IX Jornadas de Jóvenes Investigadores

Instituto de Investigaciones Gino Germani - 1, 2 y 3 de Noviembre de 2017

Guido Agustín Saá – Graduado (Carrera de Artes – FFyL-UBA) - DNI: 35.161.474

guido.saa@gmail.com

Eje 4

Homogeneidad y heterogeneidad estilística en el pop femenino contemporáneo (1998-2018)

Pop, Britney Spears, Industria Cultural

Homogeneidad y heterogeneidad estilística en el pop femenino contemporáneo (1998-2018)

# Introducción

Este proyecto es de origen independiente y no cuenta con financiación alguna. Comenzó como un proyecto individual en 2012 y ha seguido desde entonces con el objetivo de investigar un área de estudio que actualmente está vacante: el pop de las últimas dos décadas.

Teniendo en cuenta las cantantes de pop internacional activas durante los últimos veinte años[[1]](#endnote-1), esta investigación rastreará cómo y hasta qué punto sus decisiones estilísticas han influido e influyen en la estabilidad comercial de sus productos culturales generando una diferenciación notoria entre ellas en su lucha por conquistar el mercado joven adulto en el contexto de la Industria Cultural en una era marcada por la globalización. La investigación a gran escala considerará la producción musical de las cantantes de pop femeninas contemporáneas en el período que va de 1998 a 2017 desde una perspectiva de análisis estilístico, considerando producciones diacrónica, sincrónica y comparativamente. Esta ponencia, de todos modos, intentará llegar a una caracterización musical y la sociológica del género que permita luego pensar cada artista individualmente: básicamente es un puntapié inicial.

Tras casi dos décadas de pop femenino, marcadas por el surgimiento de la estrella adolescente Britney Spears –posteriormente coronada como la “princesa del pop” como continuadora de Madonna-, se gestaron y gestan numerosas artistas que dejaron su marca particular en este paradójico género musical, que se presenta como heterogéneo, pues cada artista es percibida como única, a la vez que uniformizado, pues todas hacen una música muy similar, que sigue determinadas reglas. La pregunta básica que guía este trabajo es cómo se logra tal heterogeneidad contando con tantas constricciones dictadas por la industria cultural (convenciones del género, búsqueda de ganancia, expectativas del público, etc.).

Nuestra hipótesis es que la creación musical y la creación de una imagen visual y audiovisual son aspectos vitales para la construcción de una identidad pop y crear una marca distintiva. Del mismo modo que David Bowie, Freddie Mercury, Madonna o Prince construían su imagen en relación a la producción discográfica que estaban preparando (sea en relación a su temática, una búsqueda de una nueva sonoridad, un salto hacia la “madurez” o uso de nuevos géneros musicales), hoy en día Lady Gaga, Britney Spears, Rihanna, Taylor Swift, Miley Cyrus, Shakira y Katy Perry (por solo mencionar algunas) buscan asimilar firmemente un look, ciertas vestimentas, escenografía y coreografías particulares que definen cada disco y por consiguiente cada gira y videoclip. Nosotros pensamos que esto tiene el objetivo de que se puedan determinar ciertas etapas estéticas (léase: la época en la que Shakira cantó solo en inglés, el momento en que Taylor Swift se alejó del country, el “retorno” de Britney Spears a la música después de un hiato).

# Desarrollo

Umberto Eco, en *Apocalípticos e Integrados*, de 1965, ya adelantaba un punto de vista serio y reflexivo respecto a la canción de consumo y su principal estandarte de esos años, Rita Pavone. Sus pensamientos se erguían como una feroz crítica a la industria cultural y lo que él llamó la “canción de consumo” o “música gastronómica” (Eco, 1965, p 313-314). Desde este primer acercamiento a lo que hoy tomamos como objeto de estudio, el pop femenino masivo y mediático, varias artistas y teóricos han pasado pero los enfoques dominantes infelizmente se han mantenido casi intactos. Según su punto de vista,

El drama de una cultura de masas consiste en que el modelo del momento de pausa se transforma en norma, en sustitutivo de toda otra experiencia intelectual, en amodorramiento de la individualidad, en negación del problema, en rendirse al conformismo de los comportamientos, en el éxtasis pasivo exigido por una pedagogía paternalista que tiende a crear súbditos adaptados. (Eco, 1965, 321)

Eco, con estas reflexiones, continuaba la línea reflexiva inaugurada en la *Dialéctica de la Ilustración* por Theodor Adorno y Max Horkheimer en 1947 y realizaba un estudio pormenorizado de la cultura contemporánea, como se había propuesto Herbert Marcuse en su libro *El Hombre Unidimensional*, de 1964. Sus palabras también nos dan la pauta de lo mucho que se desarrolló la cultura de masas en esos años y lo poco que cambiaron sus estrategias, dominando tanto al jazz norteamericano como a la *canzone* italiana[[2]](#endnote-2).

El pop (sobre todo el de los últimos años) ha sido relegado por su aparente frivolidad y simplicidad, y ha sumado cada vez más detractores en el mundo académico. A pesar de que en las últimas décadas han surgido y triunfado de numerosas artistas musicales -de las cuales pocas han permanecido mientras las demás cumplieron diversos ciclos- y de que sus fanáticos se diseminan alrededor del mundo y crecen en número, poco se ha aportado al debate estético/estilístico del género, y más bien se lo ha pensado como un producto manufacturado más.

## La definición del género

El problema principal, a nuestro juicio, que el género presenta, es la de su definición misma. La academia ha propuesto numerosas veces diversas definiciones y explicaciones al respecto, pero pocos han buscado una definición estética y estilística del mismo.

Si acudimos a la entrada “Pop” del *New Grove Dictionary (*2001), encontramos que se lo define como un grupo de estilos musicales surgido a mitad del siglo XX principalmente en Estados Unidos y Gran Bretaña y diseminado por todo el mundo Occidental. Esta definición más adelante sugiere la unión entre esta manifestación y las nuevas tecnologías y métodos comerciales, lo cual nos lleva a pensar en una tendencia musical en expansión que sigue hasta hoy.

El libro *Popular Music: The Key Concepts* explicita la unión del género con el éxito commercial en una definición muy precisa y específica: “Musically pop is defined by its general accessibility, its comercial orientation, an emphasis on memorable hooks or choruses, and a lyrical preoccupation with romantic love as a theme.” (Shuker, 2005:201). Kimberly Kim (2011) ensaya una definición propia de pop pensándolo como un grupo de géneros en difusa jerarquía y sucesión regido simplemente por la moda (explicita la existencia de *oldies*), sugiriendo la necesidad de un análisis más profundo y detallado:

This genre first developed during the mid-1950s as opposition to rock music. The music in this genre is focused towards the teenage and early adult demographic, usually consisting of a simple musical structure with lyrics that typically discuss relationships (…) Pop music was intended to be commercial and accessible to the public, with lyrics and melodies that tend to be catchy and memorable. (…) Thus, under this meaning of the term, popular music encompasses both oldies and future popular music. (Kim, 2011, p. 4-5).

Ante todo, conviene destacar las coincidencias entre todos estos teóricos: la simplicidad de las letras y la música, la accesibilidad y finalidad comercial, la temática amorosa, su surgimiento y mantenimiento gracias a la tecnología y su focalización en determinado rango etario. A estas mismas conclusiones llega Luis Antonio Vidal en su libro *Pop Power* (2014), y sin duda las tres definiciones son correctas a su modo pues abarcan fácilmente una enorme cantidad de subgéneros pop. Pero hay algunos problemas con estas coincidencias: son demasiado amplias y vagas, ya que agruparían artistas que difícilmente pondríamos en el mismo estante.

Por ejemplo, Taylor Swift ostenta claramente temáticas amorosas en sus canciones, al igual que Ke$ha, pero también Regina Spektor o Norah Jones, cuyos géneros musicales son convencionalmente el indie y el jazz (a pesar de las objeciones que podría haber al respecto). Beyoncé y Lady Gaga, por su lado, pertenecen a subgéneros muy distintos (el R&B y el electropop, si se quiere), pero no dudaríamos en pensarlas como parte del pop contemporáneo por su visibilidad, su posición en los *rankings* y su clasificación en los *charts*. Ellie Goulding y Miley Cyrus ambas apuntan al mercado joven-adulto, pero difícilmente nos atreveríamos a ponerlas en el mismo *lineup* de un festival.

Por ello tendremos en cuenta la siguiente reflexión de Fréderic Martel, que en su libro Cultura Mainstream, de 2013, escribe lo siguiente:

La *pop music* no es un movimiento histórico, no es un género musical, se inventa y se reinventa constantemente (la expresión apareció hacia 1960 en Estados Unidos y casi enseguida se convirtió en una fórmula confusa). Es simplemente una abreviación de “popular”, una cultura, una música que se dirige a todos y que, desde buen principio, aspira a ser *mainstream.* (Martel, 2013, p. 126).

Estas palabras tienen la ventaja de desligar al pop de un género, una década y una intencionalidad específicas. Como veremos a lo largo de este libro, el pop actual abreva en géneros musicales múltiples y a veces sorprendentes, las referencias culturales que ostenta pueden ser muy complejas y aunque tiene una finalidad comercial, pocas veces se lo puede acusar de vacuidad estética o técnica totales.

¿Qué es lo que les falta a estas definiciones, entonces? El factor estilístico, o, más bien, una descripción técnica y estética. Esta permitiría generar una definición general satisfactoria a la vez que dejar margen a clasificaciones posteriores, o mejor dicho, asumir la existencia de subgéneros y diferencias intragenéricas entre las artistas. En un estilo musical tan cambiante, es necesario gestar una definición relativamente abierta, amplia y flexible que proyecte su evolución, pero que a su vez sea clara y precisa, musical y estéticamente hablando, y tenga en cuenta los factores mediático y tecnológico.

## Competencia, tributo, superación

El pop implica constantemente una actualización. Ya sea musical, visual, mediática, discursiva, la mutación suele ser relativamente imperceptible y gradual, pero es constante: en cada década o lustro se pueden identificar ideas éticas, estéticas, géneros musicales dominantes y tópicos líricos. Como todo producto para consumo masivo, las artistas necesitan cumplir ciertas demandas del tiempo en el que desarrollan su arte y satisfacer a un público cambiante y demandante.

Las expectativas y las estéticas se actualizan y los creadores deben responder satisfactoriamente: en los últimos tiempos los fanáticos han manifestado sus opiniones en público y masivamente a través de redes sociales y en conciertos, transformándose en una voz más del proceso industrial de la música masiva (así como del cine, el *streaming* audiovisual y la TV). En la última década cuestiones como el feminismo, la visibilización de las disidencias sexuales y nuevos modos de relacionarse sexual y emocionalmente han aparecido en los discursos artísticos y mediáticos de las artistas en cuestión.

A nivel musical ocurre el mismo fenómeno: los géneros, los timbres y los estilos vocales han ido mutando y han definido claramente distintas épocas de la carrera de las cantantes más longevas, o han surgido como novedad, marca distintiva, de las referentes musicales emergentes.

Al convivir en un género tan restringido, cuya meta final es llegar y mantener el éxito comercial y mediático, cada artista debe generar su propia marca distintiva, establecer una identidad duradera y clara. Pero debe asimismo tener en cuenta cierto margen de cambio y ser permeable a las novedades, es decir, debe saber cuándo descartar una piel para asumir una nueva. Así como las arañas cambian su exoesqueleto entre cinco y diez veces durante su vida, las cantantes deben ser capaces de renovar su imagen tantas veces como sea preciso.

Pero, ¿cómo es que conviven y compiten estrellas con identidad (tanto visual como musical) tan fuerte y distintiva cada una en un género tan predeterminado? ¿Cómo es que puede existir tanta diversidad conviviendo si lo que prima, en teoría, es la uniformidad y lo homogéneo?

La primera respuesta que uno podría ensayar es que simplemente necesitan competir, y diferenciándose las unas de las otras es que sobreviven y se mantienen mediáticamente como personalidades diversas. La competencia, esa rutina establecida por el sistema capitalista, sería lo único que afecta a las artistas, que en su afán de seguir una moda pero a la vez diferenciarse, son capaces de sacrificar todo estilo para visibilizarse.

Sin duda alguna, cuando las artistas son contemporáneas abunda la competencia, la lucha por ser distinta, y mostrarse como tal. Pero sus cambios y permanencias estilísticas dependen de muchos más factores, y no siempre se orientan hacia el presente o el futuro, en busca de proyectar sus ganancias o bien distinguirse de sus pares.

En nuestra opinión la heterogeneidad y complejidad identitaria, que afecta o bien depende de los medios masivos, las redes sociales y el mercado discográfico, es mucho más autónoma de lo que se suele pensar, y obedece a cuestiones más estéticas que económicas. Si este género fuera tan predeterminado y uniforme no habría lugar, por ejemplo, para las cantantes extranjeras (Shakira, Nicky Minaj, Rihanna), para la experimentación musical (Jessie J, Lily Allen) o incluso géneros musicales externos (Beyoncé y su R&B, Taylor Swift y el Country).

De hecho, muchas artistas basan su estilo musical o su imagen en relación al pasado, buscando homenajear, imitar o bien criticar ciertos íconos ineludibles de la cultura pop: la música Disco, muchas veces citada por Lady Gaga, los peinados y poses pin-up ostentados por Katy Perry, o las puestas en escena histriónicas y saturadas de Nicky Minaj, que presentan críticamente elementos de la cultura popular de los años cincuenta y sesenta.

Sin ir más lejos, las abundantes referencias musicales a la música de los años ochenta y noventa, cada vez más presentes en los lanzamientos musicales de los últimos diez años, hablan claramente de una relación compleja e interesante entre el pop actual y su propio pasado. En ese sentido ayudarán las reflexiones de Simon Reynolds respecto a la “retromanía” (Reynolds, 2012), quien sostiene que

Nunca existió en la historia humana una sociedad tan obsesionada por los artefactos culturales de *su propio pasado inmediato*. Eso es lo que distingue a lo retro del “anticuarismo” y de la historia: la fascinación por las modas, las tendencias, los sonidos y las estrellas del pasado reciente. Cada vez más, eso remite a una cultura que experimentamos por primera vez en su momento (…). Esta clase de retromanía se ha transformado en una fuerza dominante de nuestra cultura, a tal extremo que parecemos haber llegado a una suerte de punto de inflexión. ¿La nostalgia obstaculiza la capacidad de avanzar de nuestra cultura? ¿O somos nostálgicos precisamente porque nuestra cultura ha dejado de avanzar y por lo tanto debemos mirar inevitablemente hacia atrás en bsca de momentos más potentes y dinámicos? (Reynolds, 2012, p. 14, itálicas del autor).

Para pensar todos estos fenómenos, específicamente aquellos que implican relaciones activas entre artistas contemporáneas, serán muy útiles los conceptos de campo y agente artísticos y económicos (Bourdieu, 1992), que aplicaremos aplicados al género y las solistas implicadas. Un campo artístico (en nuestro caso, musical), consiste en una serie de artistas o agentes que ocupan posiciones diferenciales respecto a su nivel de éxito económico y aceptación académica (y agregaremos nosotros, visibilidad mediática). Cada campo artístico depende y muchas veces reporta a un campo de poder o económico. Dice Bourdieu al respecto (propongo reemplazar “escritor” por “estrella pop”):

Hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue (…) sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones. (Bourdieu, 1992, 319).

Competencia, oposición, imitación y cambio relativos en la música pop deben pensarse como movimientos y tomas de posición de cada los agentes artísticos en su relación con la sociedad globalizada actual (el público y los agentes económicos).

Raymond Williams servirá para pensar cómo se producen estos movimientos de agentes, pues sus estudios definieron cómo la hegemonía se produce y mantiene en *Marxismo y literatura*, de 1977. Sus definiciones de conceptos como tradición (“a partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros son rechazados o excluidos”, Williams, 1977, p. 138), formación (“movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”, ibíd, p. 139) e institución (tomado de Gramsci, aquellas entidades que influencian a la población, como la escuela).

Sus reflexiones son útiles en tanto definen asimismo características de los procesos culturales (“un sistema cultural que determina rasgos dominantes: la cultura feudal o la cultura burguesa o la transición de la una a la otra”, ibíd, p. 143), que son afectados por elementos emergentes (“nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente”, p. 145) y residuales (“toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado (…). Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural”, p. 144).

En el mundo comercial y discográfico, en la cultura pop, en las transmisiones mediáticas hay un constante movimiento de manifestaciones culturales transgresoras, normalizadoras e innovadoras, y es preciso pensarlas y analizarlas desde una perspectiva de análisis cultural que no tenga sólo en cuenta la prevalencia del campo económico (de este modo este sistema de análisis es complementario al de Pierre Bourdieu).

Del mismo modo, los conceptos de Yuri Lotman (1977) son útiles por su riqueza conceptual, a la hora de analizar la hegemonía: para él la cultura es un sistema de signos en el que circulan textos (libros, obras, ideas) de diversa preponderancia. En el sistema semiótico de la cultura, según él, hay textos “sistémicos” y “extrasistémicos” (vigentes y no vigentes) dentro de ella, y considera la homeostasis del sistema cultural un factor aplicable a los fenómenos de uniformización estética.

Para el autor estoniano la jerarquía textual es un proceso hegemónico y un sistema cultural es homeostático cuando existe hegemonía, y. La música masiva podría pensarse como una de las tantas manifestaciones de uniformización cultural (tal como lo analizaron los intelectuales de fines del siglo XX), y sobre ella actúan, por lo tanto, diversos “textos”, obras y manifestaciones culturales cuyo papel en el sistema semiótico ha de determinarse a través de un minucioso estudio.

## Estilo Musical: una descripción general

Respecto al estilo musical general que domina la escena pop actual, y de acuerdo con nuestra idea de que la caracterización musical del pop es una gran área de vacancia, estableceremos las características generales más importantes. Es menester aclarar, desde luego, que esta investigación es simplemente un puntapié inicial en la búsqueda de una caracterización completa, histórica y socioestéticamente relevante.

A nivel **del género musical**, ha de decirse que el pop ostenta una enorme capacidad de absorber estilos musicales de diversa procedencia, pero prefiere utilizar aquellos que tienen cierta masividad: Lady Gaga constantemente alude a la música disco (como por ejemplo en la canción Fashion!), Taylor Swift y Ke$ha aprovecharon la fama del *dubstep* para incluirlo en su música (Trouble y Warrior, respectivamente), y Shakira utiliza como marca específica el reggaetón y otros ritmos latinos desde hace al menos cinco años (La tortura, Rabiosa, etc.).

A nivel **armónico**, es necesario hacer una salvedad, pues cada artista utiliza un lenguaje armónico particular de acuerdo a su etapa estilística, el género musical y la temática de la canción. Pero, a grandes rasgos, se puede advertir una importante pérdida de la codificación tradicional del sistema tonal, que utilizaba la polaridad Tónica-Dominante como parte esencial de su gramática, su sintaxis y su estética. Sin lugar a dudas la música pop al menos desde los años ochenta ha comenzado a privilegiar sistemas modales sin sensible y una cierta ambigüedad armónica que tiende a gravitar sobre el cuarto o el sexto grado en un nivel de cierta igualdad respecto a la tónica, y el pop del nuevo milenio no es una excepción.

A nivel **melódico**, abundan los fraseos regulares y simétricos, basados en unidades de cuatro, dos o seis compases, y que coinciden en gran medida con las unidades sintácticas Frase, Período y Repetición, acuñadas por diversos musicólogos que estudiaron el estilo clásico (Como William Caplin en su *Classical Form* y Carl Dahlhaus, en su artículo *Phrase et période*). La mayor regularidad se encuentra en los estribillos, en contraposición a las estrofas, pero en general la fraseología es estable.

A nivel **rítmico** hay cierta libertad, pero en general podemos decir que se utiliza un gran equilibrio entre ritmos sincopados y ritmos regulares con el fin de ofrecer cierta variedad y equilibrio musicales y facilitar la danza. Los compases elegidos suelen ser binarios o ternarios, y hay ausencia de compases amalgamados. A nivel métrico y de disonancias métricas se cumple muchas veces lo descrito por Nicole Biamonte, respecto al Loose Verse Tight Chorus, así como la simetría lograda por la tensión métrica o rítmica (por agrupamiento o desplazamiento) y su resolución.

A nivel **formal** hay una gran libertad de acción dentro del rango de la canción popular bi o tritemática, y utilizaremos la terminología acuñada por Clemens Kühn para un análisis más profundo. Pero una marca distintiva del pop femenino contemporáneo es la heterofonía final: cuando la canción ha finalizado de exponer todos los temas, aparece un estribillo que cuenta con una suerte de improvisación cantada y sin letra por parte de la solista, que sirve como cierre.

# Conclusiones

El estilo es una elección compleja y multidimensional que precisa un análisis exhaustivo y holístico. Para comprenderlo es necesario analizar un conjunto heterogéneo de artistas masivas relacionando sus producciones musicales con la creación de una imagen estética tanto musical como visual y audiovisual, considerando además las redes tejidas por los consumidores del género en tanto responden a e influencian la carrera de las artistas.

Enmarcadas en el campo artístico general del pop internacional, estas artistas realizan diversas elecciones musicales que las identifican claramente respecto a otras, en un margen de acción relativamente amplio: pueden elegir diversos sistemas armónicos, la inclusión de géneros musicales muy diversos y distantes, y sin lugar a dudas buscan crear identidades melódicas y rítmicas muy particulares, así como tímbricas.

Siempre dentro de las constricciones del género, que son muchas, la innovación surge y se mantiene con el fin de que cada artista adquiera visibilidad y popularidad, con vistas al éxito comercial. Pero sin duda alguna cada trayectoria se define con gran destreza, pues las elecciones musicales, audiovisuales y visuales son muy auténticas respecto a cada artista: la identidad de Rihanna en sus primeros años dependió de que la música que hacía era en gran parte la de su país de origen (reggae y dub). También se podría decir lo mismo de Beyoncé y su adhesión al R&B y al rap.

De alguna manera la melodía, el ritmo y el timbre son las áreas preferidas de innovación y distinción, siendo que los productores musicales tienen un gran sentido de la unidad musical respecto de cada álbum que producen, y la grabación de cada placa discográfica implica una gran selección de sonidos. Pero de todos modos, a nivel visual, todas las artistas pop deben exponer en gran medida su cuerpo, tratar temáticas amorosas o sexuales en sus letras e intentar que sus canciones duren no más de cinco minutos (incluso menos si se trata de un corte de difusión radial).

Los videoclips, como han demostrado Lady Gaga y Rihanna (y Beyoncé con su obra maestra Lemonade, una suerte de CD-Videoclip), son un lugar privilegiado para la experimentación y la innovación, pues la participación de directores destacados y la posibilidad de contar una historia son la punta de lanza de las artistas a la hora de crear un audiovisual distintivo, impactante y artísticamente original. Muchas artistas, como las mencionadas antes, gustan de contar una historia entera en ocho o nueve minutos o enganchar tres canciones en diez u once, lo cual implica claramente que el objetivo principal del videoclip dejó de ser la simple promoción del disco o la canción.

En resumen, nos encontramos ante un fenómeno muy complejo que implica muchas áreas de estudio, muchas personas y empresas involucradas (pues no dijimos nada de la distribución y nuevos modos de consumo de música), y sobre todo, un público que tiene cada vez más protagonismo en juzgar y definir a sus artistas, desde un lugar emotivamente comprometido. El género musical implica sin duda muchas reglas constrictivas, pero así fue con el rock clásico, el country o el jazz swing, por lo tanto ha de analizarse exhaustivamente estos diversos factores para encontrar diversidad y originalidad, y así comprender un poco más los movimientos, decisiones y fracasos o éxitos dentro de esta música.

# Bibliografía

Adorno, Theodor Wiesengrund (1969), *Dialektik der aufklärung*, Frankfurt am Main: S. Fischer, (tr. Juan José Sánchez; *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid:Trotta, 1998, 305 pp.).

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Regles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil (tr. Thomas Kauf; *Las reglas del arte; Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995).

Caplin, William (1998). *Classical Form*, Oxford University Press, Nueva York.

Dahlhaus, Carl (1988). ‘*Phrase et période: contribution à une théorie de la syntaxe musicale’*, en *Analyse Musicale*, Oct 1988, n.13, pp. 37-44 (trad. del fr. por Miguel Baquedano con la colaboración de Adriana Cerletti), S.F.A.M, París.

Eco, Umberto (1965). ‘La canción de consumo’, en *Apocalípticos e integrados*, Lumen, España, pp. 313-334.

Kim, Kimberly (2011), *Selling or selling out? An exploration on popular music and advertising*, Amherst, MA: s/d.

Kühn, C. (1989). *Formenlehre der Musik* (*Tratado de la Forma Musical*, tr. Luis Romana, 2003), s/d, ed. Idea Books, Barcelona, 1989.

Lotman, Jurij M. (1977 a), “El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX”, Jorge Lozano (comp.), *Semiótica de la Cultura*, Madrid: Cátedra, pp. 41-67 (tr. Nieves Méndez)

Lotman, Jurij M. (1977 b), “Sobre el Mecanismo Semiótico de la Cultura”, Jorge Lozano (comp.), *Semiótica de la Cultura*, Madrid: Cátedra, pp. 67-93 (tr. Nieves Méndez)

Marcuse, Herbert (2013), *El Hombre Unidimensional*, Ariel: Madrid.

Martel, Fréderic (2013) *Cultura Mainstream*, Buenos Aires: Taurus.

Reynolds, Simon (2012), *Retromanía*. La adicción del pop a su propio pasado. Caja Negra: Buenos Aires.

Shuker, Roy (2005), *Popular music: the key concepts*, Nueva York: Routledge, 344 pp.

Vidal Pérez, Luis Antonio (2014), *Pop Power, Diplomacia Pop para una sociedad global*, s/d: Lima. ISBN: 978-612-00-1584-1

Williams, Raymond (1977), *Marxism and Literature*, Londres: Oxford University Press, (tr. Guillermo David; *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, 300 pp.).

1. Intentaremos abordar al menos someramente a las artistas nacionales surgidas en los últimos años (Violetta-Tini Stoessel y Lali Espósito) que se ajustan al modelo de artista pop utilizado en este proyecto, pues han revelado una enorme influencia en una audiencia latinoamericana en crecimiento y en formación, fenómeno digno de análisis. [↑](#endnote-ref-1)
2. Eco intenta, de todos modos, en este capítulo, realizar un compendio de los estudios sobre la canción de consumo hasta el momento y buscar una alternativa, una suerte de contrahegemonía, cuando propone el estímulo y la creación de una “nueva canción”. [↑](#endnote-ref-2)