2017), el concepto de autenticidad que encontramos en el *indie-folk* está relacionado con la capacidad que se le atribuye a este hecho musical para crear relatos ‘sinceros’, ‘íntimos’ y ‘reales’. Para un mejor entendimiento de estas tres palabras se ha visto pertinente rastrear la definición del concepto de autenticidad que tiene lugar en el *indie-folk* por medio de las características musicales y sociales que ha heredado parcialmente de las dos ramas de donde proviene.

Por un lado, el *indie* se vincula con la idea de independencia de los sistemas de valores y criterios estéticos de la producción musical a gran escala (Hibbett, 2005). Con respecto al sistema de valores, los que participan de este hecho musical consideran como más importantes lo que ellos perciben como ‘buena música’ que las características musicales que están influenciadas por un interés mercantilista. Esta divergencia se complementa con el

distanciamiento estético que explica Blake (2012), quien afirma que existe un esfuerzo por alejarse de la estética que produce la industria musical a gran escala, por medio de la experimentación sonora, con el propósito de crear una música que evoque experiencias íntimas. Por otro lado, las letras de la música *folk* a menudo verbalizan pensamientos y deseos internos, y relatan historias o leyendas (Coren, 2018) permitiendo el relato de experiencias íntimas. Finalmente, el uso de instrumentos principales como la misma voz humana, el banjo y la guitarra acústica, implica el uso de instrumentos musicales con una sonoridad tímbrica relacionada a espacios de ejecución y recepción musical más pequeños e íntimos, en comparación a los instrumentos constituidos por circuitos eléctricos con el propósito de crear sonidos sintéticos y amplificar su volumen (van Poecke, 2017). La importancia de entender este concepto de autenticidad para la presente investigación radica en el hecho de cómo esta característica influye en la forma en la que los oyentes se relacionan y se enfrentan con este hecho musical, de manera que se posibiliten el ejercicio de gestión de emociones.

La estructura musical del *indie-folk*. Esta estructura es similar a la de las canciones de la música *pop* (van Poecke, 2017). Si bien el *indie-folk* se aleja de la sonoridad de las industrias musicales que se producen a gran escala, este alejamiento no se hace por completo, pues mantiene una estructura musical similar. Este elemento también influye a la manera en la que los oyentes se relacionan y se enfrentan con este hecho musical. Como señala Hsu (2019), el *indie-folk* es ejecutado desde una urbe distintivamente cosmopolita. Este también es el caso de nuestro objeto de estudios debido a que su práctica se efectúa en la ciudad de Lima, una urbe cosmopolita. Es en este tipo de ciudades en donde los habitantes están constantemente expuestos y familiarizados con la música *pop* y su estructura, lo cual genera una significación de familiaridad en los oyentes del *indie-folk* a pesar su distanciamiento estético.

La temática de la letra. En esta temática el protagonista-cantante aspira a reflexionar sobre la experiencia del tiempo perdido para controlar su destino, después de un evento “discordante”, mediante la búsqueda de una conexión interpersonal (van Poecke, 2017). Este autor sostiene que el uso frecuente de recursos literarios como la metáfora y la polisemia dentro de este tipo de temática permite al oyente relacionar la historia de las canciones con sus propias experiencias y re-conectarse con sentimientos y emociones previas. Como resultado, el oyente logra regular o modular estados de ánimo pesados como la depresión y la sensación de pérdida.

2.1.4 Prácticas de gestión de emociones identificadas en la experiencia de escucha del indie-folk

En esta sección se revisan textos académicos que han estudiado hecho musical en cuestión relacionándolos con el modelo de medición de emociones de Russell (1980) y con los procesos primarios y secundarios de la gestión de emociones.

Con respecto al modelo de Russell se han identificado emociones o sentimientos que se ubican en: la valencia positiva, la valencia negativa y la activación negativa. Esto quiere decir, emociones mayormente relacionadas con el placer, el displacer y la relajación, mas no con la excitación. Por un lado, la temática está relacionada con sentimientos como la tristeza y con el interés de aspirar a una reflexión intrapersonal con el propósito de superar dicha tristeza por medio de la autocompasión (van Poecke, 2017). Por otro lado, y gracias al testimonio de las personas que han sido entrevistadas por van Poecke, sobre sus experiencias de escucha del *indie-folk*, se han identificado emociones y sentimientos como la tristeza, la depresión, la sensación de pérdida, la tranquilidad, la calma, la superación personal, la autocompasión, el cuidado a uno mismo y la serenidad.

Con respecto a los procesos relacionados con la gestión de emociones, además de la tesis sobre la regulación de estados emocionales, este autor confirma que los entrevistados generalmente escuchan este tipo de música cuando desean aislarse del mundo que los rodea, de quienes algunos de ellos identificaron este aislamiento como un refugio o un consuelo. Finalmente, se ha considerado importante mencionar que también hubo entrevistados que mencionaron que la experiencia de su escucha tenía la capacidad de ‘curar’ recuerdos personales y dolorosos del pasado (van Poecke, 2017). Podemos, también, identificar al menos dos procesos primarios de los tres mencionados con respecto a la gestión de emociones: inducir y regular un estado emocional. En cuanto a los procesos secundarios por lo menos se observa el proceso de asilo, como un asilo de tranquilidad, de confort o de consuelo (van Poecke, 2017).

En adición a lo descrito anteriormente, van Poecke (2017) describe que varios de los entrevistados afirmaron experimentar estrés o tristeza antes de escuchar *indie-folk*. Estas emociones, sin embargo, fueron modificándose durante el proceso de escucha hacia una sensación de calma superando momentáneamente el estrés.

2.2 Análisis formal-hermenéutico

A continuación, se realizará la descripción de los resultados relacionados a la activación y posteriormente de los resultados relacionados a la valencia, encontrados en las canciones del *corpus* musical.

2.2.1 Resultados referentes a la activación

Gracias al modelo de Russell (1980) encontramos que emociones o sentimientos como la euforia, la sorpresa, la excitación, el miedo, el estrés y la ansiedad pertenecen a una activación

positiva. Además, emociones o sentimientos como la tranquilidad, la serenidad, la tristeza y el aburrimiento son identificados como una activación negativa.

Durante la descripción de los resultados referentes a la activación se reemplazarán los nombres de las canciones pertenecientes al *corpus* musical con el propósito de agilizar la lectura del texto. Esta sustitución se realizará de la siguiente manera: la canción “Luna extraña” por la canción 1, “Estos días” por canción 2, “Caracoles” por canción 3, “Bubucelas” por canción 4, “Curar” por canción 5 y “Cristal 4 Capas” por canción 6.

El *tempo*. Las canciones 3, 4, 5 y 6 contemplan un *tempo* que está ubicado entre 112 y 115 PPM aproximadamente. Según lo explicado, estos valores indican una activación negativa. La mayor parte de la canción 2 está conformada por un *tempo* aproximado de 120 excepto en 12 compases en donde baja ligeramente a 118 PPM, esto la ubica en una activación intermedia. Con respecto a la canción 1 no se pudo obtener un resultado claro debido a que aproximadamente la mitad de la canción contempla un *tempo* de 128 y la otra mitad de 60 PPM. Este tipo de características en cuanto al *tempo* en una misma obra musical no es contemplado en la investigación de Fernández-Sotos, Fernández-Caballero y Latorre (2016), por esta razón tampoco se ha tomado en cuenta en el presente análisis.

La duración de las unidades métrico-rítmicas de la melodía. En las canciones 2, 4, 5 y 6 se hace uso frecuente de corcheas y negras, y un uso no tan abundante de blancas. Ello es entendido como una valencia negativa (ver figura 2). Con respecto a la canción 1 y 3, se identificaron resultados ambiguos por lo cual no han sido considerados en este análisis.

La amplitud interválica de la melodía. Durante la ejecución de todas las canciones generalmente se emplea un rango melódico que no sobrepasa el intervalo de una octava. El desplazamiento entre notas continuas de las frases melódicas se efectúa por grado conjunto y/o

terceras, y, además, tienden a recurrir en un grupo pequeño de notas en comparación al repertorio del instrumento melódico (ver figura 2). Estas características son entendidas como una activación negativa.

Figura 2

Fragmentos de las canciones 1, 2, 3, 4, 5 y 6 respectivamente

Fragmento de Canción 1

9 C Cmaj7 Cmaj7(add11) C

Lu - na ex-tra - ña que se es-ca - pa de la

Fragmento de Canción 2

4 G C D C D C D G

Cre-o que el a-mor que sien-to yo por ti

Fragmento de Canción 3

14 Bm D Bm D

Re - co-jo ca-ra-co-les del jar-dín te los he - mos en-tre - ga - do to - do

Fragmento de Canción 4

29 Fm Ab Eb

es-con-di - dos por de-ba - jo de la me - sa e-ra pier - nas de gi - gan

Fragmento de Canción 5

9 F#o7 Emaj7 B F#m7 B7(add9)

Cuan-do tra - tas de cu - rar y lo en-tien-des lue - go de un a - ño

Fragmento de Canción 6

9 F#m E B C#m

Co - ra - zó - ón aún no se a - ca-ba el tiem-po

La cantidad de volumen percibido de la melodía. Las canciones 1, 2, 4 y 5 tienen una cantidad de volumen percibido de la melodía identificado mayormente como voz hablada y *breathy voice*, y, en menor recurrencia, como susurros. Esta característica es entendida como una activación negativa. Las canciones 3 y 6 se han identificado mayormente en el volumen percibido de voz hablada, y tienen en menor recurrencia el uso del *breathy voice* y la voz tensa, característica que se entiende como una activación intermedia.

La articulación de la melodía. Las canciones 1, 2, 3, 5 y 6 contemplan por lo general la tipología del *legato*, esto significa una activación negativa. La canción 4 en su mayoría tiene la articulación por omisión y con menos recurrencia de *legato* y *staccato*, característica entendida como activación intermedia.

La evidencia indica que los parámetros analizados generalmente connotan una activación negativa y con una menor recurrencia una activación intermedia. A raíz de este resultado se ha tomado en cuenta la presencia de una activación negativa predominante en las canciones analizadas, para la posterior interpretación del estudio referente a la valencia.

2.2.2 Resultados referentes a la valencia

Gracias al modelo de Russell (1980) se identifican emociones como la alegría, la serenidad, el entusiasmo y la tranquilidad, que son entendidos como una valencia positiva. Por otro lado, emociones como la tristeza, el miedo, la frustración y el aburrimiento son identificados como una valencia negativa.

El orden en el que se describe el análisis de cada canción respeta la fecha de publicación de cada una, siendo las más antiguas las que se describen primero. Como resultado tenemos la

siguiente disposición: primero, se describirán dos canciones de Alejandro y María Laura, luego las canciones de Kanaku y el Tigre y finalmente las canciones de Lorena Blume. En el caso de que dos canciones hayan sido publicadas en el mismo año, y por ende en el mismo disco, se sigue el orden de ubicación que las canciones tienen en el disco al que pertenecen.

A continuación, se procede a describir los resultados del análisis formal-hermenéutico referentes a la valencia encontrados en cada canción

“Luna extraña”. Esta canción fue publicada en el 2011 en el disco llamado *Paracaídas* y la melodía principal es interpretada por María Laura Bustamante.

La estructura y la letra de la canción están representadas en los siguientes cuadros:

INTRO - ESTROFA 1 - INTERLUDIO - ESTROFA 2 - CORO - INTERLUDIO - ESTROFA 3 - CORO 2 - EPÍLOGO	
SECCIONES Y TEMAS	LETRA
INTRODUCCION (INTRO) 8 compases	
ESTROFA 1 16 compases	Luna extraña, que se escapa de la noche, para ver al sol partir, rodeada de azul estás
INTERLUDIO 8 compases	
ESTROFA 2 16 compases	Luna extraña, te acercas un poco más, por primera vez te sonrojas, y tiembles al caminar
CORO 8 compases	El te vio, te vio, te vio, rieron juntos un segundo, y luego cada cual siguió su curso

INTERLUDIO 8 compases	
ESTROFA 3 8 compases	Desde entonces, sales al atardecer, y esperas que un día de estos, el tiempo deje de correr
CORO 2 16 compases	El se va, se va, se va, inalcanzable, el se va, se va, se va, y por primera vez te das cuenta, de que brillas más que antes
EPÍLOGO 12 compases	Luna extraña que te pareces a mi, tu noche ya no es tan oscura, lo llevas dentro de ti, muy dentro de ti

El comienzo de la canción está ubicado en la tonalidad de Do mayor. Durante la introducción, y con respecto al parámetro de la sonoridad de la armonía enfocada a los acordes, encontramos el uso generalizado del acorde Do mayor, el cual provoca la sonoridad de un modo mayor y de una valencia positiva. Considerando la activación negativa que predomina en la canción, la presencia de una valencia positiva es entendida como una emoción relacionada al bienestar o a la calma.

Luego, en la primera estrofa encontramos la misma disposición de acordes y la melodía cantada comienza a ejecutarse. Con respecto al parámetro de la armonía enfocada a la melodía, se observa frases melódicas que, generalmente, tienen como notas conclusivas el primer y el quinto grado de la tonalidad mayor. Esta disposición melódica evoca la sonoridad de la típica cadencia perfecta del modo mayor y también de una valencia positiva (ver figura 3). Así, la canción continúa con un interludio similar a la introducción y con una segunda estrofa similar a la primera.

Figura 3

Primera estrofa de la canción “Luna extraña”

9 C Cmaj7 Cmaj7(add11) C
Lu - na ex - tra - ña que se es - ca - pa de la
14 Cmaj7 Cmaj7(add11) C Cmaj7
no - che pa - ra ver al sol, par - tir
19 Cmaj7(add11) C Cmaj7 Cmaj7(add11)
ro - dea - da de a - zul, e - s - tás.

Continuando con la canción, desde el comienzo de la sección del coro se realiza una modulación hacia la tonalidad de La mayor. Con respecto a la sonoridad de la armonía enfocada en los acordes encontramos la misma cantidad de acordes mayores y menores concluyendo con lo que podría ser una cadencia perfecta del modo mayor por la manera en la que están organizados. Sin embargo, el último acorde es Fa mayor, el cuarto grado de la tonalidad de Do mayor, ocasionando que la armonía se dirija nuevamente a la Tonalidad de Do mayor. En el caso de la sonoridad de la armonía enfocada en la melodía, tomando en cuenta las notas concluyentes de cada frase, ocurre un proceso similar. Ambos parámetros podrían significar una valencia positiva, pero, al no estar contemplados los efectos de una modulación en las investigaciones de las cuales se basan estos parámetros, sería impreciso afirmarlo.

En cuanto al parámetro sobre el contorno melódico se destaca una melodía con contorno descendente y caracterizada por un avance entre notas continuas por grado conjunto durante la segunda mitad del coro. Esta característica es considerada como una valencia negativa.

Por otro lado, y desde el parámetro del nivel de consonancia o disonancia de los acordes, en esta sección se identifica una sonoridad disonante debido a dos razones. En primer lugar, se ejecuta una modulación hacia una tonalidad distinta a la establecida al comienzo de la canción y de corta duración. La segunda razón es que el compás conclusivo de esta sección se encuentra en una tonalidad distinta a la que se emplea en los compases anteriores, contradiciendo no solo la expectativa tonal del oyente, sino también la expectativa de la posible cadencia perfecta mencionada anteriormente (ver figura 4). Estas características son entendidas como una valencia negativa. En ambos casos y con respecto al parámetro del contorno melódico, la valencia negativa en un contexto de activación negativa predominante está relacionada con la significación de la emoción de la tristeza.

Figura 4

Primer coro de la canción "Luna extraña"

The musical score is presented in three systems. The first system starts at measure 49 with a tempo of 64. The melody is in G major (one sharp). The lyrics are: "Él te vio_ (te vio), te vio_ (te vio), te vio_ (te vio), Ri-". The second system starts at measure 51 with the same tempo. The lyrics are: "e-ron jun - tos un_ se- gun.do y lue-go ca da cual si-guió su cur". The third system starts at measure 53 with a tempo of 128. The lyrics are: "so_". The score includes various chords: Am7, C#m7, Bm7, E(sus4), E, F, C, Cmaj7, and Cmaj7(add11).

Posteriormente, se observa un interludio similar a la introducción, con una tercera estrofa similar a la primera estrofa y con un segundo coro similar al primero, pero con el doble de duración. Además, a pesar de que al final de toda esta sección se repite el compás del final de la sección del primer coro, ya no se ejecuta una modulación dado que la sección que continúa se mantiene en La mayor hasta el final de la canción. Finalmente, en el epílogo se intercalan los acordes del segundo y tercer grado de la tonalidad de La Mayor, debido a esto se produce una sonoridad que remite al modo menor por medio de un efecto cadencial.

Este efecto cadencial consiste en el acorde de Do sostenido menor, el cual cumple la función de tensión, y en el acorde de Si menor, cumpliendo la función de resolución. Con respecto a la sonoridad de la armonía enfocada en los acordes, dicha característica es entendida como una valencia negativa.

Continuando con la sonoridad de la armonía enfocada la melodía se observa que en las notas conclusivas de las frases melódicas se ejecutan el primer y el quinto grado de la tonalidad de La mayor (ver figura 5). Esta disposición genera una sonoridad que hace referencia a la cadencia perfecta del modo mayor y por ende es entendida como una valencia positiva. Ambos parámetros generan la presencia simultánea de una valencia negativa y de una valencia positiva, generando, en esta sección, emociones relacionadas tanto a la tristeza como a la calma respectivamente.

Así, la evidencia demuestra que “Luna extraña” comienza con una tendencia hacia una valencia positiva predominante, pero a medida que se va reproduciendo a través del tiempo, esta tendencia se modifica. Estas modulaciones dan lugar a una narrativa en cuanto a la naturaleza de la valencia. Se observan dos características de esta narrativa: en primer lugar, existen secciones en donde solo se identificó la significación de un tipo de valencia, y secciones en

donde se identificó la presencia de ambas valencias de forma simultánea. En segundo lugar, el número de parámetros que han sido reconocidos y tienen relación con cada tipo de valencia varía dependiendo de la sección generando procesos de significación relacionados a las emociones distintos.

Figura 5

Epilogo de la canción “Luna extraña”

87 Bm C#m Bm C#m
Lu-na ex-tra-ña que te pa-re-ces

91 Bm C#m Bm
a mi tu no-che ya no es tan os - cu ra lo lle-vas

94 C#m Bm Bm7
den - tro de ti muy den -

97 C#m7
tro de ti

“Estos días”. Esta canción fue publicada en el 2011 y pertenece al mismo disco que la canción anterior. La melodía principal en este caso es interpretada por el otro miembro del dúo, Alejandro Rivas.

La estructura y la letra de la canción están representadas en los siguientes cuadros:

INTRO - ESTROFA 1 - ESTROFA 2 - ESTROFA 3 - ESTROFA 4 - EPÍLOGO

SECCIONES Y TEMAS	LETRA
INTRODUCCION (INTRO) 4 compases	
ESTROFA 1 12 compases	Creo que, el amor que siento yo por ti, es como el sol, que dibujaste en la pared
ESTROFA 2 10 compases	Memoricé, estos días por si se nos van, pero aquí están, pintando todo
ESTROFA 3 12 compases	Como el mar. y olvidamos donde estamos, y el mundo es mapa por dibujar, solo para dos estos días
ESTROFA 4 12 compases	Tu amor, se parece a una canción, que olvidé, entre crayolas en mi niñez
EPÍLOGO 32 compases	

La armonía de esta canción está ubicada en la tonalidad de Sol mayor. La canción comienza con una introducción de cuatro compases donde se ejecuta el acorde de Sol mayor, el acorde principal del modo mayor, característica que hace alusión al modo mayor y significa una valencia positiva con respecto al parámetro de la armonía enfocada en los acordes.

Durante la primera estrofa, en el parámetro de la sonoridad de la armonía enfocada en los acordes también se observa una valencia positiva. Esto se debe a que en esta sección se ejecutan los acordes pertenecientes al primer, cuarto y quinto grado de la tonalidad mayor. La manera en la que están ordenados permite la ejecución de cadencias pertenecientes al modo

mayor y por lo tanto una sonoridad correspondiente a este modo (ver figura 6).

Con respecto a la armonía enfocada en la melodía encontramos como notas concluyentes el tercer y séptimo grado de la escala en las frases melódicas de pregunta y, el sexto y primer grado en las frases melódicas de respuesta de la tonalidad mayor. Esta disposición genera una relación de tensión y resolución enfocada en la nota principal del modo mayor y, por consiguiente, también, es entendida como una valencia positiva (ver figura 6). Luego continúa una segunda estrofa con características similares a las de la primera estrofa con la diferencia de que la melodía principal es acompañada por una voz secundaria.

Referente al parámetro de la textura de la melodía, esta característica es entendida como una valencia positiva. Así pues, los resultados de valencia positiva de los parámetros descritos indica la significación de emociones relacionadas con el bienestar o la calma.

Figura 6

Primera estrofa de la canción "Estos días"

The image shows a musical score for the first stanza of the song "Estos días". It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated by letters G, C, and D above the staff lines. The lyrics are: "Cre-o que el a - mor que sien-to yo_ por ti es co-mo el sol que di - bu - jas - te en la pa - red".

A continuación, se ejecuta una tercera estrofa distinta a las dos anteriores. En esta sección, el nivel de disonancia de los acordes es mayor en comparación con el resto de la

canción. A diferencia del uso recurrente de triadas mayores y menores, se observa una progresión de acordes que está conformado por el acorde semi-disminuido, el acorde de séptima mayor, el acorde de séptima menor con oncenava, el acorde de novena menor, entre otros (ver figura 7). Esta característica significa una valencia negativa y esta relacionada con emociones como la tristeza.

Tanto en los parámetros de la sonoridad de la armonía enfocada en los acordes como en la melodía se encuentra una sonoridad que evoca al modo menor frigio ya que la relación entre tensión y resolución que se desenvuelve en esta sección se encuentra en torno al tercer grado de la tonalidad mayor (ver figura 7), significando de esta manera una valencia negativa. Referente al parámetro de la textura de la melodía encontramos que ocurre una ejecución similar a la de la segunda estrofa, la cual es entendida como una valencia positiva y una significación de una emoción relacionada a la calma o el bienestar.

Figura 7

Tercera estrofa de la canción “Estos días”

♩ = 118.67

26 G G^{maj7}/B^b $F^{\#m7}(b5)/A$ $A^{m7}(add11)$

co-mo el mar y ol - vi - da-mos don-de es-ta - mos y el

31 $F^{\#m7}(b5)$ G/B $F^{m7}(b5)$

mun - do es un ma - pa por di - bu - jar

34 C B^{m9}

so - lo pa - ra dos es - tos dí - as

Al finalizar la tercera estrofa se ejecuta una cuarta estrofa con características similares a las de la primera. Esta canción termina con una sección instrumental en donde la disposición de los acordes permite cadencias perfectas pertenecientes al modo mayor. De esta manera, el parámetro de la armonía enfocada en los acordes vuelve a identificarse como una valencia positiva y procesos de significación de emociones relacionadas con la calma o la tranquilidad.

La tercera estrofa tiene una relevancia especial dentro de esta canción. Esto se debe a las diferencias que tiene con el resto de la canción, en cuanto a la armonía, el desenvolvimiento melódico y al *tempo* empleado (ver figura 7), y por el lugar en el cual está ubicada en la canción, cumpliendo la función de mayor tensión y de clímax.

Debido a la típica estructura de la música pop, también es preciso indicar que la parte más relevante o una de las partes más relevantes de “Luna extraña” es el coro. En ambas canciones encontramos que en las secciones de mayor relevancia existe una modulación en la valencia, una tendencia a ir desde una valencia positiva hacia una valencia negativa. Esta disposición genera una tendencia de ir desde una significación de emociones como la calma o el bienestar hacia una significación de emociones relacionadas con la tristeza. Ambas canciones comienzan con una clara tendencia por una valencia positiva, pero a través del tiempo y dependiendo de las secciones se incorporan también significaciones de valencias negativas, produciendo modulaciones en cuanto a la naturaleza de la valencia en general. A partir de ahora denominaremos dichas modulaciones a través del tiempo como la narrativa de la valencia.

“**Caracoles**”. Esta canción fue publicada en el 2011 en el disco llamado de la misma manera que la canción y la melodía principal es ejecuta por Nico Saba.

La estructura y la letra de la canción están representadas en los siguientes cuadros:

**INTRO - ESTROFA 1 - ESTROFA 2 - ESTROFA 3 - INTERLUDIO - ESTROFA 4 -
EPÍLOGO**

SECCIONES Y TEMAS	LETRA
INTRODUCCION (INTRO) 10 compases	
ESTROFA 1 10 compases	Recojo caracoles del jardín, te los hemos entregado todos, por una cruel ausencia alguna vez, es inútil convivir con la inocencia en alto
ESTROFA 2 10 compases	Y los tengo en celuloide, y colgando en mi pared, solo puedo prescindir del llanto, cuando tomo un poquito de más, un poquito de más
ESTROFA 3 9 compases	Si de pronto aprendemos a matar, y salimos a cazar, yo quisiera entregarles una flor, por mis pesadillas
INTERLUDIO 10 compases	
ESTROFA 4 13 compases	Soy un cínico y confieso, en el cuarto un hotel que es inútil recordar me como noble y fiel, sí, hoy en día no podría, no podría, no podría
EPÍLOGO 29 compases	Caracoles, caracoles, no me miren así, caracoles, caracoles, no me hagan sufrir no sabía lo que hacía y de todo aprendí, entre tantos caracoles y en escala de gris ya no hay nada más simple que echarme a reír ya no hay nada más simple que echarme a reír

Esta canción empieza con una introducción en donde el acorde principal y de reposo de la armonía es el primer grado del modo menor eólico. Con respecto al parámetro de la armonía enfocada en los acordes, esta característica significa una valencia negativa y una significación de emociones relacionadas con la tristeza. Luego, continúa una primera estrofa con la misma

disposición de acordes que la introducción, generando nuevamente una significación de valencia negativa (ver figura 8).

Con respecto al parámetro de la armonía enfocada en la melodía, las notas concluyentes reproducen las notas del acorde perteneciente al primer grado del modo mayor y la frase concluyente de toda la sección corresponde a la nota principal del modo mayor (ver figura 8). Este esta disposición de las notas evoca a la sonoridad del modo mayor y, por lo tanto, es entendido como una valencia positiva y una significación de emociones relacionadas con la calma o la tranquilidad. Continúa con una segunda estrofa, una tercera estrofa y un interludio con características similares a las de la primera estrofa descritas anteriormente.

Figura 8

Primera estrofa de la canción "Caracoles"

14 Bm D Bm D
8 Re -co-jo ca-ra-co-les del. jar-dín te los he - mos en-tre-ga - do to - do

18 Bm Em A
8 por u-na cruel au - sen-cia al-gu-na vez.

21 Em A Bm Bm
8 es i- nú - til con-vi- vir con la i-no cen-cia en al - to

En la siguiente sección se ejecuta una cuarta estrofa. Con respecto al parámetro de la armonía enfocada en los acordes, encontramos que éstos están organizados de manera que se comienza con el grado principal del modo mayor, y termina con una cadencia típica del modo mayor. Así, se reproduce una sonoridad de modo mayor y una valencia positiva (ver figura 9).

En lo que respecta a parámetro de la armonía enfocada en la melodía, encontramos como notas conclusivas el séptimo, quinto y primer grado del modo mayor, originando una sonoridad de tensión y reposo, donde el reposo es el primer grado, lo cual evoca la sonoridad del modo mayor y significa una valencia positiva (ver figura 9). Las características de ambos parámetros relacionados a la sonoridad de la armonía generan procesos de significación de emociones relacionadas con la tranquilidad o con la calma.

Con respecto al parámetro relacionado al contorno melódico, en la segunda mitad de la sección se observa un contorno descendente por grado conjunto y se ejecutan notas que tienen una mayor duración en comparación a la duración promedio de las notas en esta sección. Esta característica es entendida como una valencia negativa (Ver figura 9). En el caso del parámetro relacionado con el carácter de la ejecución de la melodía, se identifica un cambio caracterizado por una mayor constricción de la garganta y, con ella, una similitud a la sonoridad de un llanto de tristeza. Esta característica es entendida como una valencia negativa. Tanto en el parámetro del contorno melódico como el del carácter de la ejecución de la melodía están presentes procesos de significación de emociones relacionadas a la tristeza.

En la sección final se encontramos un epílogo. Respecto a al parámetro de armonía enfocada en los acordes, se observa la misma cadencia la cual se mencionó en la descripción de la cuarta estrofa, es decir, una valencia positiva (ver figura 10). Con respecto a la armonía enfocada en la melodía, generalmente las notas concluyentes son el segundo y tercer grado del modo mayor, y de la frase final el primer grado. Estas generan una sonoridad de tensión y resolución que evoca la sonoridad del modo mayor y, por ende, es entendido también como una valencia positiva (ver figura 10). En ambos parámetros se identifican procesos de significación de emociones relacionadas con la calma o la tranquilidad.

Figura 9

Cuarta estrofa de la canción “Caracoles”

54 D Bm Em E A
Soy un cí-ni-co y con-fie - so en el cuar-to un ho-tel que es i -
58 G A D Bm G
nú-til re - cor- dar - me co mo no - ble y fiel Sí hoy en dí-a no po -
63 A G A D D D Bm G A
drí-a no po-drí - a no po-drí - a

Figura 10

Primer tercio de la sección final de la canción “Caracoles”

71 D Bm G A D
Ca-ra-co-les ca-ra - co-les no me mi- ren a - sí
75 D Bm G A D
ca-ra-co-les ca-ra - co-les no me ha-gan su - frir

Durante esta canción se ha identificado elementos que plantean significaciones de emociones relacionadas con la tristeza, la calma o la tranquilidad. Además, se observa que el número de elementos que están involucrados con cada tipo de significación varía dependiendo de la sección. Ello se debe a la variación entre distintas cantidades de parámetros guardan relación con una valencia positiva o con una valencia negativa.

En esta canción, como se ha descrito en las dos anteriores, también se halla una narrativa

de la valencia. Al igual que en las anteriores canciones, también, se identifica la presencia de la valencia negativa y positiva, de manera simultánea en secciones específicas. A diferencia de las anteriores canciones, se hace más evidente otra característica de la narrativa de la valencia, la cual radica en que la valencia se puede presentar de manera ambigua, por ejemplo, donde un mismo elemento musical, como en el caso de la melodía de la cuarta estrofa, puede contener al mismo tiempo significaciones tanto de una valencia positiva como de una valencia negativa. Gracias a estos resultados también observamos que la narrativa de la valencia relacionada al *indie-folk* no siempre comienza con una tendencia a significar una valencia positiva predominante.

“**Bubucelas**”. Esta canción fue publicada en el 2015 y pertenece al disco llamado *Quema Quema Quema*. Así como la canción anterior, la melodía principal es ejecutada por Nico Saba.

La estructura y la letra de la canción están representadas en los siguientes gráficos:

INTRO - ESTROFA 1 - ESTROFA 2 - CORO - INTERLUDIO - ESTROFA 3 - CORO 2 - EPÍLOGO

SECCIONES Y TEMAS	LETRA
INTRODUCCION (INTRO) 8 compases	
ESTROFA 1 16 compases	<p>Todos dicen que no estás, que te fuiste muy muy lejos y sin avisar, y ahora quien te encontrará, bubucela en la ciudad</p>
ESTROFA 2 12 compases	<p>Veinte años atrás, escondidos por debajo de la mesa, eran piernas de gigantes, que mirábamos bailar</p>

CORO 16 compases	Fuiste mala compañía, te perdiste de la mía, te escondiste en la ciudad, y ahora quién te encontrará
INTERLUDIO 8 compases	
ESTROFA 3 12 compases	Nunca piensas regresar, a esta casa donde albergan tus fantasmas, avinagran tus heridas, naranara nanana
CORO 2 16 compases	Fuiste mala compañía, te escondiste de la mía, te perdiste en la ciudad, y ahora quién te encontrará
EPÍLOGO 16 compases	Y ahora quién te encontrará, bubucela en la ciudad, y ahora quién te encontrará, bubucela en la ciudad

La presente canción inicia con una introducción que contiene a los acordes del sexto y primer grado del modo mayor - este último es el resolutivo - y el acorde principal del modo mayor, dando lugar a una valencia positiva. Continúa con una primera estrofa en donde, además de implementar en un primer momento el mismo ordenamiento de acordes que el de la introducción, contiene la típica cadencia plagal de modo mayor, la cual es constituida por el cuarto grado seguido por el primer grado del modo mayor, significando nuevamente una valencia positiva (ver figura 11).

Con respecto a la armonía enfocada en la melodía, encontramos como notas concluyentes aquellas que pertenecen al acorde principal del modo mayor, excepto el primer grado; y como nota concluyente de la frase final, la nota del primer grado del modo mayor, permitiendo una relación de tensión y resolución típica del modo mayor. Ello significa una valencia positiva (ver figura 11).

Por su parte, el parámetro de la armonía enfocada en los acordes tanto en la introducción como en la primera estrofa y el parámetro de la armonía enfocada en la melodía desarrollada en la primera estrofa generan procesos de significación de emociones relacionadas a la calma o al bienestar. Referente al parámetro de la significación de palabras o frases textuales específicas que son enfatizadas por la melodía encontramos palabras como: “no estás [...] lejos y sin avisar [...] y ahora ¿Quién te encontrará?”. Este énfasis es generado por notas de mayor duración y por lo general con un registro más agudo que el del promedio del resto de notas. Tomando en cuenta el contexto temático, estas palabras son entendidas como una valencia negativa y de una significación de emociones relacionadas a la tristeza (ver figura 11). Inmediatamente se desarrolla una segunda estrofa con características similares a las de la primera estrofa.

Figura 11

Primera estrofa de la canción “Bubucelas”

9 Fm Ab Fm
 To-dos di - cen que no es- tás que te fuis
 14 Ab Eb Db
 te muy muy le - jos y sin a - vi - sar y aho - ra quién te en - con - tra rá
 19 Ab Eb Db Ab
 bu - bu - ce - las en la cui - dad

A continuación, se desarrolla un primer coro. En esta sección también se encuentra la implementación de la cadencia plagal del modo mayor (ver figura 12). Con respecto al parámetro de la significación de palabras o frases textuales específicas que son enfatizadas por

la melodía, se ejecuta de manera similar a la de la primera estrofa (ver figura 12). Además, todos los contornos melódicos de todas las frases melódicas en esta sección son descendentes significando una valencia negativa y adicionando, con respecto a la sección anterior, un parámetro que significa emociones relacionadas con la tristeza (ver figura 12).

Figura 12

Primer coro de la canción “Bubucelas”

The image shows a musical score for the first chorus of the song "Bubucelas". It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The lyrics are written below the notes. The first staff starts at measure 38 and ends at measure 43. The second staff starts at measure 44 and ends at measure 49. The third staff starts at measure 50 and ends at measure 54. Chord symbols are placed above the staves: A^b, B^bm, D^b, A^b, B^bm, D^b, A^b, F^m, and A^b.

38 A^b $B^b m$ D^b
 Fuis - te ma-la com-pañí - a te per- dis - te de la mí
 44 A^b A^b $B^b m$
 a te es - con - dis-te en la ciu- dad
 50 D^b A^b F^m A^b
 y aho-ra quién te en-con-tra-rá

Luego, prosigue una tercera estrofa con características similares a las de la primera estrofa, y un segundo coro con características semejantes a las del primer coro. La canción finaliza con un epílogo, en el cual se reproduce la misma progresión de acordes que la sección del primer coro. Esto genera una valencia positiva, debido al parámetro de la sonoridad de la armonía enfocada a los acordes (ver figura 13).

En cuanto al parámetro de la armonía enfocada en la melodía, se acude a la utilización de variaciones melódicas de la última frase melódica del coro y como notas concluyentes se ejecutan el primer y quinto grado del modo mayor (Ver figura 13). Esta característica desarrolla una relación de tensión y resolución típica de la sonoridad del modo mayor y le otorga a este

parámetro una significación de una valencia positiva. Ambos parámetros generan una significación relacionada con la tranquilidad o la calma.

En referencia al parámetro de la textura de la melodía encontramos que progresivamente van apareciendo voces secundarias. Esto significa que conforme se desarrolla esta sección a través del tiempo, una significación de la valencia positiva y la significación de emociones relacionadas a la calma o la tranquilidad van obteniendo cada vez más presencia.

Por otro lado, con respecto al parámetro del contorno melódico, encontramos que todas las frases melódicas concluyen de forma descendente y mayormente por grado conjunto, excepto la última frase de la canción. Esta disposición es entendida como una valencia negativa que hacia el final de la sección se transforma en una valencia positiva (Ver figura 13).

Figura 13

Epilogo de la canción "Bubucelas"

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The first system (measures 91-95) has a common time signature of 8/8. Above the staff, the chords are labeled as Ab, Bbm, and Db. The lyrics are: "y aho-ra quién te en-con-tra-rá bu-bu - ce". The second system (measures 96-100) has a common time signature of 8/8. Above the staff, the chords are labeled as Ab and Ab. The lyrics are: "- la en la ciu- dad y aho-ra quién te en-con-tra-rá". The third system (measures 101-105) has a common time signature of 8/8. Above the staff, the chords are labeled as Bbm, Db, and Ab. The lyrics are: "bu-bu - ce - la en la ciu-dad".

Relacionando los dos últimos parámetros podemos percibir una tendencia hacia una significación de la valencia positiva más pronunciada en la parte final de la canción que la que

se identifica en el comienzo e intermedio de la última sección. Característica que va generando una transición de significaciones de emociones relacionadas a la tristeza hacia significaciones de emociones relacionadas con la calma o la tranquilidad (Ver figura 13).

Al igual que en las canciones anteriores, la existencia de una narrativa relacionada a la valencia también está presente en “Bubucelas”. En este caso en particular la modulación de la valencia no solo es evidente entre las distintas secciones, sino también durante la ejecución, a través del tiempo, de una misma sección, como es en el caso del epílogo.

“**Curar**”. Esta canción fue publicada en el año 2018 y en el disco *llamado Cuchara Chueca*. La melodía principal es ejecutada por Lorena Blume.

La estructura y la letra de la canción están representadas en los siguientes gráficos:

INTRO - ESTROFA 1 - INTERLUDIO - ESTROFA 2 - CORO - INTERLUDIO - ESTROFA 3 - CORO 2 - EPÍLOGO	
SECCIONES Y TEMAS	LETRA
INTRODUCCION (INTRO) 8 compases	
ESTROFA 1 16 compases	Cuando tratas de curar, y lo entiendes luego de un año, cuando tratas de encontrar, palabras que hagan menos daño, por qué no puedes perdonar, y entender que es parte de esto, darle la vuelta a la realidad y que todo nos toma un tiempo
INTERLUDIO 8 compases	
ESTROFA 2 16 compases	Mil palabras por decir, disculpar los sentimientos, las miradas sin querer, preguntándonos qué es esto, y no queremos ni mirar, para hacernos menor daño, y quedarnos al final con un sabor extraño
CORO 8 compases	Luego de esta conversación, tomémonos un café o dos,

	vamos sanando sin querer, sanándonos
INTERLUDIO 4 compases	
ESTROFA 3 17 compases	Mil palabras por decir, disculpar los sentimientos, las miradas sin querer, preguntándonos qué es esto, y no queremos ni mirar, para hacernos menor daño, y quedarnos al final con un sabor extraño
CORO 2 18 compases	Luego de esta conversación, tomémonos un café o dos, vamos sanando sin querer, sanándonos, Luego de esta conversación, tomémonos un café o dos, vamos sanando sin querer, sanándonos
EPÍLOGO 18 compases	

Esta canción se desarrolla en la tonalidad de Mi mayor. Del mismo modo que las canciones anteriores la primera sección de “Curar” es una introducción. Con respecto a la sonoridad de la armonía enfocada en los acordes, encontramos un ordenamiento de acordes que reproduce una sonoridad de tensión y reposo. Se enfatiza el acorde principal del modo mayor, el cual es Mi mayor 7. Esta disposición es entendida como una valencia positiva y genera una significación de calma o tranquilidad.

Continuando con la primera estrofa, encontramos la misma disposición de acordes (Ver figura 14). Referente a la armonía enfocada en la melodía, se ejecutan como notas conclusivas de las frases melódicas de pregunta el séptimo grado del modo mayor y de las frases melódicas de respuesta el tercer, quinto y sexto grado. Este último es el más recurrente. Esta característica crea una percepción ambigua del modo y evoca una sonoridad similar a la que se percibe en la utilización de la cadencia rota, la cual está conformada por el segundo o cuarto grado, seguido por el quinto grado y finaliza con el sexto grado de una tonalidad mayor.

En esta sección, a pesar de que mediante la melodía se construye una tensión, y con ello

una expectativa, hacia la resolución del primer grado del modo mayor, la resolución mayormente se realiza utilizando el primer grado del modo menor. Ello significa una valencia con tendencia de ir desde una valencia positiva hacia una valencia negativa (ver figura 14). En otras palabras, esto genera procesos de significación de emociones relacionadas con la calma o la tranquilidad, que posteriormente hace una transición hacia a una significación de emociones relacionadas a la tristeza. Luego, se desarrolla una segunda estrofa con características similares a las de la primera estrofa y un interludio con características similares a las de la introducción.

Figura 14

Primera estrofa de la canción "Curar"

9 F^o7 E^{maj}7 B F^{#m}7 B^{7(add9)}
 Cuan-do tra-tas de cu-rar y lo en-tien-des lue-go de un a-ño

13 F^o7 E^{maj}7 B F^{#m}7 B^{7(add9)}
 cuan-do tra-tas de en-con-trar pa-la-bras que ha-gan me-nos da-ño

17 F^o7 E^{maj}7 B F^{#m}7 B^{7(add9)}
 — ¿Por-qué no pue-des per-do-nar? Y en ten-der que es par-te de es

21 F^o7 E^{maj}7 B F^{#m}7 B^{7(add9)}
 to Dar-le la vuel-ta a la rea-li-dad y que to-do nos to-ma un tiem

25 F^o7 E^{maj}7 B F^{#m}7 B^{7(add9)}
 po

La canción prosigue con un primer coro. Con respecto a la armonía enfocada a los acordes, encontramos una cadencia rota, sonoridad anticipada por la melodía de la primera estrofa. Estos elementos significan una valencia con una tendencia similar al del parámetro de la armonía enfocada en la melodía de la sección de la primera estrofa (Ver figura 15). Con respecto a la armonía enfocada en la melodía, encontramos una utilización de notas conclusivas de las frases melódicas de pregunta similar al de la sección de la primera estrofa. Sin embargo, en el caso de las notas conclusivas de las frases melódicas de respuesta, siempre se utiliza el primer grado del modo menor eólico. Esta característica hace más evidente la sonoridad de la cadencia rota percibida en este parámetro que en el caso observado en la primera estrofa (Ver figura 15).

Figura 15

Primer coro de la canción “Curar”

49 C#m E B F#m7 B7(add9)
 Lue-go de es - tá con ver - sa - ción to-me-mo - no un ca-fé o dos

53 C#m E B F#m7 B7(add9)
 va-mos sa-nan - do sin que-rer sa- nan - do - nos

57 F#m7 B7(add9) B F#m7 B7(add9)

En lo que respecta al parámetro de la significación de palabras, o frases textuales específicas que son enfatizadas por la melodía, encontramos: “sanándonos” y “vamos sanando

sin querer, sanándonos”, enfatizadas por notas con el doble de duración que el resto; las cuales están ubicadas en partes concluyentes de las frases melódicas o de toda la sección en general. La significación de estas palabras o frases textuales dentro del contexto temático de la canción son entendidas una valencia positiva y generan una significación de emociones relacionadas con la calma, la tranquilidad o el bienestar (Ver figura 15)

Luego se desarrolla un interludio similar a la introducción, una tercera estrofa con características similares a las de la primera estrofa y un segundo coro con características similares a las del primer coro. Esta canción finaliza con un epílogo conformado por un ordenamiento de acordes similar al de la introducción y el tarareo de la cantante.

Tras el análisis de esta canción se puede afirmar que Alejandro y María Laura, Kanaku y el Tigre, y Lorena Blume hacen usos de distintas maneras de composición que resulta en distintas maneras de producir significaciones relacionadas a la valencia. Sin embargo, todos coinciden en la ejecución de una narrativa de la valencia caracterizada por la oscilación entre una valencia positiva y una valencia negativa, durante el proceder de las canciones consideradas para el análisis del presente estudio. En este caso en específico se observó la presencia de una valencia ambigua durante el análisis de la canción “Curar”.

Al observar la narrativa de la valencia de dicha canción, es válido preguntarse lo siguiente: si la melodía enfatiza frases textuales, como “vamos sanándonos” en la sección coro, las cuales significan una valencia positiva, ¿por qué armónica y melódicamente se presenta una tendencia hacia un incremento de significaciones relacionadas a la valencia negativa a comparación de otras secciones? Una interpretación posible es que el discurso de esta canción sostiene que primero se deben exponer necesariamente las heridas o emociones relacionadas con una valencia negativa, como la tristeza y que aún no han sido superadas, para luego sanar.

Este tipo de discurso podría estar relacionado con la descripción que ha hecho van Poecke (2017) sobre la reconexión con emociones relacionadas con la tristeza para una posterior regulación de estas emociones o superación de eventos discordantes.

“**Cristal 4 capas**”. Esta canción fue publicada en el año 2018 y pertenece al mismo disco que la canción anterior. La melodía principal también es interpretada por Lorena Blume.

La estructura y la letra de la canción están representadas en los siguientes gráficos:

INTRO - ESTROFA 1 - INTERLUDIO - ESTROFA 2 - CORO - ESTROFA 3 - CORO 2 - EPÍLOGO

SECCIONES Y TEMAS	LETRA
INTRODUCCION (INTRO) 8 compases	
ESTROFA 1 16 compases	Corazón, aún no se acaba el tiempo, llevas todavía un corazón latiendo, cristal 4 capas, se va desenvolviendo, un golpe más llevará su tumba corriendo
INTERLUDIO 4 compases	
ESTROFA 2 16 compases	Sonrisa quebrada, algo pegada, se siente vacía, pero carga la vida, extrañaba la luz prendida, se siente invadida
CORO 16 compases	Y que entiendo de los días, que se vuelven vidas de la gente aprendiendo a vivir corriendo, de las almas desalmadas que no creen en nada, los abrazos más vacíos que nunca había sentido
ESTROFA 3 20 compases	Te arrancaron un sueño, te escapaste del dueño, le lloraste a tu almohada, ella no dijo nada, te creía resuelta, confundimos la vuelta, ordenar los papeles, vestir antiguas pieles, vestir antiguas pieles
CORO 2 16 compases	Y que entiendo de los días, que se vuelven vidas de la gente aprendiendo a vivir corriendo,

	de las almas desalmadas que no creen en nada, los abrazos más vacíos que nunca había sentido
EPÍLOGO 9 compases	que nunca había sentido, que nunca había sentido, que nunca había sentido, abrazos tan vacíos

Figura 16

Primera estrofa de la canción “Cristal 4 capas”

9 F#m E B C#m
Co - ra - zó - ón aún no se a - ca-ba el tiem-po

13 F#m E B C#m F#m
lle - vas to-da-ví - a un co-ra-zón la - tien-do. Cris- tal

18 E B C#m F#m
cua-tro ca- pas se va de sen-vol-vien-do un gol-pe

22 E B C#m F#m E
más lle - va rá a su tum-ba co- rien - do.

Al igual que la anterior canción analizada, esta se desarrolla en la tonalidad de Mi mayor. Esta última canción comienza con una introducción en donde los acordes desarrollan la cadencia rota. Ello genera una valencia ambigua en cuanto al parámetro de la armonía enfocada a los acordes, y con una tendencia similar a la explicada anteriormente, en el análisis de la canción “Curar”. Durante la primera estrofa la disposición de los acordes es la misma a la de la introducción (ver figura 16). Referente a la armonía enfocada en la melodía encontramos como notas conclusivas de las frases melódicas de pregunta el séptimo y quinto grado de la tonalidad

mayor, y de las frases melódicas de respuesta el sexto grado de la tonalidad mayor, lo cual da lugar a una relación de tensión y reposo que evoca también a la sonoridad de la cadencia rota (ver figura 6). Ambos parámetros desarrollan una valencia ambigua donde se significa tanto emociones relacionadas a la tranquilidad como a la tristeza.

A continuación, se observa una segunda estrofa con características similares a las de la primera estrofa. Por su parte, durante la sección del coro, el ordenamiento de los acordes está conformado por el cuarto grado, seguido por el primer grado, luego por el tercer grado y concluyendo con el sexto grado de la tonalidad mayor. Este ordenamiento concluye con el quinto grado del modo menor seguido por el primer grado del modo menor evocando la sonoridad de una cadencia perfecta del modo menor (Ver figura 17). Esta característica evoca la sonoridad del modo menor y es entendida una valencia negativa.

Figura 17

Primer coro de la canción “Cristal 4 capas”

The musical score consists of four staves of music in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The lyrics are written below the notes, and chord symbols (A, E, G#m, C#m) are placed above the staves to indicate the harmonic structure. The lyrics are: "Y que en-tien-do de los dí-as que se vuel-ven vi-das de la gen-te a pren-dien do a vi-vir co-rrien-do de las al-mas de-sal-ma-das que no cre-en en na-da los a-bra-zos mas va-cí-os que nun-ca ha-bí-a sen-ti-do".

Con respecto a la armonía enfocada en la melodía, encontramos notas conclusivas de las frases melódicas que generalmente se intercalan entre el séptimo y el sexto grado de la tonalidad tomando roles de tensión y resolución respectivamente (Ver figura 17). Esta característica refuerza el protagonismo del primer grado del modo menor eólico, lo cual abre paso a una sonoridad de un modo menor y, por ende, una valencia negativa.

Hacia la segunda mitad de esta sección el carácter de la ejecución de la melodía se asemeja a un llanto de tristeza debido a la constricción de la garganta que hace la cantante para emitir la voz y a la utilización de los resonadores que se ubican en la cabeza. Esta característica también es entendida como una valencia negativa. Debido a la presencia de una valencia negativa dentro de un contexto en donde la activación negativa es predominante, los tres últimos parámetros descritos generan procesos de significación de emociones relacionadas con la tristeza.

Figura 18

Epílogo de la canción "Cristal 4 capas"

97 A E G#m C#m
que nun-ca ha-bí-a sen-ti-do que nun - ca ha-bí - a sen-ti-do

101 A E
que nun - ca ha - bí - a sen - ti -

103 G#m C#m
do a - bra - zos tan va - cí - os.

A continuación, se desarrolla una tercera estrofa con características similares a las de la

primera estrofa y un segundo coro semejante al primer coro. “Cristal 4 capas” finaliza con un epílogo en donde la progresión de acordes es la misma que se utiliza en el primer coro. Con respecto a la melodía, se repiten las dos últimas frases melódicas del primer coro con variantes y con las mismas notas conclusivas (Ver figura 18).

En las estrofas de esta canción se puede percibir una valencia ambigua, en donde la construcción de las frases melódicas crea una expectativa hacia la resolución de un modo mayor y de una valencia positiva. Sin embargo, concluye con el primer grado del modo menor, conclusión que es entendida como una valencia negativa. Con respecto a los procesos de significación, en un primer momento crean expectativas hacia emociones relacionadas con la calma o la tranquilidad, pero posteriormente se concluyen con procesos de significación de emociones relacionadas a la tristeza.

La frase textual que más se repite en esta canción es: “los abrazos más vacíos que nunca había sentido”. Esta es enfatizada por la melodía y en cuanto a significación vendría a ser una metáfora del comportamiento de la valencia ambigua mencionada en el párrafo anterior. La palabra “abrazos” puede generar una valencia positiva por su significado relacionado a las emociones que se encuentran en esta región del sistema de medición de emociones, pero a continuación se encuentran las palabras “más vacíos que nunca había sentido”, es decir la negación de esa valencia positiva y la presencia de una valencia negativa. La última sílaba que se canta en toda la canción, de la palabra “vacíos”, también comparte este fenómeno. La melodía empieza concluyendo en el primer grado del modo mayor jónico pero luego, y por medio de un *glissando* se transforma en el primer grado del modo menor eólico (ver los dos últimos compases de la figura 18).

Con respecto a los resultados referentes a la valencia, en todas las canciones analizadas

se ha identificado tanto la valencia positiva como la valencia negativa. De la misma manera que en el análisis referente a la activación, este resultado también coincide con los obtenidos en el análisis hermenéutico cuando se identificaron las emociones involucradas con la experiencia musical.



Capítulo 3

Significaciones motivadas por los parámetros musicales y testimonios sobre la experiencia musical

3.1 Relación de similitud

La revisión de la literatura del *indie-folk* y de los procesos de gestión de emociones durante la escucha musical ha permitido identificar un contexto específico en donde se desarrollan el ejercicio de la gestión de emociones. Además, esta revisión también ha posibilitado destacar sus características.

Los parámetros musicales de las canciones que conforman el *corpus* musical motivan procesos de significación de emociones. Estas emociones coinciden con las identificadas en la experiencia musical de oyentes voluntarios y habituales del *indie-folk* descrita por van Poecke (2017). Las emociones o sentimientos que han sido identificados tanto en el análisis formal-hermenéutico como en el análisis hermenéutico son: la tristeza, la sensación de pérdida, la tranquilidad, la calma, la auto-superación, el auto-cuidado, el bienestar y la serenidad.

Asimismo, en el análisis formal-hermenéutico se observó que los procesos de significación motivados por el texto literario y por los parámetros musicales pueden significar emociones similares de forma sincrónica. Por ejemplo, la frase “los abrazos más vacíos que nunca había sentido”, que se desarrolla conjuntamente con la sonoridad de una cadencia rota en “Cristal 4 capas”.

También se ha observado que ambos elementos pueden generar procesos de significación de emociones distintas de forma sincrónica, en donde uno de estos elementos motiva una significación de emociones relacionadas a la tristeza y el otro a la calma o la

tranquilidad. Por ejemplo, en secciones de las canciones “Bubucelas” y “Curar”. Las significaciones de emociones resultantes de ambos parámetros pueden ser similares o distintas de forma sincrónica, sin embargo, siempre se han mantenido dentro del espectro de las emociones mencionadas anteriormente.

3.2 La narrativa de la valencia de las canciones analizadas

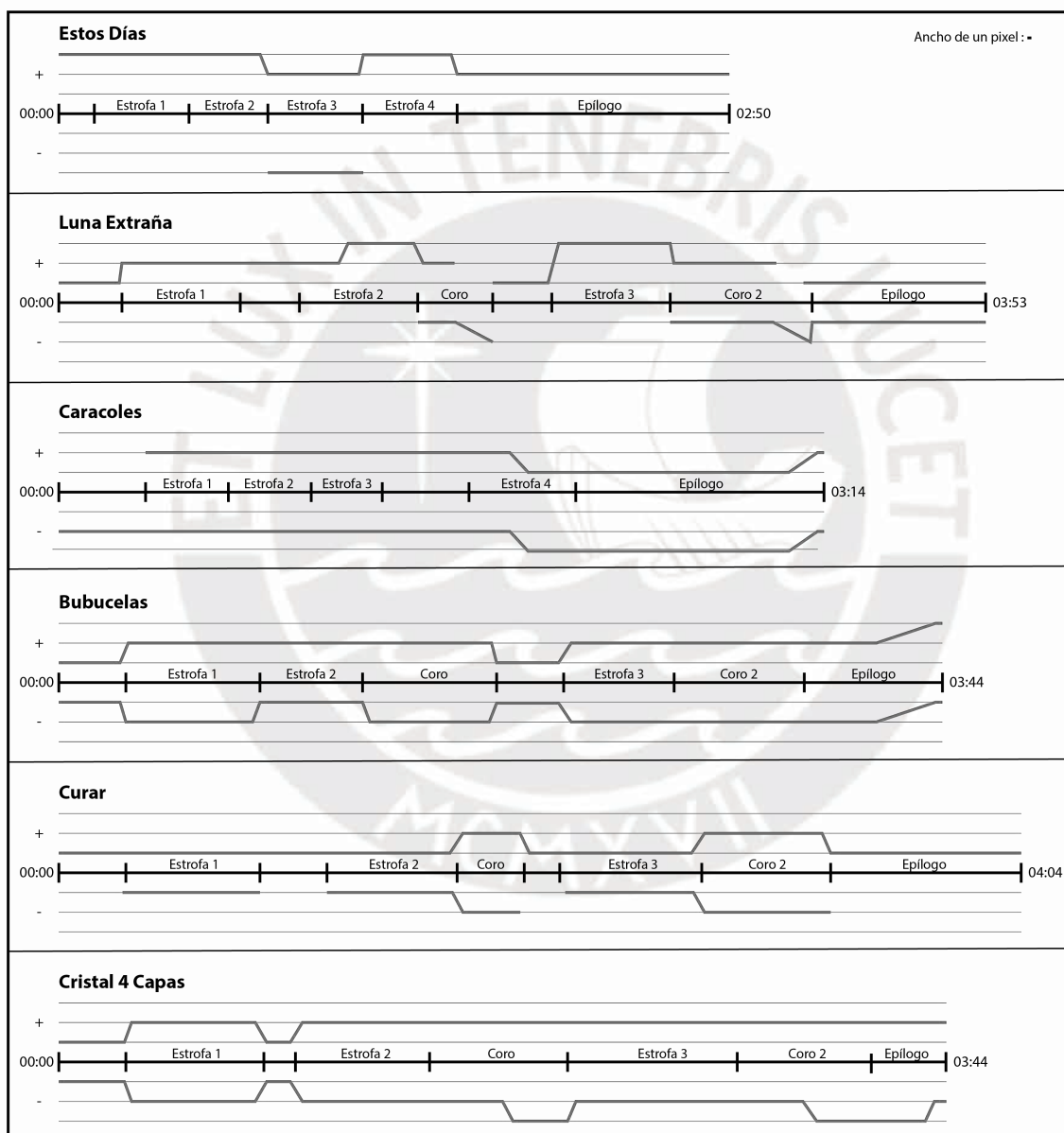
Para describir la narrativa de la valencia de las canciones analizadas se consideró pertinente hacer uso de una gráfica (ver figura 19). Dicha gráfica es el resultado del análisis referente a la valencia descrito en el capítulo 2. A continuación, se describe una leyenda que posibilite el correcto entendimiento de la figura 19.

Las líneas horizontales con números en los bordes indican la línea de tiempo de cada una de las canciones. El ancho de un pixel de esta línea representa un segundo, el cual está representado en la parte superior y derecha de la gráfica. Los números al borde de las líneas de tiempo indican el inicio de la canción, cuando están al lado izquierdo, y el final y la duración de la canción, cuando se encuentran en el lado derecho. Las líneas verticales que cruzan las líneas de tiempo representan el inicio o el final de las secciones de cada canción. Las secciones que no contienen el título de estrofa, coro o epílogo son secciones que representan introducciones o interludios, dependiendo del lugar donde se encuentren. Los signos más y menos representan el momento en el que ocurren significaciones de valencias positivas o negativas respectivamente. Las líneas horizontales, grises y angostas representan la cantidad de significaciones relacionadas con cada tipo de valencia que han sido identificadas. Esta cantidad es aproximada y no representa valores discretos. Las líneas horizontales, grises y angostas más alejadas de la línea de tiempo representan un mayor número de significaciones, y las líneas

horizontales, grises y angostas más cercanas a la línea de tiempo representan un menor número de significaciones. Las líneas horizontales, grises y gruesas representan la existencia de las significaciones de valencia reconocidas en el análisis del capítulo 2 (Ver figura 19).

Figura 19

Narrativa de la valencia, imagen gráfica



Recapitulando, se ha encontrado que todas las canciones desarrollan una narrativa relacionada a la valencia. Esta narrativa se caracteriza por oscilar entre la valencia positiva y la valencia negativa a través del tiempo, planteando un inicio, una trayectoria y un desenlace con características distintas. Se ha observado, también, una activación predominantemente negativa en todas las canciones durante el análisis referente a la activación, lo que permite identificar que dicha oscilación entre la valencia positiva y la valencia negativa es una transición entre significaciones de emociones o estados emocionales relacionados con la tristeza y con la tranquilidad, la calma o el bien estar.

Además, se ha identificado que distintos momentos de esta narrativa pueden albergar la significación de solo uno de los dos tipos de valencia. También se da la presencia de ambas valencias de forma simultánea en distintos elementos musicales y la identificación de ambas valencias en un mismo elemento musical dentro de una misma sección.

Otra característica de esta narrativa es que el número de elementos o parámetros que se han identificado y que están involucrados con cierto tipo de valencia varía durante la reproducción de cada canción, dependiendo de la sección que se esté ejecutando. Esta modificación en el número de significaciones por cada tipo de valencia se realiza de manera conjunta o independiente, dependiendo del momento en el que se observe las narrativas de la valencia. Se dan de manera conjunta cuando el número de significaciones de ambos tipos de valencia aumentan o disminuyen al mismo tiempo, y de manera independiente cuando esta característica no ocurre.

Finalmente, se observa que cada agrupación o artista tiene una manera distinta de ejecutar narrativas relacionadas con la valencia. Sin embargo, todas las canciones analizadas albergan significaciones tanto de la valencia positiva como de la valencia negativa en un

contexto de una activación predominantemente negativa.

3.3 Relación entre la narrativa de la valencia y el ejercicio de gestión de emociones

La característica temporal de la narrativa de la valencia de las canciones analizadas adquiere importancia al relacionarse con el ejercicio de la gestión de emociones, ya que estos también se ejecutan a través del tiempo. Por otro lado, la capacidad de las canciones estudiadas para transitar entre significaciones de distintas emociones, como de la tristeza a la calma, y entre distintos niveles de intensidad de una misma emoción, también adquiere importancia cuando la relacionamos al ejercicio de la gestión de emociones. Esto se debe a que la gestión de emociones implica el tránsito, a través del tiempo, entre distintas emociones o entre distintos niveles de intensidad de una misma emoción. Un ejemplo de un incremento de intensidad de una misma emoción es lo que se ha observado en el parámetro de la textura de la melodía en la última sección de la canción “Bubucelas”. En esta sección van apareciendo progresivamente voces secundarias y como resultado una valencia positiva y una significación de emociones relacionadas a la tranquilidad van obteniendo cada vez más presencia.

Ambas características residen tanto en la gestión de emociones como en la narrativa de la valencia de las canciones analizadas. Dichos aspectos son esenciales en el ejercicio de la gestión de emociones debido a que, si una de ellas no está presente, dicha práctica no se puede realizar. En ese sentido, la música del *indie-folk* de las canciones del *corpus* musical provee un contexto propicio para que sus oyentes voluntarios y habituales experimenten la gestión de emociones.

Lo descrito anteriormente se complementa con la construcción de la identidad durante la experiencia musical, planteada por Frith (2003), y la capacidad que tiene la música de ser

parte de la constitución reflexiva y subjetiva de cómo una persona se siente, descrita por DeNora (1999). Ello se debe a que el conjunto de todas estas particularidades podría estar posibilitando procesos de gestión de emociones durante la escucha de las canciones estudiadas.

3.4 Datos adicionales

Como información adicional y complementaria, se ha observado la interacción que los artistas que conforman el *corpus* musical y sus oyentes habituales y voluntarios han tenido en la práctica musical del *indie-folk* de Lima. Esta observación se hizo solamente de manera digital debido a la pandemia mundial y el aislamiento social que se ha experimentado en los años 2020 y 2021, periodo en el cual se ha realizado mayormente la presente investigación.

3.4.1 Comentarios sobre el lanzamiento de “Rapaz”

En el primer caso se ha observado los comentarios hechos por oyentes al lanzamiento de la canción “Rapaz” de Lorena Blume. Esta canción comparte las características musicales descritas en la definición del *indie-folk* realizada en el capítulo 1.

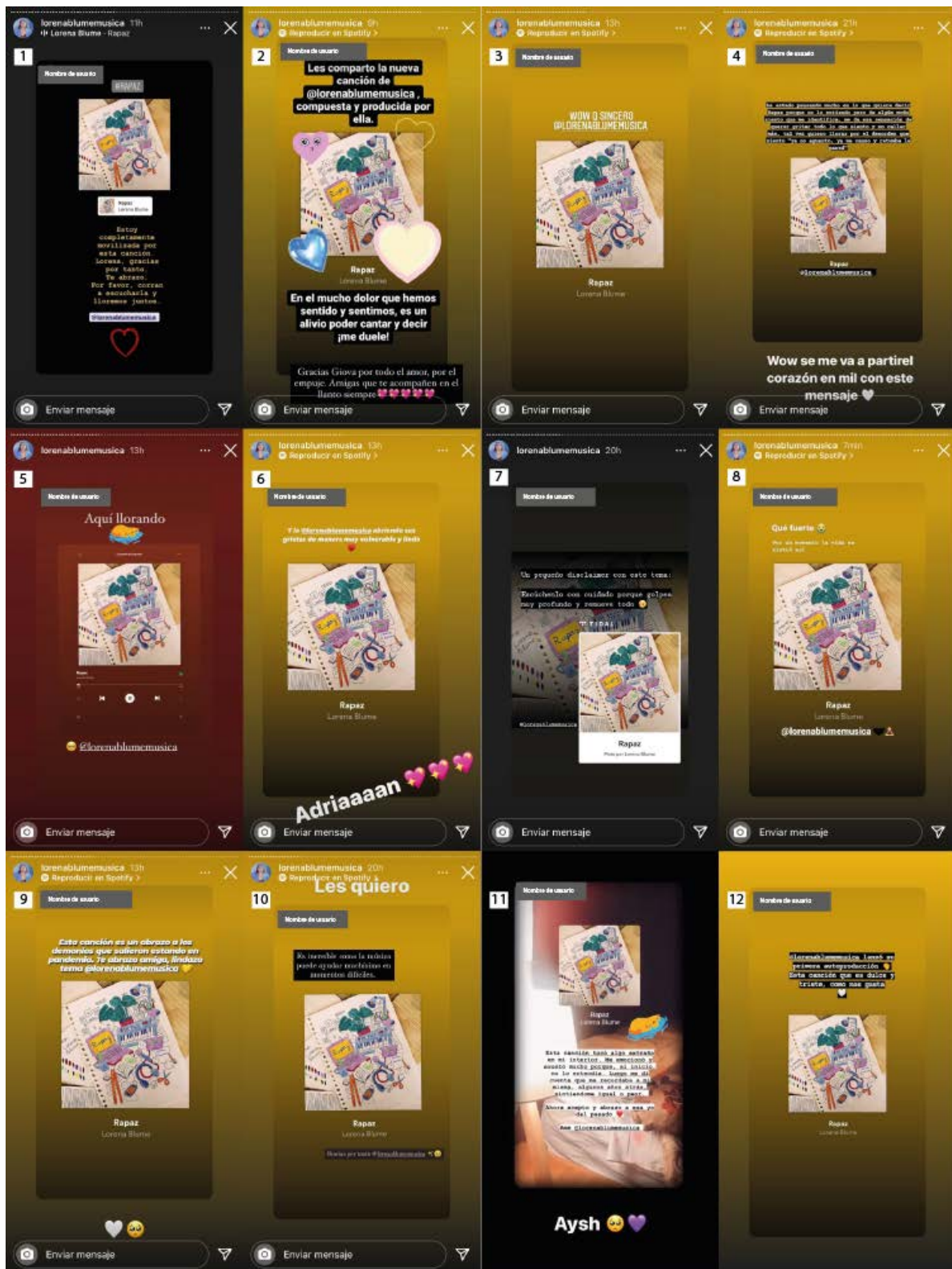
El lanzamiento de “Rapaz” se dio durante la investigación de esta tesis, el 4 de diciembre del 2021 a las 00:00 horas. Esta coyuntura ha permitido presenciar la interacción entre los oyentes y la artista en tiempo real. Lorena Blume volvió a publicar las historias de Instagram que hacían comentarios sobre la canción “Rapaz”, durante las primeras 24 horas de su lanzamiento por medio de su cuenta de Instagram pública (@lorenablumemusica). Las fotos en la figura 20 fueron recolectadas el 5 de diciembre del 2021 a las 00:00 horas desde las historias del Instagram de la artista. Esta figura contiene comentarios que los oyentes hicieron sobre la canción. Solo se consideró como muestra los comentarios que hacen alusión a emociones.

La numeración de estos comentarios es un añadido a la imagen para su posterior descripción. Dichos comentarios fueron transcritos de manera diplomática, es decir, sin realizar una corrección de la ortografía o de la redacción, con el propósito de tener una muestra que sea idéntica a lo que se recopiló. Los comentarios fueron producidos por los oyentes de la artista en el formato de publicación historias que provee la aplicación Instagram en sus cuentas personales. El hecho de que los oyentes habituales y voluntarios de la música de la artista se hayan tomado el tiempo para escribir los comentarios en las primeras 24 horas del lanzamiento y que lo hayan publicado en su perfil personal de Instagram supone una interacción en la cual están comunicando algo que para ellos es importante.

En los comentarios 4 y 11 de la figura 20 se puede observar características de la relación música-identidad descrita anteriormente. En el primer caso se escribió: “He estado pensando mucho en lo que quiere decir “Rapaz” porque no lo entiendo pero de algún modo siento que me identifica [...]” y en el segundo caso: “Esta canción tocó algo extraño en mi interior. Me emocionó y asustó mucho porque, al inicio no lo entendía. Luego me di cuenta que me recordaba a mi misma [...]”. En varios comentarios los usuarios expresaron sentirse o haberse sentido identificados con la música en los siguientes términos: “Por un momento la vida se sintió así”, “Escúchenlo con mucho cuidado porque golpea muy profundo y remueve todo”. En todos los comentarios se expresan una activación negativa y ambas valencias, las mismas identificadas en el análisis musical y en la revisión de la literatura del *indie-folk*. En el comentario 3 y 6 los usuarios hacen alusión directa a que la música connota sinceridad: “WOW Q SINCERO @LORENABLUMEMUSICA” y “Y la @lorenablumemusica abriendo sus grietas de manera muy vulnerable y linda”. Dado el carácter de los otros comentarios se puede inferir la presencia de esta alusión de forma indirecta, relacionándose al concepto de autenticidad del *indie-folk*.

Figura 20

Comentarios sobre el lanzamiento de "Rapaz"



Como podemos observar, varios comentarios de los usuarios hacen alusión indirecta a procesos de introspección durante la escucha de esta canción, característica descrita anteriormente en la revisión de las investigaciones de van Poecke (2017) y Tia DeNora (1999). Los usuarios de los comentarios 2, 9, 10 y 11 hacen alusión directa a que este tipo de música es parte de un proceso de bienestar o de curación relacionado con la salud mental, característica mencionada por van Poecke (2017), por ejemplo: “Es increíble como la música puede ayudar muchísimo en momentos difíciles.”, “En el mucho dolor que hemos sentido y sentimos, es un alivio poder cantar y decir ¡me duele!”.

Además, se identificó el uso de *emojis* para expresar emociones. En los comentarios 1, 2, 6, 8, 9, 11 y 12 se utilizaron *emojis* en forma de corazón, lo que es entendido como alusiones al amor y al cariño. En los comentarios 5, 7, 8 y 11 se utilizaron *emojis* en forma de rostros humanoides relacionados con la tristeza. En el comentario 8 encontramos un *emoji* que representa una persona meditando, lo cual se puede interpretar como un sentimiento de tranquilidad. Todas las emociones a las que hacen alusión estos *emojis* han sido reconocidas en el análisis hecho anteriormente sobre el ejercicio de la gestión de emociones relacionados al *indie-folk* y en el análisis sobre los procesos de significación motivados por los parámetros musicales de las canciones que conforman el *corpus* musical.

3.4.2 Entrevistas hechas a los artistas

El segundo caso se trata de entrevistas hechas a los artistas sobre su quehacer musical en donde se hace referencia a características que se encuentran en el ejercicio de gestión de emociones relacionado con el *indie-folk*. En una entrevista publicada en el canal de YouTube llamado, “Conciertos Perú”, hecha en el año 2012, Alejandro y María Laura hablan sobre sus

músicas preferidas. En esta entrevista, Alejandro destaca la intimidad como una característica importante para que una música le guste, así como el poder sentir que una música está hecha, en sus propias palabras, con “amor y con cuidado”. María Laura refiere que le gusta mucho la música que tiene la capacidad de “volarle la cabeza” porque le remueve “cosas”, haciendo referencia a sus emociones. Otra característica en la música de su preferencia es que “le encanta el hecho de poder sufrir con la voz del artista que está escuchando cantar”.⁶

En esta entrevista los artistas hicieron alusión a lo que ellos consideran valioso al momento de hacer música, valores que guardan relación con la música que hacen y que sus oyentes habituales y voluntarios experimentan al escucharla. Estos aspectos considerados valiosos por los artistas coinciden con las características descritas, anteriormente, sobre la experiencia auditiva del *indie-folk*.

Por su parte, en una entrevista publicada en el canal de YouTube llamado “ContentLab – Grupo El Comercio” en el año 2017, Bruno Bellatín, integrante de Kanaku y el Tigre, comenta que para él “Kanaku” significa: “una búsqueda del interior, de introspección, una búsqueda a mejorarse”.⁷ Del mismo modo, en una entrevista publicada en el canal del YouTube llamado “Canal BoxMov.com” en el año 2020 se le plantea la siguiente pregunta a Nico Saba, integrante de Kanaku y el Tigre: “¿Teniendo en cuenta que la música transmite mensajes y transforma pensamientos, como músico qué mensaje deja a todas las personas que están viendo esta entrevista en un momento tan difícil que está atravesando la humanidad?” (haciendo referencia a la pandemia mundial). La respuesta de Nico Saba es: “Vuelco en lo que hago una experiencia

⁶ Véase: <https://youtu.be/xAiRnWsx5kQ>

⁷ Véase: <https://youtu.be/WdP1-yySU6s>

personal y si esta experiencia resuena con otra persona se genera una complicidad y un acompañamiento”.⁸ En los dos últimos ejemplos se habla sobre la introspección como una característica importante en el quehacer musical del artista. También se hace referencia la identificación de experiencias personales por parte de los oyentes durante la experiencia musical. Ambas características están presentes en procesos de escucha musical anteriormente descritos.

Finalmente, en una entrevista publicada en el canal de YouTube llamado “Conciertos Perú”, hecho en el año 2019 se le preguntó a Lorena Blume: ¿Cómo es su público o el perfil de la gente que escucha su música? La artista respondió que “la gente es bien emocional, bien como... no sé, siento que se lo toman todo bien a pecho, como yo”. La artista agrega que le produce mucho cariño cuando se encuentra con alguien de manera casual. Así mismo, indica que siempre le piden abrazos y que en sus conciertos se emocionan y cantan mucho; por ejemplo, en las canciones como “Alma Sola” y “Curar” ponen cara de sufrimiento y cantan con “dolor”.⁹

En la respuesta de la artista podemos ver que en la relación que tiene su público con ella se observan emociones o sentimientos que están ubicados en las valencias positivas y negativas. Esta dualidad o ambigüedad es algo que se ha observado previamente en la experiencia auditiva del *indie-folk*. La artista expresó sentirse identificada con el público que la escucha, fenómeno que como vimos anteriormente, en los comentarios del lanzamiento de la canción “Rapaz”, también puede ser recíproco.

⁸ Véase: https://youtu.be/voKCl_6Fbag

⁹ Véase: <https://youtu.be/4pz2fnAxpSo>

3.4.3 Conciertos publicados en Internet

En el tercer caso se observó videos de las canciones, que conforman el *corpus* musical, ejecutadas en un concierto en vivo en la ciudad de Lima.

Normalmente, los ejecutantes se mantienen en el mismo sitio, a veces se mueven ligeramente hacia su derecha y luego hacia su izquierda, sus rostros expresan generalmente tristeza, alegría o serenidad en distintos momentos de la ejecución. Estas emociones concuerdan con los resultados obtenidos en el análisis formal-hermenéutico. El público mayormente se encuentra parado en un mismo sitio o sentado dependiendo del lugar en donde se encuentre, también se identificó que canta las canciones conjuntamente con los artistas. En el caso del público, la expresión en sus rostros no se puede apreciar de manera representativa en estos videos. La ausencia de movimientos rápidos y enérgicos en los cuerpos de los ejecutantes y del público connota una activación negativa. Las expresiones faciales de los artistas aluden tanto a valencias positivas como a valencias negativas. La multiplicidad de voces resultantes del canto del público es entendida como una valencia positiva. De esta manera, se percibe que las características observadas en los conciertos de manera digital concuerdan con las características percibidas en el análisis de este hecho musical y con el análisis de la revisión de la literatura hechos anteriormente.

3.4.4 Comentarios realizados en YouTube

Finalmente, y en el cuarto caso, se recopiló comentarios de las canciones pertenecientes al *corpus* musical hechos en YouTube. En esta recopilación se observó más ejemplos que apoyan lo estudiado en la presente investigación. Al igual que los comentarios sobre la canción

“Rapaz”, los siguientes comentarios serán transcritos sin realizar correcciones con el propósito de tener una muestra realista de lo recopilado.

En la mayoría de comentarios se expresan halagos o afinidad de parte de usuarios de YouTube hacia estas canciones. Sin embargo, también existen comentarios en donde las personas escriben sobre sus experiencias durante la escucha. Por ejemplo, de la canción “Luna extraña” se ha comentado lo siguiente: “Son unos genios!!!! Hace mucho que no sentía esa magia en la música, siento que vuelo me sacan de la realidad GRACIAS!!”. Este comentario hace alusión al proceso de asilo. De “Estos días” se ha comentado: “Cada que escucho esta canción me da mucha paz y alegría [...]”. De “Caracoles” no se pudo rescatar este tipo de comentarios debido a que se eliminó la opción de publicar comentarios en el video oficial de la canción publicada por Kanaku y el Tigre. De la canción “Bubucelas” se ha comentado: “[...] me deja un poco de dolor y de tristeza [...] amo su música, y me relaja”. En el video de la canción “Curar” se ha comentado: “Curar paradójicamente tuvo un poder de sanación en mí. Me ayudó mucho en una ruptura, me dio más tranquilidad y seguridad. Aún lo hace, cuando me encuentro triste o nostálgica me salva.” Y, por último, de la canción “Cristal 4 capas” se ha comentado lo siguiente: “Lorena ayer te oí por primera vez y no sabes el alcance que tiene tu voz, sentí como si, entre toda la gente que te oía, por un momento estaba yo sola, sin problemas, sin gente, solo yo y tu voz y me sentí libre de todo por ese momento. Gracias por lo que haces, por esa voz, muchos éxitos”, haciendo alusión nuevamente al proceso de asilo.

3.3 Reflexiones

Esta investigación se ha aproximado a la superficie del papel de los parámetros musicales en el ejercicio de la gestión de emociones. Ha evidenciado la posibilidad de un

consumo de la música de manera que las personas puedan mejorar su salud mental y su salud emocional por medio de la gestión de emociones. La salud mental es importante en la actualidad de Latinoamérica, frente a las crisis políticas, ante la emergencia sanitaria que se vive desde el 2020, la dificultad de reunirse con otras personas debido a esta emergencia, la violencia doméstica, entre varias otras situaciones. El antropólogo Alex Huerta-Mercado (2015) escribió un artículo sobre un baladista peruano perteneciente a la cultura popular urbana de las décadas de 1970 y de 1980. En dicho artículo destaca que, por medio de un discurso melodramático, su música permitió a los oyentes un desfogue de emociones usualmente reprimidas. Esta aproximación lleva a la reflexión sobre como la música puede facilitar la experiencia de emociones específicas como una manera de lidiar con eventos de la vida no conciliados a nivel personal.

Si bien varias personas experimentan gestión de emociones a través de la escucha musical de manera voluntaria o involuntaria, futuros estudios y el posterior conocimiento masivo sobre este tema podría incrementar el número de personas que hacen uso de este recurso de forma consiente y la frecuencia con la que lo hacen. La música, como una herramienta para lo que se conoce como la construcción de una “Cultura de Paz” presupone un recurso importante en la sociedad global debido a su omnipresencia. La Cultura de Paz es entendida como estudios multidisciplinarios realizados desde la creación de la ONU a partir de la primera guerra mundial y principalmente influenciados por el campo de la filosofía. Asimismo, estos conocimientos podrían ser usados de modo eficaz en la pedagogía de manera preventiva o en el campo de la salud de manera terapéutica.

Los estudios de la significación de la música relacionada con estados emocionales y salud mental ya están creando posibilidades en la construcción de una sociedad con mayor

conocimiento y manejo de sus emociones. Por ejemplo, educadores del área de primaria implementan, entre sus recursos pedagógicos, el uso de la música para enseñarles a sus estudiantes a reconocer distintos estados emocionales y concientizarlos sobre el hecho de que pueden gestionar el tiempo que experimentan dichos estados emocionales (Pastor et al. 2019).

Por otro lado, quedan pendientes el estudio de las significaciones de los parámetros musicales y su relación con las significaciones de las letras en las canciones, lo cual podría generar herramientas de trabajo tanto para los compositores como para la enseñanza universitaria de estudiantes que se especializan en esta área.

La música siempre está presente en la vida del ser humano, está en los transportes públicos, en los centros comerciales, en las calles, en nuestros hogares y en muchos otros lugares. Se han encontrado manifestaciones que se pueden clasificar como música en todas las culturas que se han conocido en el mundo. Desde una perspectiva evolutiva y al no encontrar una utilidad concreta para su adquisición dentro de la supervivencia del ser humano, una de las principales teorías sobre el origen de la música es el ser un subproducto de otras adaptaciones tales como el lenguaje (Amadeo, 2014); pero a medida que se va contribuyendo al conocimiento sobre los diferentes procesos intrapersonales e interpersonales que tienen lugar en la experiencia musical, también se va entendiendo sobre la importancia que la música tiene en nuestras vidas y en la sociedad.

3.4 Conclusiones

Los procesos de significación de emociones motivados por los parámetros musicales de las canciones que conforman el *corpus* musical, identificadas como canciones representativas del *indie-folk* de Lima, guardan una relación de similitud con las emociones o estados

emocionales que han sido identificados en la experiencia musical de oyentes voluntarios y habituales del *indie-folk*, caracterizadas por el ejercicio individual de la gestión de emociones. Estas emociones o estados emocionales son los siguientes: la tristeza, la sensación de pérdida, la tranquilidad, la calma, la auto superación, el cuidado a uno mismo, el bienestar y la serenidad.

Como resultado de los procesos de significación de los parámetros musicales de las canciones analizadas se identificó una narrativa de la valencia dentro de un contexto de una activación predominantemente negativa. Esta narrativa genera oscilaciones, simultaneidad y transiciones entre significaciones de emociones relacionadas a la tristeza, así como significaciones de emociones relacionadas a la tranquilidad. Además, la relación entre estos dos tipos de significaciones se puede dar de manera exclusiva, simultánea o ambigua. Finalmente, otra característica de esta narrativa es que permite la experimentación de la transición entre distintos niveles de una misma emoción.

La condición temporal de la narrativa de la valencia y su capacidad para significar transiciones entre emociones relacionadas a la tristeza y a la tranquilidad proveen un contexto propicio para que sus oyentes voluntarios y habituales experimenten el ejercicio de la gestión identificados en el *indie-folk*.

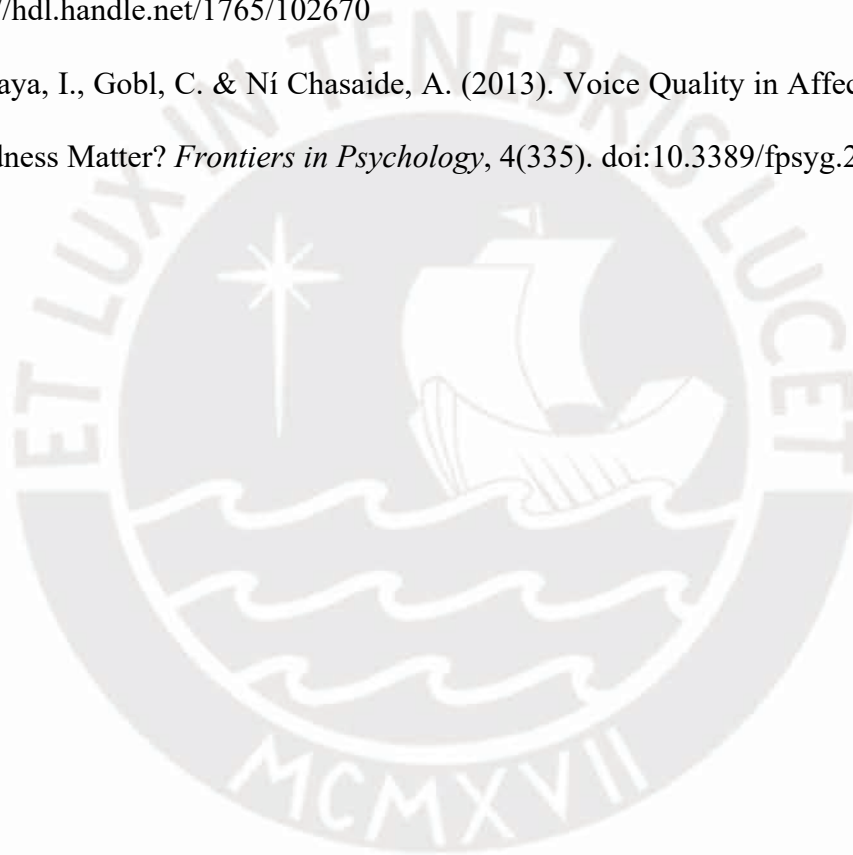
Bibliografía

- Amadeo, M. (2014). Origen de la música como un rasgo adaptativo en el ser humano. *Revista Argentina de Ciencias del Comportamiento*, 6(1), 49-59.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=333430869007>
- Balkwill, L. & Thompson, W. (1999) A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception*, 17(1), 43-64.
doi:10.2307/40285811
- Blake, D. (2012) Timbre as Differentiation in Indie Music. *Music Theory Online*, 18(2), 1-18.
doi:10.30535/mto.18.2.1
- Bresó, E., Rubio Y Gabriela, M., & Andriani, J. (2013). La inteligencia emocional y la atención plena (mindfulness) como estrategia para la gestión de emociones negativas. *Psicogente*, 16(30), 439–450.
- Broze, Y., Paul, B., Allen, E. & Guarna K. (2012). Polyphonic Voice Multiplicity, Numerosity, and Musical Emotion Perception. *Music Perception*, 32(2), 143-159.
doi:10.1525/MP.2014.32.2.143
- Carbonell Blanco, O. A., García Rodríguez, L. E., & Bermúdez-Jaimes, M. E. (2019). Estrategias de regulación emocional materna con bebés en situaciones de estrés: el uso del canto materno. *Universitas Psychologica*, 18(5), 1–15. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.11144/Javeriana.upsy18-5.arem>
- Castro, C., Abrahan, V. D., & Justel, N. (2021). Modulación del estado de ánimo a través de estímulos musicales activantes. Un diseño experimental con adultos jóvenes. *Interdisciplinaria: Revista de Psicología y Ciencias Afines*, 38(1), 41–51.
<https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.16888/interd.2021.38.1.3>

- Coren, C. M. (2020). Folk Music. Salem Press *Encyclopedia*.
- DeNora, T. (1999). Music as a Technology of the Self. *Poetics*, 27(1), 31–56.
doi:10.1016/s0304-422x(99)00017-0
- DeNora, T. (2014). *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315596730>
- Eagleton, T. (1998) *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A.
- Fernández-Sotos, A., Fernández-Caballero, A. & Latorre, J. (2016). Influence of Tempo and Rhythmic Unit in Musical Emotion Regulation. *Frontiers in Computational Neuroscience*, 10(80), 1-13. doi:10.3389/fncom.2016.00080
- Frith, S. (2003). Música e Identidad. En S. Hall y P. Du Gay (comps), *Cuestiones de Identidad* (págs. 181-213). Amorrortu.
- Gerardi, G. M., & Greken, L. (1995). The Development of Affective Responses to Modality and Melodic Contour. *Music Perception*, 12(3), 279-290. doi:10.2307/40286184
- Hibbett, R. (2005) What is Indie Rock. *Popular Music and Society*, 28(1), 55-77.
doi:10.1080/0300776042000300972
- Huerta Mercado, V. A. (2015) La odisea de Homero: cantando la balada romántica en el Perú. En Romero R. (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (págs. 406 – 421). IDE – PUCP.
- Hsu, M. (2019). *Indie-Folk™: Vintage Sensibilities in the 21st Century* [Tesis doctoral, Queensland University of Technology]. Repositorio institucional QUT ePrints.
doi:10.5204/thesis.eprints.127050

- Lindström, E. (2006). Impact of Melodic Organization on Perceived and Emotional Expression in Music. *Musicae Scientiae*, 10(1), 85-117. doi:10-1177/102986490601000105
- Martín, J., Ortega-Sánchez, D., Nieto, I., & Gil, G. (2021) Music as a Factor Associated with Emotional Self-Regulation: A Study on its Relationship to Age During COVID-19 Lockdown in Spain. *Heliyon*, 7(2). <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2021.e06274>
- McGwin, K. (2013). *Music Subcultures Online: The Indie Folk Scene and how Facebook Influences Participation* [Tesis de maestría, University of Rhode Island] Repositorio institucional Digitalcommons@URI. <https://doi.org/10.23860/thesis-mcgwin-katharine-2013>
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, 1. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Nettl, B. (1964) *Theory and Method in Ethnomusicology*. Free Press of Glencoe.
- Pastor, J., Bermell, M. & González, J. (2019). Programa de educación emocional a través de la música en educación primaria. *Edetania. Estudios y Propuestas Socioeducativas*, (54), 199-222. <https://revistas.ucv.es/index.php/edetania/article/view/398>
- Russell, J. (1980). A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178. <https://doi.org/10.1037/h0077714>
- Salgar, Ó. H. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(1), 39-77.
- Semenza, D. (2018). Feeling the Beat and Feeling Better: Musical Experience, Emotional Reflection, and Music as a Technology of Mental Health. *Sociological Inquiry*, 88(2), 322-343. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.111/soin.12194>

- Springer, J. & Dören, T. (2016). *Draußen: Zum neuen Naturbezug in der Popkultur der Gegenwart*. Transcript-Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839416396>
- Tizón, M. (2017). Música y emociones: parámetros que modulan la emoción percibida. *Musicaenclave*, 11(2).
- van Poecke, N. (2017) *Authenticity Revisited: The Oroduction, Distribution, and Consumption of Independent Folk Music in the Netherlands (1993-present)* [Tesis doctoral, Erasmus Universiteit Rotterdam]. Repositorio Institucional RePub. <http://hdl.handle.net/1765/102670>
- Yanushevskaya, I., Gobl, C. & Ní Chasaide, A. (2013). Voice Quality in Affect Cueing: Does Loudness Matter? *Frontiers in Psychology*, 4(335). doi:10.3389/fpsyg.2013.00335



Anexo A

Cultura

El folk indie peruano llega a Santiago con Alejandro y María Laura, el dúo que se presentará con Yorka y Niña Tormenta

Por: El Desconcierto / Publicado: 26.09.2018



unnamed /

Con tres discos de estudio en el cuerpo, el dúo limeño viene a presentar su más reciente trabajo "La casa no existe" (2017), donde se desprenden los sencillos "Agüita del Equilibrio" y "De Tronco en Tronco".

Adaptada de *El folk indie peruano llega a Santiago con Alejandro y María Laura, el dúo que se presentará con Yorka y Niña Tormenta*, de Bruno Delgado, 2018 (www.eldesconcierto.cl).

Fuente: <https://www.eldesconcierto.cl/2018/09/26/el-folk-indie-peruano-llega-a-santiago-con-alejandro-y-maria-laura-el-duo-que-se-presentara-con-yorka-y-nina-tormenta/>

Anexo B

Espectáculos

POLÍTICA ECONOMÍA SOCIEDAD MUNDO DEPORTES ESPECTÁCULOS REDES SOCIALES |



Kanaku y el tigre

ESPECTÁCULOS

Kanaku y el tigre, se van a Chile con 'Canadá'

Este jueves 28 de agosto, agrupación presentará su propuesta de indie folk

[Compartir en Facebook](#) [Compartir en Twitter](#)

Redacción : Kanaku y el tigre, considerados como uno de los máximos referentes del indie folk en Perú, tocará en vivo en el famoso bar **El Clan de Santiago de Chile**, una jornada que tendrá como

La República

Adaptada de *Kanaku y el tigre, se van a Chile con 'Canadá'*, 2019 (www.larepublica.pe).

Fuente: <https://larepublica.pe/espectaculos/2019/08/27/kanaku-y-el-tigre-se-van-a-chile-con-canada/>

Anexo C

Concierto indie folk **LORENA BLUME**

DETALLES DEL EVENTO


La cantautora mezcla la música folk con ritmos brasileños y peruanos como el landó y el huayno.

Músicos: Lorena Blume (guitarra y voz), Gabriel Riveros (percusión) y Alexis Kagua (guitarra)

FECHA


23 de Enero de 2017

 San Juan de Lurigancho

 Hora 7:30 p.m. Ingreso gratuito. Capacidad limitada

24 de Enero de 2017

 Los Jardines

 Hora 7:30 p.m. Ingreso gratuito. Capacidad limitada



Compartir:  

Adaptada de *Concierto Indie Folk. Lorena Blume, 2017* (www.britanico.edu.pe)

Fuente: <https://www.britanico.edu.pe/centrocultural/auditorio-presentacion/lorena-blume/>