

Sociología de la música

Zuriñe MIRANDA SOLÍS

**LAS CANCIONES COMO
HERRAMIENTA DE ANÁLISIS
SOCIAL: EL CASO DE LAS
VERSIONES**

TFG/GBL 2020

upna

Universidad Pública de Navarra
Nafarroako Unibertsitate Publikoa

Grado en Sociología Aplicada

Grado en Sociología Aplicada

Trabajo Fin de Grado
Gradu Bukaerako Lana

***LAS CANCIONES COMO HERRAMIENTA DE
ANÁLISIS SOCIAL: EL CASO DE LAS VERSIONES***

Zuriñe MIRANDA SOLÍS

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
GIZA ETA GIZARTE ZIENTZIEN FAKULTATEA

**UNIVERSIDAD PÚBLICA DE NAVARRA
NAFARROAKO UNIBERTSITATE PUBLIKOA**

Estudiante / Ikaslea

Zuriñe MIRANDA SOLÍS

Título / Izenburua

Las canciones como herramienta de análisis social: el caso de las versiones

Grado / Gradu

Grado en Sociología Aplicada

Centro / Ikastegia

Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación / Giza, Gizarte eta Hezkuntza
Zientzien Fakultatea

Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa

Director-a / Zuzendaria

Carlos VILCHES PLAZA

Departamento / Saila

Departamento de Sociología y Trabajo Social

Curso académico / Ikasturte akademikoa

2019/2020

Semestre / Seihilekoa

Otoño / Udazkena

Resumen

En el presente Trabajo de Fin de Grado se pretende ahondar en la capacidad de las canciones como captadoras del contexto social en el que han sido creadas. Para ello, se incidirá en los valores, normas, acontecimientos sociales o en el *estado de ánimo colectivo* del momento, que influirían en las obras, mediante un análisis contextual y semiótico de la canción *Goodnight Irene* (1933), escrita por *Leadbelly* y sus posteriores versiones, a través de una investigación de tipo exploratorio. Además, se aspira a señalar la importancia de las versiones o *covers*, teniendo en cuenta su gran auge en la actualidad.

Palabras clave: Sociología de la música, Canciones, Versiones de Canciones, Contexto Social, Herramienta de Análisis Social.

Abstract

In this End-of- Degree Project it is intended to take a closer look at the capacity of songs as capturers of the social context in which they have been created. To do this, the values, norms, social events or the collective state of mind of the moment will be emphasise, which will influence the Works, through a contextual and semiotic análisis of the song *Goodnight Irene* (1933), written by *Leadbelly* and his later versions, through an exploratory research. In addition, it aims to point out the importance of versions or covers, taking into account its great growth nowadays.

Keywords: Sociology of music, Songs, Songs Covers, Social Context, Social Analysis Tool.

Índice

Introducción	
1. Objetivos e Hipótesis	3
2. Metodología	4
2.1. Diseño Metodológico	4
2.2. Limitaciones Metodológicas	6
3. Marco Teórico	7
3.1. Música y sociedad	7
3.1.1. Simmel y Silberman : música como mecanismo de interacción y las pautas para su estudio	7
3.1.2. Weber : la racionalización de la música	9
3.1.3. Adorno y Bourdieu : influencia de la estructura económica y la clase social en la música	10
3.1.4. Eco y Morin : la canción como exponente de la cultura de consumo y la importancia de sus letras	14
3.2. Las versiones	17
3.2.1 Definición de versión y su conexión con el «original»	17
3.2.2 Características de las versiones: tipologías y funciones	18
4. Análisis	20
4.1. Década 1930/40	20
4.1.1. Contexto histórico-social	20
4.1.2. Situación de la industria musical	21
4.1.3. Leadbelly- <i>Goodnight Irene</i> (1934/1935)	22
4.2. Década 1950/60	24
4.2.1. Contexto histórico-social	24
4.2.2. Situación de la industria musical	
4.2.3. The Weavers- <i>Goodnight Irene</i> (1950)	27
4.2.4. Frank Sinatra- <i>Goodnight Irene</i> (1950)	28
4.2.7. Johnny Cash- <i>Goodnight Irene</i> (1964)	29
4.3. Década 1970/80	30
4.3.1. Contexto histórico-social	30
4.3.2. Situación de la industria musical	31
4.3.3. Jerry Lee Lewis- <i>Goodnight Irene</i> (1975)	33
4.3.4. Ry Cooder- <i>Goodnight Irene</i> (1976)	33
4.4. Década 1990/00	34
4.4.1. Contexto histórico-social	34
4.4.2. Situación de la industria musical	35
4.4.3. Van Morrison- <i>Goodnight Irene</i> (1998)	36
Resultados y conclusiones	
Referencias	
Anexos	
A. Anexo I. Tabla 1. Información sobre las canciones seleccionadas	
B. Anexo II. Leadbelly- <i>Irene</i> (Goodnight) (1934)	
C. Anexo III. Leadbelly- <i>Irene</i> (Goodnight) (1935)	
D. Anexo IV. The Weavers- <i>Goodnight Irene</i> (1950)	
E. Anexo V. Frank Sinatra- <i>Goodnight Irene</i> (1950)	
F. Anexo VI. Johnny Cash- <i>Goodnight Irene</i> (1964)	

G. Anexo VII. Jerry Lee Lewis- *Goodnight Irene* (1975)

H. Anexo VIII. Ry Cooder- *Goodnight Irene* (1976)

I. Anexo IX. Van Morrison- *Goodnight Irene* (2000)

INTRODUCCIÓN

Vivimos rodeados de sonidos. Sonidos a los que apenas prestamos atención pero los que pueden tener más importancia de la que creemos. El sonido del despertador, del tráfico matutino, e incluso el lenguaje, ¿qué es el lenguaje sino sonidos y/o signos a los que hemos dotado de un significado concreto?

Giovanni Sartori en su libro *Homo videns. La sociedad teledirigida (1998)* considera que la única característica que diferencia al homo sapiens del resto de animales es su capacidad simbólica; es esta facultad la que ha permitido elaborar, trabajar y racionalizar una amalgama de sonidos y/o signos que nos ayudan a expresar lo que pensamos o sentimos, y en consecuencia, la que carga de significado al propio lenguaje. Este proceso se da en todo medio de expresión y ejemplo de ello es el mundo artístico.

Aunque existen múltiples formas de entender las artes, desde una concepción sociológica podemos decir que *“son entidades socialmente construidas, portadoras de significados simbólicos que no se hallan inmanentes en las propias obras, sino que cambian en función de las distintas condiciones sociales”* (Wolf, 1983; en Hormigos, J., 2008, pp. 88). Esta noción deja entrever la importancia que tiene el contexto social en el proceso de carga simbólica, puesto que los valores, normas, ideas o el propio *estado de ánimo colectivo* presentes en el contexto, influirían en la obra tiñéndola de un sentido simbólico concreto. Partiendo de esto, el análisis de las creaciones artísticas podría aportar elementos sobre el carácter propio de una sociedad en un momento determinado, lo que ayudaría a comprenderla en mayor profundidad. Es esta idea una de las principales razones que han motivado este trabajo.

Debido a la gran amplitud del mundo artístico, se ha visto necesario enfocarse en una disciplina artística concreta: la música. La elección de esta no sólo parte de un interés personal respecto al estudio de la materia, también es debido a la peculiaridad de su carácter, pues su naturaleza abstracta siempre ha sido apreciada como un atributo distintivo. Ya en la antigua Grecia la música era diferenciada de otras disciplinas, como la escultura y la pintura, al considerarla un producto de inspiración proveniente de un

estado irracional (Rowell, 1999; en Hormigos, pp. 93). Este misticismo se encuentra relacionado con la capacidad que tiene la música para expresar y/o evocar aspectos de carácter abstracto y subjetivo; atributo mediante el cual podrían advertirse detalles o matices complicados de percibir en otras formas de expresión, siendo de gran ayuda para el ámbito del análisis social.

La música a su vez, a diferencia de otras artes, no produce un objeto artístico *per se*. De hecho, hasta hace relativamente poco, era inimaginable la idea de poder conservar una melodía, obra o canción completamente y, aunque el lenguaje musical ha contribuido en esta conservación, es cierto que existen elementos que son difícilmente replicables o “*traducibles*” ya que dependen de la libre interpretación del propio artista.

Hoy en día, la accesibilidad a dispositivos que permiten la grabación tanto de sonido como de video es considerablemente mayor a la de antaño. No hay que olvidarse tampoco de la existencia de plataformas que permiten compartir o distribuir esas grabaciones con tan solo un clic. Puede que sea esta accesibilidad la que ha producido el crecimiento del llamado “*fenómeno cover*” o fenómeno de las versiones. Este fenómeno alude a la práctica del “*covering*” o de versionar, que se refiere, a grandes rasgos, a “*la práctica musical en la cual un artista graba o interpreta una canción de otro compositor*” (Plasketes, 2010, pp.1).

Plasketes (2010, pp. 1-2) plantea que el aumento de esta práctica puede deberse al entendimiento del “*fenómeno cover*” como una expresión posmoderna de “*recontextualización musical*”, esto es, el proceso de revisión y de reinterpretación de una obra musical teniendo en cuenta los contextos culturales, comerciales y los propios del artista que lo realiza. El incremento del fenómeno comienza a percibirse a mediados de los 90, con una gran presencia de “*covers*” o tributos en el mercado, llegando a establecerse como un subgénero con gran aceptación. Ya en 2009, la base de datos en línea *Second Hand Song*, encargada en almacenar información referente a las versiones de canciones, estimaba que cerca de unas 40.000 canciones en inglés habían sido versionadas al menos una vez (*ídem*). Cifra que aumentó en 2017 llegando a ser 59.500 (López-Cano, 2018, pp.196).

Las canciones como herramienta de análisis social: el caso de las versiones

A pesar del evidente desarrollo del fenómeno, son escasos los textos académicos que han tratado el tema. Esta es una de las razones por las que se ha decidido enmarcar el análisis en el ámbito de las versiones, pues se cree conveniente reivindicarlo. Además, cara a la investigación que se plantea, parece adecuado utilizar las versiones como punto de partida, ya que podría percibirse más claramente la influencia que el contexto haya podido llegar a tener en cada transformación o reelaboración.

1. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

De tal modo, la investigación que se plantea en las siguientes páginas tiene como principal fin, observar la capacidad de las canciones para capturar elementos contextuales del momento y entorno en el que se han creado. Para ello, se realizará un análisis de la canción *Goodnight Irene* (1933), escrita por Huddie "Leadbelly", y sus posteriores versiones. Mediante este caso, se pretende:

- a) Definir qué elementos o características sociales se encuentran en la canción de análisis elegida
- b) Analizar si una nueva versión de la canción supone un cambio en estas características
- c) Estudiar si una nueva versión de la canción implica un cambio en el significado de la misma

Teniendo en cuenta los presentes objetivos, diremos que las hipótesis son:

- Las canciones permiten observar ciertos elementos sociales característicos del momento en el que se crearon
- Las versiones de la canción elegida se adaptan a la época en la que han sido realizadas
- La adaptación de estas versiones a su época supone un cambio en el significado de la canción

2. METODOLOGÍA

2.1. Diseño metodológico

Partiendo de los objetivos e hipótesis señalados, en este apartado se explicitará el diseño de la investigación empleado y las técnicas metodológicas elegidas para la realización del trabajo.

Comenzando con la tipología de estudio, es necesario señalar su carácter exploratorio pues, tal como se observa en los objetivos, su propósito es indagar sobre la posible capacidad de las canciones para canalizar la realidad social de la que parten y ampliar el conocimiento académico en referencia a las creaciones musicales. En este sentido, se emprende un acercamiento inicial de la cuestión, reivindicando el análisis del hecho musical desde el ámbito de la sociología.

Siguiendo con la realización de la investigación, se ha optado por llevar a cabo una revisión bibliográfica y un análisis de contenido sobre una canción concreta y sus posteriores versiones, algo que dota al estudio de un carácter cualitativo. La primera, permite ahondar en la comprensión del vínculo entre música y sociedad, además de profundizar en el concepto “*versión*” y las diferentes características relacionadas con este. Asimismo, esta herramienta ha servido de base para la recopilación de información necesaria para el análisis de contenido.

En cuanto al análisis de contenido, partiendo de la canción *Goodnight Irene* (1933) y de sus posteriores versiones, se ha realizado un análisis contextual complementado con un análisis semiótico de sus letras para poder contemplar la posible transformación sufrida. Respecto al análisis contextual, se ha optado por observar las circunstancias socio-históricas y económicas acontecidas en el momento de la elaboración de las diferentes piezas, al igual que la situación de la industria musical en este período. Al mismo tiempo, se ha reparado en la figura de los intérpretes de los diferentes temas y en la relevancia que estos pueden tener en la significación de las propias canciones (Anexo I).

El análisis de contenido permite analizar de la capacidad comunicativa de los objetos de expresión en correlación con el “*sistema*” que los materializa (Delgado, 2007, pp. 178). Entendiendo las canciones como *objetos* de expresión, se ha considerado que esta es la técnica metodológica óptima para la consecución de los objetivos del estudio. Dentro de esta técnica, la “*estrategia de investigación*” elegida ha sido una combinación entre y un análisis “extratextual”, al tener en cuenta la situación contextual de las piezas, y un análisis “intertextual”, al relacionarlas entre sí (ibíd., pp. 189).

Teniendo presente la tipología de análisis planteada, resulta necesario partir de una canción con cierta “*relevancia social*” en una esfera musical concreta, pues esto “*nos ayuda a hacer una lectura del producto musical que resulta imprescindible para entenderlo en su contexto*” (Martí, 2000, pp. 90).

La elección de la canción *Goodnight Irene* no se basa únicamente en un interés personal; sino también por su relevancia en el contexto estadounidense y por lo versionada que ha sido a lo largo del tiempo. Entre la infinidad de versiones existentes, se ha observado que gran cantidad de ellas han sido realizadas por artistas muy reconocidos y dispares; aspecto que puede resultar valioso en el análisis debido al alcance de estas reelaboraciones y las *señas de identidad* que aporta el artista al tema en su adaptación. A este respecto, se han elaborado las siguientes pautas para la selección de las versiones a analizar:

1. El intérprete de la versión tenga gran reconocimiento dentro de una esfera musical concreta de Estados Unidos.
2. La versión conlleve una transformación en el significado de la versión previa.

Siguiendo estos criterios, se han elegido ocho versiones de la canción base que más elementos puedan aportar a la hora del análisis, especificadas en la Tabla 1 (Anexo I) Como ejemplo mencionar, la actuación de The Weavers en 1950, en la que se hace una breve presentación del autor de la canción, o la versión realizada por Jerry Lee Lewis en 1975, que altera completamente algunos fragmentos del tema.

2.2. Limitaciones metodológicas

Respecto a las limitaciones encontradas durante la realización de la investigación, se destacan dos: la ajustada literatura académica en referencia al tema y el uso de la letra como objeto de análisis.

El ámbito de la música como objeto de estudio en ciencias sociales generalmente se ve rodeado de cierta controversia. Autores como Hormigos (2008, pp.19) lo advierten, señalando que en ocasiones *“se ignora la importancia que tiene para el devenir de una sociedad, otras veces [...] su estudio se ha centrado en analizar sólo un tipo muy reducido de música”*. Al hilo de esto mismo, el propio Morin (1995, pp. 270- 271) indica que un sector muy pequeño de la *Sociología* centra su mirada en el estudio de las canciones y en la importancia que estas pueden llegar a tener a nivel social. Esto, sumado al reciente interés por el fenómeno cover, ha hecho que la revisión bibliográfica con respecto al tema resulte ciertamente compleja. Aún con todo, se ha procurado seleccionar las referencias más adecuadas, completas y actualizadas sobre la cuestión a tratar.

Vista la necesidad de delimitar el análisis a un aspecto en concreto, y debido a que el conocimiento para realizar un análisis melódico resultaba básico, se ha optado por seleccionar el elemento verbal como objeto de estudio, es decir, la letra. Esta tiene la capacidad de mostrar de una forma *“objetiva”* lo que se pretende transmitir pues al encontrarse ligada a concepciones concretas, resulta más complejo que se desdibuje la idea que se pretende expresar:

“Con la música se puede evocar sentimientos y sensaciones, con la música podemos sugerir una idea, bien de forma objetiva, si la acompañamos de letra y creamos una canción, o bien veladamente, si lo que estamos trasmitiendo es una determinada sensación a través de una melodía, dejando a cada cual la tarea de buscarle un significado” (Hormigos, 2008, pp. 191-192).

3. MARCO TEÓRICO

A continuación, se expondrán las diferentes referencias teóricas empleadas para la realización de este trabajo. Debido a la temática del estudio, se ha optado por dividir este apartado en dos secciones: una sobre el vínculo entre la música, en la que se realiza un recorrido por diferentes consideraciones sobre la música dentro del marco sociológico, y otra dedicada al ámbito de las versiones, en la que se ahonda en la dificultad para definir el concepto “versión” y se muestran algunas de sus tipologías y funciones.

3.1. Conexión entre la música y la sociedad

3.1.1 Simmel y Silberman : música como mecanismo de interacción y las pautas para su estudio

Simmel fue uno de los primeros sociólogos que decidió estudiar la música como “*mecanismo de interacción*”. Su planteamiento se enfoca en el *rol* que ocupa la música dentro de la vida cotidiana, realizando un análisis de sus funciones y usos (Silberman, 1971, pp. 20).

El autor comienza su investigación remontándose al origen de la música y llega a la conclusión de que la música parte del lenguaje, y que nace de la necesidad de expresar “*afectos*” que, de otra manera, no podrían comunicarse:

“[...] no siendo lo suficientemente fuertes como para sobreponerse completamente al impulso a la exteriorización del lenguaje, no encuentran suficiente compensación en los modos expresiones corrientes del mismo.”
(Simmel, 2003, pp.22)

Por ello, la música se considera como “*un medio [...] de comunicación que transporta los sentimientos del intérprete*” (Etzkorn, 1964, pp.103). Estos sentimientos se muestran de forma clara, sin ningún tipo de mediación o alteración, algo que convierte a la música en “*el arte menos mediado*” (Simmel, 2003, pp.35).

Con todo lo anterior, se advierte de uno de los puntos importantes de la propuesta de Simmel y es que *“todos somos músicos preexistentiales”* (Vernik, 2003, pp.6). Muestra de ello, es la utilización de la modulación de la voz para poder expresar ciertas emociones como la ira o la alegría (*ídem*).

Aunque esta *“universalidad”*, se encontrará limitada por la influencia que el entorno tiene en el individuo (*ibíd.*, pp. 11). En este sentido, el desarrollo musical acumulado en un entorno concreto, cala en el músico *afectando* en su obra:

“si la historia de la música presenta casi continuamente el fenómeno de que cada compositor se para sobre los hombros de sus antecesores es porque la suma total del desarrollo musical de su pueblo hasta un cierto momento es el fundamento de su formación musical y tanto debe él a la cadena de sus antecesores que sin ellos nunca habría devenido lo que es.” (Simmel, 2003, pp.51).

Por tanto, el músico es considerado como un individuo cuyo talento lo capacita para *capturar*, de una forma precisa, la *esencia* del pueblo (*ibíd.*, pp.42). Esto llevaría a decir, que la música es la *“expresión de la sustancia de una sociedad”* (Silberman, 1971, pp. 20). En este contexto, el músico se convierte en un actor social, que no solo se ve influenciado por el entorno, sino que también tiene la capacidad de influir en él (Etzkorn, 1964, pp. 104).

Con su planteamiento, Simmel contribuyó a señalar la relevancia del estudio de las estructuras en las que se basan las relaciones sociales, asociadas con la socialización del artista y la audiencia (*ibíd.*, pp. 107). Entre muchos autores que seguirán este planteamiento, se destaca la figura de Silberman, quien determinará diferentes pautas y objetivos para la consecución de una sociología de la música óptima.

Uno de los puntos fundamentales de su propuesta es considerar la música como *“fenómeno social”*, ya que posee la capacidad de formar grupos con una *“unidad social temporal”* (como clubs de fans, agrupaciones musicales o la clientela de locales especializados en música) (*ibíd.*, 61). Por tanto, significa que la música sólo puede ser

objetivada, y en consecuencia, analizada cuando entra en contacto con los individuos (*ibíd.*, pp. 278).

A este respecto, la sociología de la música dejará de lado elementos propios de teoría musical centrándose en el estudio de las relaciones que establece. Aquí, entrará en juego la llamada “*la sensación de la música*” (*ibíd.*, pp. 102). Dicha sensación será el punto clave en la propuesta de Silberman, siendo la materialización de una percepción compartida por los diferentes actores al interactuar por medio de la música (*ibíd.*, pp. 98-105).

Partiendo de lo anterior, centrará su mirada en el análisis estructural y funcional de los grupos que se concentran alrededor de la sensación musical: “*los grupos sociomusicales*”. Estos nacerán de una consonancia en la forma de concebir la música y el mundo que les rodea. De entre la diversidad de grupos sociomusicales que pueden existir, el análisis de Silberman partirá de dos principales: el grupo de los productores y el de los consumidores (*ibíd.*, pp. 129).

Para abordar el análisis estructural de estos grupos, se recurre a tres elementos: el componente tecnológico, que influyen en la producción y recepción de la sensación musical; mental, se constituye por componentes ideológicos de ambos grupos; y organizativo, se conforma por todos los elementos acumulados que favorecen la “*eficacia*” de la sensación musical, tanto en la producción como en la recepción de esta (*ibíd.*, pp. 135-181).

Todo este sistema dotará a la música de una función concreta, que determinará la “*interacción sociocultural*” jugando un papel importante en la creación de vínculos y conflictos entre los diferentes grupos (*ibíd.*, pp. 188- 192).

3.1.1 Weber: la racionalización de la música

Siguiendo con el estudio de la relación entre música y sociedad, resulta necesario ahondar en el pensamiento de *Weber*, quien entenderá los “*factores externos*” forman parte de la propia estructura de la creación musical. Por ello, los considera como puntos esenciales para comprender la evolución de la historia de la música (Hormigos, 2012, pp. 78-79).

Basándose en todo esto, el autor propone un análisis del desarrollo de la historia de la música, centrándose en los fundamentos de diferentes teorías musicales. Para su análisis, partirá de teorías musicales primitivas, que se asientan en *“una resolución fisiológica o psicológica de momentos de tensión”* (Hormigos, 2008, pp. 47), hasta llegar a teorías musicales más racionales, que adecuan *“sus medios a sus fines”*.

Centrando su mirada en las *“estructuras lingüísticas”*, es decir en el lenguaje musical, Weber llega a la conclusión de que la música es un modo de comunicación anónima e impersonal cuya evolución parte de *“de un proceso más amplio de racionalización”* (Hormigos, 2012, pp. 79) que afecta al mismo tiempo a estructuras tanto sociales como económicas.

“Lo mismo que fue la organización corporativa la que hizo posible la influencia musical de los bardos y, en particular, el progreso de sus [...] fue la que primero proporcionó un mercado fijo para la construcción de instrumentos y acunó tipos de los mismos” (Weber, 1964, pp.1174).

Dicha cita, deja entrever que el desarrollo del lenguaje musical, no se encuentra encerrado en sí mismo; sino que, parte de necesidades comunicativas exigidas por una sociedad determinada (Hormigos, 2008, pp. 49). Lo que se encuentra relacionado con la capacidad comunicativa de la música pues, para que contenga este atributo resulta preciso que se encuentre en conexión con la sociedad. Sólo de este modo podrá ser entendida como *“acción social”* (Hormigos, 2012, pp. 79).

“[...] pese a que la alteración cromática de los tonos y su recepción y legitimación armónica en el Occidente se remonten históricamente a las mismas necesidades que las de los picnos de los griegos [...] las mismas necesidades de expresión llevaron allí a una descomposición de la tonalidad y aquí [...] a la creación de la tonalidad moderna” (Weber, 1964, pp.1130)

En el fragmento anterior, se observa como la necesidad de expresarse de una forma más compleja supuso un desarrollo en las *“estructuras lingüísticas”* musicales, como por ejemplo, el paso de modos tonales cerrados (reglas primitivas relacionadas con la composición) a sistemas de escalas que permiten una mayor libertad de creación. Lo

que el autor comprenderá como un *“síntoma de racionalización progresiva”* (Hormigos, 2008, pp. 47).

A raíz de ello, Weber concluye que la música occidental tomó un camino de racionalización que la distingue de otro tipo de músicas. Por tanto, considera que la música occidental, al elaborar un sistema armónico de acordes basado en unas medidas concretas y generalizadas, sufrió un proceso de racionalización mayor que el de otras culturas musicales (ibíd., pp.46).

3.1.2 Adorno y Bourdieu: influencia de la estructura económica y la clase social en la música

Partiendo de un enfoque diferente al de los anteriores autores, Adorno ubica su propuesta en la conexión entre música e ideología (ibíd., pp.58). En este sentido, uno de sus principales objetivos será poner en valor el análisis musical dentro de la disciplina, ya que:

“una sociología de la música [...] no sólo requiere la conciencia de la sociedad y de su estructura, [...], sino la plena comprensión de la música en todas sus implicaciones” (Adorno, 2009; En Hernández, 2013, pp.133).

Hasta este momento, la música había sido entendida como un *“subproducto de la sociedad”* (Fubini, 1988; En Hernández, 2013, pp.133); aspecto que, según Adorno, vendría derivado de la conflictiva relación entre música y sociedad (Hormigos, 2008, pp.61-62).

En vista de ello, el autor analizará este vínculo a través de los géneros musicales europeos del siglo XIX y XX (ibíd., pp. 59). Mediante la comparación de ambos siglos, advierte la transformación del carácter propio de la música; pasando de ser comunicativa a ser *“mimética”* (Vilar, 2000, pp.18). Es decir, la música pierde su capacidad de ser un *“lenguaje verdadero”* y se convierte en *“un mero exponente de la sociedad”*, cuyo objetivo principal es ser un producto de consumo (Adorno, 2003, pp.31).

En consecuencia, la única manera de que la música pueda conservar “su verdad” es mantener su autonomía con respecto a la sociedad (Hernández, 2013, pp.130). Esto no significa que necesite aislarse completamente de ella, simplemente la sociedad se expresará en la música de forma indirecta, no teniendo porque seguir con las estructuras sociales establecidas (Lanza, 1980; en Hormigos, 2008, pp.62). La “verdad” será lo que permita el estudio de la “esencia histórica” contenida en la música (Hernández, 2013, pp.132).

Volviendo la mirada a los siglos XIX y XX, el género que cumpliría estas características sería la música clásica contemporánea o la “nueva música”, al expresar la agonía, el dolor, la deshumanización y el sufrimiento propios del contexto en la que tuvo origen, esto es, el marco de la Primera Guerra Mundial (Adorno, 2003, pp. 15).

Según el planteamiento del autor, la población habría sido instruida por la industria cultural para que no realice ningún esfuerzo en lo que respecta a la escucha musical. Esto quiere decir, que los productos seleccionados para su consumo, tendrán que ver más con una “ganancia de placer” que con un desarrollo del “espíritu”. La “nueva música”, por su propia condición, irá en contra de estas “necesidades manipuladas” (ibíd., pp.17-20), haciéndola difícil de *digerir* para los consumidores, algo que la aislará a un grupo reducido que puedan comprenderla (Hormigos, 2008, pp.60).

En conclusión, Adorno advierte la capacidad unificadora de la cultura, que crea modelos donde se definirá “la falsa identidad” de un conjunto de la población, al compartir características similares. Dicho modelo o clase, determinará el comportamiento de sus *miembros* mediante el desarrollo de productos de consumo, reafirmando su pertenencia a este (Adorno, 1998, pp. 165-168)

En este punto, cabe destacar la concepción que el siguiente autor posee sobre la “cultura”. Alejándose de la anterior perspectiva, Bourdieu entenderá la cultura como un *atributo* distintivo que permite la diferenciación de clases a través de unos “bienes simbólicos concretos”. Con el objetivo de afianzar el sentido de pertenencia a una clase, la producción y consumo de estos bienes se limitarán a la clase correspondiente (Gartman 2013; En Serna, 2012, pp.46).

Tomando lo anterior como base, Bourdieu considerará las artes como uno de los bienes simbólicos “*más enclasantes*” (Bourdieu, 1998, pp.13) al necesitar de un código específico es decir, un “*sistema de principios*” de clase dado en un contexto histórico y social concreto, para poder comprenderlas adecuadamente y reconocer su valor (Bourdieu, 1971, pp.49-55).

Este sistema, denominado como *habitus*, englobará diferentes prácticas aprendidas que estructurarán “*las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento*” (Bourdieu, 1972; En Bourdieu, 1998, pp. 54). Asimismo, el *habitus* será conformado por dos facultades principales: la producción de prácticas y obras enclasables y el poder distinguir las y valorarlas. El vínculo entre ambas compondrá un sistema de “*signos de distinción*” llamado “*estilo de vida*”, que tendrá el objetivo de describir y designar los grupos mediante sus propiedades y así, diferenciarlos (Bourdieu, 1998, pp. 169-170).

Siendo el pilar de los “*estilos de vida*” y la manifestación de este “*sistema de enclasamiento*”, el gusto se definirá como “*la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de práctica enclasadas y enclasantes*” (ibíd., 172-173) con el objetivo de convertirlos en “*signos distintivos*” de clase. Los gustos surgirán de la confluencia entre una “*expectativa*”, forjada mediante “*la experiencia de una posición determinada*” en el “*espacio social*” (ibíd., 174), y su consecución, permitiendo el descubrimiento personal al relevar que es lo que se ansía y lo que no (Bourdieu, 2000; En Hormigos 2008, pp.76).

De las artes, el autor destacará la música, entendiéndola como un exponente “*puro*” del alma (Bourdieu, 1998, pp. 16). A este respecto, la adquisición del gusto musical cobrará gran importancia al determinar que tipologías musicales serán consumidas, entendidas y valoradas, y definiendo así la *identidad de clase*. Aquí destacarán dos figuras, encargadas de transmitir el “*capital cultural*”: la familia y la escuela. En el caso de la familia, este capital será una *herencia cultural familiar*, mientras que la escuela se ocupará del *capital cultural legítimo* asociado a una posición concreta (ibíd., pp. 16-75).

En la actualidad, los medios de comunicación conformarán un tercer factor contribuyente en la adquisición de gustos musicales. Siendo influidos por los intereses

económicos, estos medios fomentarán la distribución de ciertos artistas y tipos de música, repercutiendo en el gusto colectivo (Hormigos, 2008, pp.78).

A su vez, los intereses económicos tendrán relevancia en la producción musical, afectando a uno de sus principales actores, el artista, que tiene la capacidad de “objetivar” su gusto, “de transformarlo de estado del alma a cosa visible” (Bourdieu, 2000; En Hormigos, 2008, pp.76).

La industria musical tiende a impulsar aquellos artistas que se adecuan a un gusto ya existente. Esto influye en el artista, que adaptará su obra con el fin de encajarla en el gusto social vigente, perdiendo cualquier tipo de originalidad (Hormigos, 2008, pp. 77-76). Aun así, existen excepciones en las que prevalece el gusto del autor frente al gusto predominante, provocando alteraciones en este último de forma temporal (ibíd., pp. 78).

En definitiva, el planteamiento de Bourdieu muestra la importancia que tiene el análisis sociológico del *gusto*, al ser exponente de la lucha de clases producida en la esfera cultural (Bourdieu, 1998, pp.9).

3.1.3 Eco y Morín : la canción como exponente de la cultura del consumo y la importancia de su letra

Como se ha venido observando, el siglo XX conllevó grandes cambios en cuanto al ámbito cultural y su consumo. Dentro del área musical, el ámbito verbal comenzó a ganar terreno respecto al ámbito melódico; hecho que propició el declive de la “*música culta*” (Hormigos, 2008., pp. 66). Visto esto, el ámbito académico centró su mirada la canción. Los autores que se tratan en esta sección, reivindican la posición de la canción como objeto de estudio mostrando su relevancia para el análisis sociológico de la música.

Comenzando con Eco, señalar que advierte de una *doble realidad* de la canción de consumo que explicará mediante dos conceptos: “*música gastronómica*” y “*canción distinta*”.

La *“música gastronómica”* es definida como *“un producto industrial que no persigue ninguna interacción artística sino la satisfacción de las demandas del mercado”* (Eco, 1984, pp.313). La principal característica de este tipo de música es que *“la fórmula substituye la forma”*; esto significa que se generan nuevas canciones a partir de aspectos musicales que anteriormente han entretenido al consumidor. En este sentido, el plagio será entendido como la *“satisfacción de las exigencias del mercado”* (ibíd., pp.316-317), permitiendo la *“homogeneización del gusto colectivo”*.

Esta *“homogeneización”* producirá cierta desconfianza; llegando a dudar sobre la intencionalidad de este tipo de música, considerando que puede ser utilizada como instrumento *“de coacción ideológica”* (ibíd., pp. 314-315).

En contraposición con esta dimensión de la canción de consumo, se encuentra *“la canción distinta”*, aquella *“que parte de una crítica social”* (ibíd., pp.319) y tiene como objetivo mostrar *“problemas, con auténtica y verdadera conciencia histórica”* (idem). Su particularidad, y una de las principales razones de su éxito, es su especial atención al contenido, es decir, al mensaje (ibíd., pp.320). En este caso, la *“forma”* toma gran relevancia siendo la que *“manifiesta la personalidad del autor, las características del periodo histórico [o] del contexto cultural”* (ibíd., pp.104). Estas características, denominadas como *“estilemas”*, se combinan y expresan de diversas maneras marcando así el estilo de la canción.

Por tanto, la *“forma”* es la estructura donde se articula lo anterior, con el objetivo de transmitir un mensaje a un receptor. Este mensaje está dotado de cierta ambigüedad, con el objetivo de que el receptor lo descifre y lo interpreten en base a sus conocimientos, vivencias o su sensibilidad, consiguiendo así, un entendimiento surgido de esta *“interacción”* (ibíd., pp.115-166). Esto convertirá *“la canción distinta”* en el *“punto máximo al que la cultura de masas puede aspirar”* (ibíd., pp.320).

Eco concluirá su análisis considerando que las dos realidades de la canción de consumo son necesarias: por un lado, la *“música gastronómica”* aporta diversión y evasión en momentos de descanso y, por otro, la *“canción distinta”* permite el *“desahogo para una serie de tensiones”* (Eco, 1984, pp.321-322). Aun así, el autor advierte de que el principal

problema de la *“cultura de masas”* es la normalización del momento de evasión y diversión.

Como complemento a lo planteado por Eco, Morin recalcará la importancia de la canción de consumo a través de un análisis sociólogo a nivel técnico, económico y comercial. El autor ubica su estudio en un contexto en el que el disco es el principal protagonista, alrededor del cual vira la industria de la canción (Morin, 1995, pp.273). Este hecho cambió ciertos aspectos importantes relativos a la producción y al consumo de música, como es el caso de las nuevas técnicas en el ámbito de *“grabación”* y *“reproducción”* (Hormigos, 2008, pp. 80-81).

En cuanto a las novedades de grabación, se destacan los *“efectos sonoros”* que otorgan una mejora en la calidad técnica, tanto vocal como instrumental, permitiendo la corrección de fallos y elaborando así un producto con sonoridad artificialmente *“perfecta”*. Aunque esto puede implicar un deterioro en la capacidad para expresar sentimientos y emociones (*ídem*).

Con respecto a la reproducción de las canciones, la novedad que introduce el disco *“es que puede consumirse en todo momento del tiempo y en todo punto del espacio”* (Morin, 1995, pp. 275). Esto, junto a los intereses de las discografías por generar una producción masiva y una respuesta acorde, supuso un cambio en el consumo musical.

Aquí entrarán en juego medios de comunicación como la radio, que tendrán el fin de promocionar tanto las canciones como al artista que las interpreta:

“una canción [...] se difundirá varias veces al día por una emisora periférica; le será permitido al oyente encandilado comprar, inmediatamente, el disco y escucharlo sin cesar durante horas” (*ídem*).

La continua escucha de una canción, ya sea de forma directa o indirecta, hará se *queme* o se *“desgaste”* rápidamente, siendo un éxito durante un período muy corto de tiempo (*ídem*). **Esto** tiene influencia en la propia creación y producción de canciones, ya que al necesitar una constante novedad se acelera el proceso y, para dar abasto, se recurre a extraer elementos de músicas ya existentes. Aunque no es lo único a tener en cuenta, pues también es necesaria la adecuación al gusto del momento (Morin, 1995, pp. 276)

La constante exposición de las canciones también genera un traspaso de fronteras:

“la canción se difunde en todos los medios, entre todas las clases y todas las edades de la sociedad [...] afecta a todas las capas del público” (idem).

Este traspaso sucede tanto a nivel micro como a nivel macro, formándose un *“folclore planetario”* en el que las canciones pueden convertirse en éxitos mundiales (*ibíd.*, pp. 279-280).

3.2 Las versiones

3.2.1 Definición de “versión” y su conexión con el “original”

Uno de los aspectos a tener en cuenta a la hora de definir las llamadas versiones o covers es la necesaria existencia de un *“previo”* de donde partir. Es decir, para que se entienda que una versión es tal, se debe de establecer *“una relación jerárquica entre al menos dos interpretaciones o grabaciones de la misma canción”* (López-Cano, 2018, pp.195).

Este *“previo”* comúnmente es asociado con el denominado *“original”*, comprendido como la *“primera versión”* al que se le asocia el carácter de *“auténtico”*. Esta asociación no es del todo correcta pues, debido a un fenómeno llamado *“dispersión de originales”*, se puede haber desdibujado el recorrido de las primeras versiones, imposibilitando determinar cuál es la original e incluso, cuál es su identidad (*ibíd.*, pp. 203)

Para evadir este problema, se han planteado diferentes nociones de dicho *“precedente”*. De entre ellas, se destaca la llamada *“versión hegemónica o dominante”* que se refiere a *“aquella que en determinado espacio-tiempo es la más conocida, famosa o exitosa de un tema”* (*ibíd.*, pp. 205). Con esto, se tiene en consideración las diferentes circunstancias que pueden propiciar la *“dispersión de originales”*, además de la repercusión del oyente en el establecimiento de las versiones, pues la primera versión escuchada por este será tomada como referencia, independientemente de su cronología.

Explicado lo anterior, resulta necesario centrarse en el propio entendimiento del término *“versión”*. Para ello, es necesario advertir la existencia de dos eventos clave, nombrados como *“punto de origen”* y *“punto de actualización del primero”* (Kihm, 2010,

pp. 25). La versión sería el resultado de la unión de ambos puntos, conteniendo parte de lo que constituye el punto de origen, sumándole ciertas variaciones, y creando así un nuevo “*producto*” diferente del ya existente (*ibíd.*, pp. 26).

Por tanto, la versión sería una reconstrucción o renovación de un “*punto de origen*”, basada en las alteraciones realizadas de ese mismo punto. Esto deja entrever la naturaleza subjetiva de la versión, al resultar una reinterpretación de un evento concreto y existente. Aquí se muestra la importancia de la figura que reconstruye el “*punto de origen*”, pues al interpretar el evento plasma su propia “*experiencia subjetiva*” dejando huella en el “*producto*” (*idem*).

Partiendo de este planteamiento, se comprenderá la versión como “*una actualización en forma de nueva grabación o performance, de una [...] que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad*” (López-Cano, 2018, pp. 195).

3.2.2 Características de las versiones : tipologías y funciones

Después de entender en que consiste la “*versión*”, sería oportuno hablar de los distintos tipos existentes de esta y de sus múltiples funciones. Entre la gran variedad de clasificaciones respecto al tema, en este apartado se mencionarán tres esenciales: una relacionada con el vínculo entre la versión y referente; otra que parte del significado propio de la versión; y la última basada en sus funciones.

Comenzando con la primera clasificación, se destacarán dos tipos de versiones: la “*versión interpretativa*” y la “*reelaboración*”. La “*versión interpretativa*”, por otro lado, se refiere a aquella que modifica, en mayor o menor grado, la canción de referencia para adecuarla al cantante o grupo que realiza la versión (*ibíd.*, pp. 209). Respecto a esto, se distinguirán dos categorías: la “*interpretación leve*”, donde conservan ciertos aspectos de la canción de referencia como la letra o la instrumentación, y la “*interpretación mayor*”, la que implica modificaciones más intensas como por ejemplo un cambio de género o estilo (Mosser, 2008; en López-Cano, 2018, pp. 209). En cuanto a la “*reelaboración*”, la “*estructura básica*” de la canción de referencia es alterada con el objetivo de transformarse en una canción independiente a esta última (López-Cano,

2018, pp. 208). Ejemplo de esto son las versiones que solo mantienen el estribillo de la canción previa (*ibíd.*, pp. 209-210).

Como se observa, los límites entre estas dos tipologías resultan muy difuso; de hecho, ambas pueden cumplir la función “*traducción intercultural*” que consiste en la adaptación de una canción a otro contexto social. Estas versiones, por lo general, mantienen la música de las canciones referentes, cambiando ciertos elementos de la letra para que sea comprensible en el nuevo contexto. En algunos casos, las modificaciones podían darse aspecto como las voces, voces, realizando un cambio en el género, etnia o edad del intérprete (*ibíd.*, pp.197).

Siguiendo con la clasificación basada en el significado, se pueden distinguir otros tres tipos de versiones. El primer tipo, será denominado como “*travestismo*” y consiste en la modificación del estilo de la canción base preservando su “*contenido fundamental*” (Lacasse, 2000; en López-Cano, 2018, pp. 211). El segundo, la “*versión ideológicamente motivada*”, coincide con el anterior tipo de al implicar una transformación del género o estilo de la canción referente, aunque en este caso si se da un cambio en el significado, llegando a ser totalmente opuesto al precedente (López-Cano, 2018, pp. 212). En lo referente al tercer tipo, las “*versiones paródicas*”, decir que conlleva una alteración de la letra de la canción precedente con el objetivo de *burlarse* de ella y de sus intérpretes (*ibíd.*, pp. 197). Este tipo de versión se encuentra muy ligada a la anterior al compartir una motivación crítica frente a la canción base. Ambas tipologías necesitan un análisis de la canción previa y de su significado para expresar su desacuerdo, esto dotará a la versión de una función “*metatextual*” (*ídem*).

Por último, al hablar de la clasificación por funciones, es necesario señalar el fenómeno “*crossover*” que consiste en el proceso de traspaso de un tema a una audiencia o “*escena musical*” diferente (Brackett, 2002; en López-Cano, 2018, pp.198). Se pueden identificar diferentes tipos de “*crossover*”, de entre los que se destacan: el de “*encubrimiento*”, consiste en traspasar un tipo de música de una escena musical a otra; y el “*suplantación*”, se refiere a casos en los que un cantante o grupo realiza una versión de

un tema reconocido con el objetivo apoderar de su reconocimiento y establecer su imagen pública (López-Cano, 2018, pp.198-199).

4 ANÁLISIS

4.1 Década 1930/40

4.1.1 Contexto social

La década de los 30 del siglo XX comenzó marcada por uno de los hechos que más afectarían la estructura de vida estadounidense a lo largo de su historia: “*La Gran Depresión del 29*” (Degler, 1986, pp. 179). Este acontecimiento vendría derivado de diferentes factores que evidenciaron la frágil base sobre la que se había edificado la bonanza de los años 20. Entre estos factores se destacan: la sobreproducción y la incapacidad para sostener un consumo equivalente debido a la escasa subida de los salarios, la defectuosidad del sistema bancario vigente, los monopolios extendidos entre las grandes empresas y la dificultad de exportación a consecuencia de los altos aranceles (Jones, 1996, pp. 417-418).

Todo ello culminó en una súbita caída de precios que llevó la quiebra de Wall Street en octubre de 1929. Aunque la dimensión del derrumbamiento no se hizo evidente hasta el masivo aumento del desempleo, llegando a 15 millones de parados en 1932 y suponiendo un cuarto de la población laboral. No habiendo subsidios de desempleo y siendo escasas o inexistentes las ayudas de caridad, la pobreza se extendió por todo el país (ibíd., pp. 419).

Esto supuso un duro golpe en la confianza nacional, afianzando la desilusión y decepción producidas por la participación en la Primera Guerra Mundial. El pesimismo general del momento se vio reflejado en hechos como el “*nomadismo*” de muchos jóvenes, que a falta de oportunidades de empleo y de un desanclaje de la idea de hogar, se vieron obligados a vagar por todo el país en ferrocarril (Degler, 1986, pp. 182-184).

Uno de los sectores más afectados por esta situación fue la población negra, que a principios de siglo migró de forma masiva hacia las ciudades del Norte del país en busca de empleo. El nefasto escenario económico dio como resultado una gran subida del

desempleo afroamericano, casi duplicando las cifras la población blanca (Jones, 1996, pp.398).

El hundimiento económico y sus consecuencias constituyeron un cambio de pensamiento respecto a la dirección económica estadounidense, aceptando la intervención gubernamental en este ámbito. Esta transformación se vio materializada en una serie de medidas denominada como “*New Deal*”, cuyo principal objetivo era “*salvar el capitalismo estadounidense*” (ibíd., pp. 422). Visto que las primeras regulaciones, realizadas en 1933, conllevaron una leve pero insuficiente recuperación, en 1935 se establecieron un nuevo conjunto de medidas más radicales entre las que se encontraban la implementación de pensiones de vejez y seguros de desempleo, el apoyo a la afiliación sindical y el establecimiento de numerosas ayudas al ámbito artístico. A través de estas medidas, se logró restablecer parcialmente la economía hasta 1937 donde tuvo lugar un nuevo desplome económico (ibíd., pp. 422-438).

Tras la nefasta experiencia de la Gran Guerra, Estados Unidos había desarrollado un fuerte carácter aislacionista que lo llevó a declararse neutral cuando la Segunda Guerra Mundial estalló en 1939. Aún con todo, no se mantuvo alejado del conflicto procurando ayuda al bando aliado hasta su incorporación en 1941 debido al ataque de *Pearl Harbor* (ibíd., pp. 447-458).

4.1.2 Situación de la industria musical

El siglo XX supuso grandes transformaciones a la industria de la música. Hasta el momento, las editoras musicales habían tenido el control mediante la venta de partituras a músicos profesionales o aficionados (Gillet, 2003 (1), pp. 25). Alrededor de los años 20, comenzaron a extenderse los sistemas de grabación eléctrica y a surgir pequeñas empresas dedicadas al intercambio de grabaciones (Huygens, 2001, pp. 987).

Durante este período, las interpretaciones en directo eran de gran relevancia, convirtiendo el vodevil y *los music halls* en la principal fuente de innovación musical. Tomando esto en cuenta, las discográficas se enfocaron en la grabación de actuaciones en vivo, haciendo que a finales de los años 30 gran parte de la música grabada tuviera esta característica o la emulara (Gillet, 2003 (1), pp. 25-26).

Advertida la rentabilidad de la venta de grabaciones en grandes cantidades, las principales compañías discográficas orientaron sus esfuerzos en la difusión de un número restringido canciones. Dicha estrategia tuvo buena acogida, aunque la Gran Depresión y la expansión de la radio provocaron su decaimiento, y con ello, la quiebra de muchas compañías (Huygens, 2001, pp. 987-989).

La firma *Decca Records*, respondiendo a una urgente necesidad, desarrollaría una nueva táctica comercial centrada en la promoción de artistas populares (*ídem*). El éxito de esta maniobra colocó a la compañía entre las tres empresas más influyentes de la industria, junto a *RCA-Victor* y *CBS-Columbia*, además de provocar su adopción por otras firmas, consiguiendo en 1938 un aumento de ganancias, aunque estas todavía no alcanzaban las obtenidas en 1929 (*ibíd.*, pp. 990).

En este contexto, los géneros musicales surgidos a principios de siglo, como el *blues* o el *ragtime*, fueron extendiéndose e incorporando diferentes características, dando pie a nuevos estilos que dominarían el resto del siglo. Entre estos, se destacará el jazz que recogerá gran parte de las características del *blues*, manifestando el descontento con experiencias de la vida cotidiana y dificultades sociales (*ibíd.*, pp. 333-407). Estas mismas temáticas también se encontrarán en el folk, género cuyo principal objetivo era recoger la historia estadounidense y que se vio muy extendido gracias a su relación con el movimiento sindical (Ladrero, 2017, pp. 356-357).

4.1.3 Leadbelly – Goodnight Irene (1934/1935)

Huddie “Leadbelly” fue un reconocido cantante de folk de la época de los 30 y 40, aunque su éxito no llegaría hasta después de su muerte en 1949. Creciendo en un entorno de abundancia musical, desde su infancia aprendería a cantar blues, folk y canciones de trabajo, algo que se vería plasmado en su repertorio musical. Su carácter violento lo llevaría a la prisión de Angola, donde los folcloristas John y Alan Lomax darían con él, incluyéndolo en la recopilación de música popular realizada para la Biblioteca del Congreso de EEUU (Tirro, 2001, pp. 81-82).

Siendo de los primeros cronistas del folclore en introducir los sistemas de grabación como herramienta para la recopilación de canciones populares, los Lomax

emprendieron una nueva perspectiva en el mundo etnomusicológico. Hasta el momento, la compilación de canciones populares denotaba una idealización del pasado, al ser consideradas como manifestaciones auténticas e intactas de un momento anterior. La novedad llevada a cabo por los Lomax transformó el entendimiento de estas piezas, siendo ahora vistas como narraciones de las experiencias presentes del estadounidense común (EK, 2014, 13-14).

La canción escogida es ejemplo de esto mismo, mostrando la decepción amorosa de un hombre al ser abandonado por Irene (su mujer) debido a sus malos hábitos. Como es habitual en los temas tradicionales, existen numerosas versiones de la misma canción realizadas por el propio autor. Dos de estas versiones, una de 1934 y otra de 1935, han sido tomadas como referencia para la mayoría de reinterpretaciones posteriores y, por ello, serán utilizadas en este análisis.

La versión de 1935, realizará una narración lineal en la que se incluirán interludios hablados donde, en tercera persona, se explicará el contexto de la estrofa que los sigue. En uno de los interludios, Irene, como condición para casarse con el protagonista, exigirá el traslado a la ciudad:

“[...] you and I will marry.” He told her, “All right.” She says, “Just before you leave, I wants to marry a town man.” (Anexo III, Fragmento 1, 5).

El énfasis por la urbe, puede entroncarse con el éxodo rural afroamericano experimentado a principios del siglo XX. Ambas circunstancias constituyen la posibilidad de una nueva oportunidad que finalmente termina en un fracaso y en desilusión. La estrofa que sigue al fragmento hace esta relación más evidente:

“Sometimes I live in the country.
 Sometimes I live in town.
 Sometimes I have a great notion
 Jumpin’ into the river and drown” (Anexo III, Fragmento 1, 6).

Aquí se observa una clara referencia al “*nomadismo*” del momento, donde la nefasta situación social derivada del crack del 29 llevaba a los jóvenes a deambular por todo el

país al no tener nada que les atase a un lugar concreto. Además, los dos versos finales dejan entrever la desesperación producida por esta situación, que llega al punto tal de concebir la idea del suicidio como opción. Esta no es la única alusión al suicidio, pues casi al final de la canción se vuelve a mencionar unida a la vuelta de *Irene*:

“And if Irene turns her back on me,
I’m gonna take morphine and die.” (Anexo III, Fragmento 2, 15).

Entendiendo a *Irene* como un símbolo de estabilidad y anclaje, su pérdida refuerza la idea de desesperanza por no poder mejorar su situación social y verse obligado a vivir sin un rumbo fijo:

“Last Saturday night, I got married.
Me and my wife settled down.
Now me and my wife have parted.
Gonna take me a stroll uptown.” (Anexo III, Fragmento 1, 12).

Partiendo de las ideas de Simmel y Adorno vistas en la parte teórica, se observa como las canciones pueden transmitir sensaciones muy específicas sin tener que ceñirse estrictamente a la realidad. Tal y como se muestra en el estribillo de la canción, existe un fuerte anhelo a vuelta del equilibrio, llegando a mostrarse posesivo mediante la utilización del verbo “*get*”:

“Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I’ll get you in my dreams.” (Anexo II, Fragmento 1, 1).

4.2 Década 1950/60

4.2.1 Contexto histórico-social

Estados Unidos salió reforzado de la Segunda Guerra Mundial, convirtiéndose en una superpotencia económica y militar. Asimismo, los diferentes acuerdos dados con el objetivo de la formación de Naciones Unidas, parecían vaticinar un largo período de paz y estabilidad; aunque todo esto se vería ensombrecido por diferentes tensiones con la Unión Soviética que culminaron en la llamada Guerra Fría (Jones, 1996, pp.475).

Las canciones como herramienta de análisis social: el caso de las versiones

Al mismo tiempo, se extendía la preocupación pública en relación al espionaje comunista. La filtración de documentos confidenciales en 1945 y la transmisión de los secretos atómicos por parte del gobierno canadiense en 1946 hicieron disparar las alarmas, dirigiendo al Comité de Actividades Antiamericanas a la investigación de inmigrantes, sindicalistas, figuras políticas y estrellas de Hollywood. Esta situación se agravaría a partir de los 50, llegando a la confiscación de bienes materiales en caso de sospecha. La aversión por el comunismo, junto a diferentes conflictos como la construcción del Muro de Berlín en 1961 y la Crisis de los Misiles en Cuba en 1962, terminarían desembocando en la Guerra de Vietnam (ibíd., pp. 485-486).

Centrando la mirada en los asuntos internos, el país se vio envuelto en una bonanza económica sin igual. Aunque esto no duraría mucho, pues ciertas medidas realizadas por la Oficina de Dirección de Precios conllevaron a un incremento de coste de vida en 1946. En consecuencia, las huelgas y protesta se extendieron por diferentes industrias como la automovilística, la minera o la acedera, haciendo evidente el descontento de los trabajadores. Visto esto y con objetivo de disminuir estos movimientos sindicales, se elaboró un proyecto de ley que favorecía a los empresarios frente a los trabajadores, algo que fue entendido por los dirigentes sindicales como “una ley de trabajo esclavista” (ibíd., pp. 482-483).

Sumado a todo ello, a mediados de los 60 la población negra exigía libertad e igualdad de derechos frente al resto de la población. A pesar del avance legislativo hacia medidas más inclusivas, su desfavorable situación económica no mejoraba. Un tercio de esta población vivía por debajo del umbral de la pobreza, su índice de desempleo duplicaba la medida nacional y además, la brecha económica entre la población negra y blanca se mantenía estanca, sin ningún tipo de disminución (ídem). La insatisfacción y frustración por esto, derivó en el florecimiento de partidos nacionalistas negros como los Panteras Negras y la extensión de su lema: “*Black Power*” (ibíd., pp. 508). Asimismo, los ataques racistas emprendidos por grupos como el *Ku Klux Klan* radicalizaron la postura de los grupos nacionalistas negros, ocasionado grandes y violentas protestas en los guetos afroamericanos durante los años 1965 y 1967 (Ladrero, 2017, pp. 78-79).

Por último, la Segunda Guerra Mundial también supuso un aumento de la religiosidad, manifestándose en un incremento en la pertenencia de iglesias en 1950. Algo que se mantuvo también 1960 aunque a un menor ritmo. Este crecimiento se debió a un cambio en las iglesias que decidió centrarse en la remarcación del carácter alentador de la religión, constituyendo un pilar importante para la población estadounidense (ibíd., pp. 537).

4.2.2 Situación de la industria musical

Habiendo conseguido una leve recuperación de los efectos producidos por la *Gran Depresión* y siendo la radio todavía su principal obstáculo, las grandes compañías discográficas elaboraron una nueva estrategia comercial que consistiría en el desarrollo de sus propias estrellas, lanzando al mercado artistas que hasta el momento resultaban desconocidos (Huygens, 2001, pp. 990).

Lo que supuso un cambio en el consumo, haciendo que las ventas de los nuevos artistas ascendiesen frente a las de los artistas populares. En consecuencia, las actuaciones en directo se transformaron en réplicas de las grabaciones, invirtiendo el proceso sucedido en la década anterior. Al mismo tiempo, se dieron grandes cambios en las maniobras de promoción, dejando de lado las vallas publicitarias y los periódicos, y dando paso a una reconciliación con la radio (*ídem*).

Todo ello, llevó a un considerable incremento de las ventas en 1940, duplicando las obtenidas en 1938. El desarrollo de la Segunda Guerra Mundial no desestabilizó esta situación, de hecho las ventas siguieron aumentando, y además, supuso la expansión de la música estadounidense a muchos países implicados (*ídem*). Entre los géneros que más se difundieron, se encontrará el *swing*, un tipo concreto de *jazz*.

Durante los años posteriores a la guerra, los consumidores demandaban una mayor variedad de géneros musicales (Huygens, 2001, pp. 990). Esto, junto con la aparición de radios locales y propagación del formato *single*, produjo el florecimiento de las discográficas independientes (Lopes, 1992, pp.56). Para 1955, estas compañías habían conseguido un incremento significativo en la cifra de nuevos lanzamientos y en la variedad estilística. Aunque todavía las grandes compañías mantenían el 75% del

mercado, en pocos años su intervención caería en picado, llegando a ser un 34% en 1959. Uno de los principales motivos de este desplome fue la rigidez con abordaban los cambios y novedades estas grandes corporaciones (Huygens, 2001, pp. 991).

Mientras tanto, el mercado seguía progresando mediante la sucesiva incorporación de nuevos artistas y géneros por parte de los sellos independientes. En este período, cantantes Elvis Presley, Jerry Lee Lewis o Little Richard llegaron al estrellato, siendo los principales ídolos de la población joven y logrando extender el *rock'n'roll*, el *country* y el *R&B* (*ídem*). Es necesario señalar una técnica muy habitual del mercado del momento llamada “crossover de encubrimiento” que radicaba en que cantantes caucásicos interpretasen canciones propias de la “música negra” traspasándolas a otros entornos que las desconocían (López-Cano, 2018 pp.198-199). Esto mismo también sucedía con los estilos musicales, ejemplo de ello es el *rockbilly*, “una versión blanca sureña del *boogie blues* de doce compases” (Gillet, 2003 (1), pp. 48-49).

Las grandes compañías se vieron en la necesidad de emprender el camino hacia la adaptación del nuevo sistema, invirtiendo tanto en nuevos descubrimientos y lanzamientos musicales como en una intensa promoción en la radio y televisión emergente. Aunque algunas lograron ajustarse a esta nueva situación, otras no corrieron la misma suerte y perdieron su posición en el mercado (Huygens, 2001., pp. 992).

4.2.3 *The Weavers- Goodnight Irene (1950)*

En 1940 se fundaría el proyecto *The Almanac Singers*, compuesto por Millard Lampell, Lee Hays, Peter Seeger y Woody Guthrie, que tenía como objetivo la composición de canciones políticas, reivindicando la posición de los trabajadores y protestando contra la guerra y el racismo. De este proyecto nacería el grupo *The Weavers*, que se mantuvo activo a pesar del cese de *The Almanac Singers* en 1943 por la persecución derivada del Comité de Actividades Antiamericanas (Ladrero, 2017, pp.363-365).

La actuación escogida para el análisis, introduce un fragmento hablado en el se presenta al autor, *Leadbelly*, ensalzando su figura:

“[...] Some people thought that he was the greatest folk singer that ever lived in America. We knew him best as a rememberer of folk songs [...]” (Anexo IV, 2).

Como se ya comentado, el *folk* se encuentra muy ligado al ámbito sindical. Una de las razones es el uso temas de la vida cotidiana, que moviliza a mucha gente logrando una unidad alrededor de la idea de “*estadounidense común*” (EK, 2014, pp.1). Hecho que conecta con las ideas de Silberman y Bourdieu, al mostrar la capacidad de la música para conformar grupos, cuya posición social condiciona su relación con el entorno.

En este sentido, se vuelve a dar una *idealización del pasado*, considerando al artista como un “*tipo ideal*” (ibíd., pp. 15) y su “*mensaje*” como el camino a seguir:

“It’s over now, but his songs are still very much alive.” (Anexo IV, 2).

En gran medida, se mantendrá la idea esencial transmitida por *Leadbelly*, esto es, el lamento por la pérdida de la estabilidad, algo que se enlaza con la situación económica y social del momento manifestada en las múltiples huelgas y protesta. Con el fin de difundir el mensaje a un mayor número de personas, y debido a la censura del momento, se omitieron algunos fragmentos de la canción base, como el relacionado con la morfina, y se alteraron otros como el “*get*” del estribillo, que pasó a ser un “*see*”:

“I’ll see you in my dreams.” (Anexo IV, 1).

4.2.4 Frank Sinatra- Goodnight Irene (1950)

No hay duda de que Frank Sinatra fue una de las figuras más representativas de la música estadounidense del siglo XX. Viniendo de un barrio muy humilde, Sinatra alcanzaría el estrellato en los años 40 siendo una de las principales estrellas impulsadas por las compañías discográficas. Aún con todo, nunca olvidó sus raíces, haciéndolo muy consciente de las injusticias sociales y manteniendo una lucha contra ellas (Fuchs, 2007, pp.3). Esto lo llevó a estar relacionado con partidos políticos de izquierdas y a ser perseguido por ello (Meyer, 2002, pp.312).

Advertido el éxito obtenido por la reinterpretación de *The Weavers*, siendo el número uno de la lista *Billboard* de 1950, las compañías discográficas comenzaron a lanzar

diferentes versiones de *Goodnight Irene* involucrando a las grandes figuras del momento como Frank Sinatra (EK, 2014, pp. 132). Conservando las características generales de la versión de *The Weavers*, Sinatra incorporará algunos elementos propios del *swing* como la utilizando de coros a modo de acompañamiento:

“Coro: Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I’ll see you in my dreams” (Anexo, V, 1).

Aunque el primer estribillo será completamente entonado por el coro, en el resto de repeticiones su participación se reducirá a los primeros versos, haciendo que Sinatra sea el protagonista de los últimos:

“Coro: Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Sinatra: Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I’ll see you in my dreams” (Anexo V, 3).

En este sentido, se dará un traspaso de la imagen de “*estadounidense común*”. Mientras que la versión de *The Weavers* toma como representación de este ideal a *Leabelly*, la reinterpretación de Sinatra incide en su propia figura como símbolo ello. Enlazando con el planteamiento de Weber, la transferencia sucede de la necesidad por formar parte de la acción, es decir, de convertirse en el actor que protesta con una situación insatisfactoria. Algo que también estará vinculado a la actividad sindical del momento.

4.2.5 Johnny Cash- Goodnight Irene (1964)

Influido por el *country* y el *gospel*, Johnny Cash llegaría a ser una de las primordiales figuras del *country rock* de los años 50 y 60. Su música tenía un sello de identidad propio marcado por sus valores y vivencias, entre las que se destacarán su dimensión religiosa y su adicción a las drogas. La entrada a la discográfica *Sun* le permitió relacionarse con otras estrellas, como Elvis Presley o Jerry Lee Lewis (Cash, 2006, pp. 22-71).

Mientras que las dos anteriores versiones incidían en el aspecto político de *Goodnight Irene*, la reinterpretación realizada por Cash se centrará más en la sensación principal de la canción, es decir, la desesperanza. A pesar de no sufrir ninguna alteración significativa en la letra, la utilización de la voz marca la canción haciendo que el relato sea “*dramáticamente convincente*” (Gillett, 2003 (1), pp.113). Mostrando una fuerte adherencia, Cash vuelve a introducir el atributo de “autentico” a este tipo de música. Tomando de base la idea de autenticidad planteada por Adorno (2000), se advierte que, el pasado es tomado como lo *verdadero y no mediado*. Algo que se relaciona con la situación de la industria musical del momento, donde la saturación de artistas creados por discográficas requería de una transformación en el panorama. Cash será uno de los representantes de esa renovación musical del momento.

4.3 Década 1970/80

4.3.1 Contexto histórico-social

Las tensiones entre EEUU y la Unión Soviética siguieron siendo un punto importante en la sociedad de los años 70 y 80. La Guerra de Vietnam mantuvo la atención de toda la población, siendo una de las principales razones de protesta de los jóvenes universitarios provocando un gran número de manifestaciones. Los conflictos llegaron hasta tal punto que en 1970 la guardia nacional disparó a cuatro estudiantes de la Universidad Estatal de Kent. Esto no hizo más que avivar el malestar juvenil (Jones, 1996, pp.512).

En 1971, Nixon comenzaría a retirada de las tropas, rindiéndose finalmente en 1975. El decadente resultado de la guerra sumió a la población estadounidense en un sentimiento de frustración y derrota, destrozando la “ficticia superioridad” extendida tras la Segunda Guerra Mundial (ibíd., pp.516- 499). Añadido a esto, en junio de 1972 estalló el escándalo *Watergate* destapando así abusos de poder realizados por parte del gobierno, lo cual supuso la pérdida de la confianza en el órgano político que se vio reflejada en la escasa participación electoral en 1974, siendo un 38% (ibíd., pp.517-518).

El descontento general por las instituciones y la expansión de un sentimiento conservador contrario a los movimientos contraculturales y cambios surgidos en los 60,

proveerán la victoria a Ronald Reagan en las elecciones de 1980, dando comienzo la etapa neoliberal. Alegando que el gobierno no era una solución sino un problema, Reagan impulsó una serie de medidas que limitaban la intervención gubernamental reduciendo drásticamente los impuestos y restringiendo las prestaciones de ayuda social (ibíd., pp. 545-557).

Uno de los grandes problemas del momento, fue el incremento del consumo de drogas. Ya en los 60 comenzó una preocupación por el tema, sin embargo, a partir de los 80 esta se volvería más severa al propagarse la llamada “*epidemia de crack*”, haciendo que en 1989 el número de recién nacidos adictos a esta droga fuera 375.000. Esto llevó a que el gobierno tomara cartas en el asunto, intentando frenar la circulación de la droga mediante bloqueos a los países proveedores y acrecentando las incautaciones de estupefacientes (ibíd., pp.575).

Finalmente, hacer énfasis en el incremento de la inmigración entre 1940 y 1980 que casi llegó a alcanzar la cifra de once millones. Una de las nacionalidades más destacadas durante este período fue la mexicana que, debido a la alta inmigración y tasa de nacimientos, logró una fuerte representación en EEUU llegando a 7.200.000 de población mexicano-estadounidense en 1978 (ibíd., pp. 533).

4.3.2 Situación de la industria musical

Observando la revolución musical aflorada en los años 60, la compañía cinematográfica *Warner Brothers* decidió embarcarse en la industria musical desarrollando la llamada “*federación de sellos*”, donde una gran empresa adquiriría diferentes sellos independientes con el objetivo de lograr una mayor concentración del mercado (Huygens, 2001, pp. 992).

Desde finales de esta misma década y principios de los 70, la corporación llevó a cabo esta práctica, incorporando firmas independientes tan importantes como *Elektra*, *Asylum* y *Atlantic* (Lopes, 1992, pp. 62). Una vez dentro, se establecieron diferentes secciones divididas por género: *Atlantic* se encargaría del *R&B*, mientras que *Elektra* y *Asylum* serían las encomendadas en trabajar el rock (Huygens, 2001, pp. 992-993).

Esta estrategia obtuvo muy buenos resultados, proporcionando a *Warner* una participación en el mercado del 15% en 1969, que iría aumentando paulatinamente hasta conseguir un 30% en 1980 (Lopes, 1992, pp.62). Asimismo, la estructura seccional permitió que los sellos independientes mantuviesen su propiedad transformadora, procurando la innovación en sus divisiones correspondientes (Denisoff, 1986; Huygens, 2001, pp. 993).

Siguiendo el ejemplo de *Warner*, otras grandes compañías discográficas optaron por la adhesión de firmas independientes y la instauración de la estructura seccional, lo que conllevó a una disminución de sellos independientes e incrementó la participación de las grandes corporaciones en el mercado (Huygens, 2001, pp. 993).

A pesar de estos buenos resultados, el “*efectivo control*” de las grandes firmas conllevó a un repentino desplome de ventas en los últimos meses de 1979 que duraría hasta 1983 (Lopes, 1992, pp. 60). Esto llevó a que las discográficas redujeran los presupuestos en publicidad y disminuyeran el lanzamiento de nuevos artistas, enfocando sus recursos al mantenimiento de estrellas ya consolidadas (Huygens, 2001, pp. 994).

La incorporación del CD y el surgimiento de canales de como *MTV* reactivaron el interés de los consumidores por el ámbito musical. Advertida esta demanda, las grandes corporaciones reeditaron su catálogo musical a formato CD logrando una recuperación en las ganancias. En consecuencia, los derechos de autor comenzaron a cobrar relevancia sirviendo como fuente secundaria de ingresos (*ídem.*).

En lo relativo a los estilos musicales prominentes en la época, se mantuvieron los estilos surgidos en la revolución musical de los 60, aunque a partir de los 80, estos sufrieron diversos cambios generando así piezas más rítmicas y enérgicas (Mauch, 2015, 3-4). En este contexto, se extendieron nuevos géneros como el *funk* y el *hip hop* y comenzaron a surgir otros como el *rap*. Estos estilos fueron propiciados por la turbulenta situación sufrida en los guetos afroamericanos durante los años 60 y 70 (Ladrero, 2017, pp. 102-107).

4.3.3 Jerry Lee Lewis- Goodnight Irene (1975)

Como ya se ha mencionado, Jerry Lee Lewis fue una de las principales estrellas musicales de la época de los 50 y 60. Su admiración por cantantes como Little Richard y su lealtad a sus raíces sureñas se verán reflejadas en su música, deleitándose con lo irónico de la combinación (Gillet, 2003 (1), pp.51-112). A pesar de iniciar su carrera en el mundo del *rock'n'roll*, y debido a lo difícil que resultaba conservar la esencia de este género después de su expansión comercial, decidió orientarse hacia el estilo *country* llegando a influir a personalidades tan importantes como Bob Dyan (Gillet, 2003 (2), pp. 138-142).

En la versión seleccionada, Lee Lewis rompe con la tendencia de los anteriores artistas haciendo una parodia de la canción a analizar. Fragmentos que mostraban un fuerte desazón, ahora recombierten su significado a uno más jocoso y amable:

“Sometimes I lived in Mississippi

Sometimes in Memphis Tennessee

Sometimes I prefer Louisiana

Wherever I go the women sure do make a fool of Jerry lee” (Anexo IX, 2)

Estrofas como la anterior harán que desaparezcan los puntos clave del mensaje transmitido en la canción base, dando paso a un mensaje más inocuo. Este cambio de significado se encuentra ligado con el formato de la actuación, al ser parte de un concierto. Hecho que puede ser enlazada con el concepto “*música gastronómica*” de Eco, al tener como principal objetivo el disfrute y la diversión. Aunque, a diferencia de lo planteado por Adorno, esta música no se encuentra directamente ligada con la estructura social del momento.

4.3.4 Ry Cooder- Goodnight Irene (1979)

El interés de Ry Cooder por la música derivó de la escucha de programas de radio musicales en su infancia. Durante este período su atención recayó especialmente en el *country blues*, aunque esta fascinación iría expandiéndose con el tiempo, haciéndolo un gran conocedor de la música popular de diversos países. Apreciado como uno de los cien mejores guitarristas del mundo, se embarcó en el estudio y la experimentación

musical mezclando diferentes técnicas y estilos (Taylor, 2013, pp. 409). Lo que es palpable en su reinterpretación de *Goodnight Irene* en la que mezcla los orígenes folk de la propia canción con el estilo *Tex Mex*. La introducción de nuevos atributos implica una reconstrucción de la figura a la que va dirigida el mensaje. Conectado con el aumento representación de la comunidad mejicana en EEUU, la representación de “*estadounidense común*” transmitida por la pieza base evoluciona, incluyendo a la población mejicana como parte de esta concepción.

Asimismo, no se dan grandes alteraciones en la letra de esta versión aunque vuelven a aparecer fragmentos olvidados por las anteriores como el siguiente:

“I love Irene, God knows I do,
Love her till the sea runs dry.
If Irene turns her back on me,
I’m gonna take morphine and die.”(Anexo, X, 5).

Estrofa que puede relacionarse con la extensión de la drogación sucedida a partir de los 60 en los barrios más pobres de EEUU.

4.4 Década 1990/2000

4.4.1 Contexto histórico-social

Después de casi todo un siglo de tensión, llegaría el fin de la Guerra Fría con la caída del Muro de Berlín en 1989. Aunque esto no significó el fin de los conflictos internacionales para Estados Unidos, pues en 1990 daría comienzo la Guerra del Golfo, que terminaría un año después con el triunfo estadounidense, algo que propulso el sentimiento patriótico al dejar atrás el *mal sabor de boca* que supuso la retirada de Vietnam .

Para el año 1992, la política exterior dejó de ser uno de los temas que más inquietud suscitaba en la población dando paso a la preocupación por la situación económica, el mantenimiento de la salud y la educación (Jones, 1996, pp.559- 569).

El éxito obtenido en el panorama exterior no fue reflejado en el interior, experimentado en 1990 una pronunciada recesión económica, tras siete años de prosperidad. El desempleo se extendió hasta lograr la cifra de 10 millones de parados en 1992. En

contraste con los anteriores retrocesos económicos, este afectó principalmente a sectores más cualificados como juristas, ingenieros, banqueros o periodistas entre otros. Asimismo, el desplome trajo consigo la multiplicación de bancarrota, personales y corporativas, y el descenso del precio de la propiedad, tanto residencial como comercial (ibíd., pp. 565).

Por otra parte, los conflictos raciales seguían latentes en la población estadounidense. Prueba de ello, fueron los graves tumultos surgidos por el tiroteo ocurrido en 1992, donde un motorista afroamericano perdió la vida a manos de cuatro policías blancos. La posterior absolución de estos últimos prendió la llama de la indignación, generando importantes disturbios en Los Ángeles que se prolongaron durante tres días (ibíd., 566-567).

Para terminar, decir que uno de los aspectos que caracterizarán el final del siglo XX será la multiculturalidad. Esto se observa claramente en la sociedad estadounidense, que debido al alto número de inmigraciones recibidas durante el período 1940-1980, conformará una población de con un alto grado de pluralidad étnica y racial (ibíd., pp. 569).

4.4.2 Situación de la industria musical

A partir de la Segunda Guerra Mundial, la industria musical sufrió un paulatino proceso de globalización que ha llegado hasta nuestros días. Esta transformación comenzaría a percibirse más intensamente a partir de los 70 y 80, haciendo que la explotación de derechos de autor logre un incremento del 10% en los ingresos de las ventas musicales a nivel mundial y llegando a un 20% en 1990 (Huygens, 2001, pp. 994-995).

Para esta década, las corporaciones multinacionales habían aglutinado los principales sellos discográficos alcanzando el 80% del dominio de industria discográfica mundial (ídem). Este dominio también se extendió a los principales medios de transmisión, logrando así el control de la radio y canales de video musicales (Lopes, 1992, pp.68)

A pesar de tal concentración, no decayó la innovación musical impulsada en las décadas anteriores, demostrando que está podía ir de la mano del mercado comercial (Huygens, 2001, pp. 996).

Los estrictos formatos requeridos por la radio y los costos videos musicales dificultaron la entrada de las firmas independientes y nuevos artistas al mercado musical. Esto hizo que gran parte de ellos cediesen ante las grandes corporaciones, siendo absorbidos por estas. Esto llevo a la expansión de géneros musicales que hasta ahora no había sido incluido por el mercado. Uno de estos géneros fue el *new age* que introdujo la recombinación estilos musicales ya consolidados como herramienta novedosa. Este surgió de la mezcla de los estilos *rock*, *soul* y *disco*, dando a luz a nuevo género con un significado distinto a los anteriores (Lopes, 1992, *ibíd.*, pp. 66-68).

Otro de estos estilos musicales fue el *rap*, descendiente directo de *R&B*, *soul* y *funk* cuyo éxito y establecimiento llego en 1991. Este estilo musical supuso un giro de ciento ochenta grados a la industria musical al dejar de lado una estructura de acordes y utilizar habla y la percusión como principal modo de expresión (Mauch, 2015, pp.3- 6).

4.4.3 Van Morrison- Goodnight Irene (1998)

Nacido en el este de Belfast, Van Morrison se convertiría en uno de los principales artistas de culto del *folk-rock de los 70* (Gillet, 2003 (2), pp. 187). Inició su carrera conformando la banda *Sputnik* en 1957, dedicada a la versión de canciones de sus principales ídolos. Influido por la gran colección musical de su padre, se volvió un gran aficionado del *blues* y del *folk*, algo que se verá plasmado en su carrera musical (Marcus, 2010, pp. 1-2). Su éxito no llegó hasta 1967, al separarse de su banda *Them* y comenzar su carrera en solitario. Lo que destacó a Morrison del resto de artistas del momento fue el carácter auténtico de la combinación entre folk, jazz y rock (Gillet, 2003 (2), pp. 187).

Morrison es un ejemplo de la internacionalización del mercado sufrida por la industria musical a partir de la Segunda Guerra Mundial. Siendo influido por la expansión de la música estadounidense hacia Europa, Morrison tomó de referentes a figuras como Leadbelly, algo que retoma la concepción de *idealización del pasado* como la narración "*auténtica*". A lo anterior, se le suma el carácter ya percibido en la versión de Sinatra, y

es el convertir en propio el mensaje transmitido por la canción. Para ello, Morrison entarizarán conceptos mediante la repetición:

“I love Irene and I swear I do (yes)
Love 'er, love 'er, love 'er, love 'er, love 'er
Love 'er, love 'er, love 'er, love 'er
Still the sea runs dry.
And if Irene ever turns her back on me.
I'm gonna take morphine and die.” (Anexo XI, 5)

Siendo el presente fragmento el único fragmento enfatizado por el intérprete, se observa la mención de las drogas, problema que acarreará la sociedad estadounidense desde los años 60 y que se mantendrá todavía en los 90.

CONCLUSIONES

Una vez llegados este punto, se expondrán las principales conclusiones obtenidas con este análisis. Aunque antes de nada, es necesario realizar una breve recapitulación del proceso que nos ha traído hasta aquí. Habiendo entendido la música como un mecanismo de interacción capaz de capturar elementos contextuales significativos, la presente investigación se dirigió al estudio de este atributo concreto, al considerarlo como una posible buena herramienta de análisis social. Observada la tendencia generalizada de “*versionar*”, se decidió emplear una canción, *Goodnight Irene* (1933), y sus posteriores versiones como objeto análisis.

Teniendo esto en cuenta, el estudio concluye advirtiendo una correlación entre las situaciones sociales vividas durante la realización de la canción base y sus diferentes versiones, y los elementos expresados en estas; dándose una transformación de lo manifestado a través del tiempo. Aún así, es necesario señalar que ciertos aspectos son mantenidos durante gran parte del recorrido. En este caso, la sensación de desesperanza plasmada en la canción base es incorporada en la mayoría de las versiones analizadas, aunque en cada una de ellas se presenta de forma diferente, habiendo transformado el significado inicial de la canción. Por tanto, este recorrido por las

diferentes versiones de *Goodnight Irene* nos ha ayudado a profundizar en las sensaciones extendidas durante gran parte del siglo XX.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica del Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta: Madrid, pp. 165-212.
- Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal: Madrid.
- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociología de la percepción artística. En Silberman, A., Bourdieu, P. y otros (1971). *Sociología del arte*. Nueva Visión: Buenos Aires, pp. 45-80.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción*. Grupo Santillana: Madrid.
- Cash, J. (2006). *Man in black. Su propia historia en sus propias palabras*. Ediciones Acuarela: Madrid.
- Degler, C. N. (1986). *Historia de Estados Unidos. El desarrollo de una nación 1860-1985*. Ariel: Barcelona.
- Delgado, J. M. y Gutiérrez, J. (2007). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales. Síntesis*: Madrid.
- Eco, U. (1984). *Apolíticos e integrados*. Lumen: Barcelona.
- Ek, K. (2014). *A Precipice Between Deadly Perils: American Folk Music and the Mass Media, 1933-1959*. Universidad de Virginia: Nueva York.
- Etzkorn, K.P. (1964). *George Simmel and The Sociology of Music*. *Social Forces*, 43 (1), pp. 101-107.
- Fuchs, J. T., Fuchs, J., & Prigozy, R. (Eds.). (2007). *Frank Sinatra: The man, the music, the legend*. University Rochester Press: Rochester.
- Gillet, C. (2003). *Historia del Rock. El sonido de la ciudad (1). Desde sus orígenes hasta el soul*. Robinbook: Barcelona.

- Gillet, C. (2003). *Historia del Rock. El sonido de la ciudad (2). Desde los Beatles hasta los años 70*. Robinbook: Barcelona.
- Hernández, D. (2013). *Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música*. *Sociológica*, 28 (80), pp. 123-154.
- Hormigos, J. (2008). *Música y Sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Ediciones y publicaciones Autor: Madrid.
- Hormigos, J. (2012). *La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina*. *Revista Castellana-Manchega de Ciencias Sociales*, (14), pp. 75-84.
- Huygens, M., Van Den Bosch, F. A., Volberda, H. W., & Baden-Fuller, C. (2001). Co-evolution of firm capabilities and industry competition: Investigating the music industry, 1877-1997. *Organization Studies*, 22(6), pp. 971-1011.
- Jones, M. A. (1996). *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra: Madrid.
- Kihm, C. (2010). "Typologie de la reprise". *Volume! La revue des musiques populaires*, 7 (1), pp. 21-38.
- Ladrero, V. (2017). *Música contra el poder. Canción popular y política del siglo XX*. La Oveja Roja: Madrid.
- Lopes, P. (1992). Innovation and diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, 57 (1), pp. 56-71.
- López-Cano, R. (2011). *Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana*. *Consensus*, 16 (1), pp. 57-82.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencia, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon: Barcelona.
- Marcus, G. (2010) *Listening to Van Morrison: When that rough god goes riding*. Public Affairs: Nueva York.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva: Barcelona.
- Mauch, M.; MacCallum, R. M.; Levy, M y Leroi, A. M. (2015). The evolution of popular music: USA 1960–2010. *Royal Society open science*, 2(5), pp. 150081. [Disponible en (19/08/2019)]: <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsos.150081>
- Meyer, G. (2002). Frank Sinatra: Popular Front and an American Icon. *Science & Society*. 66 (3), pp. 311-335.

- Morin, E. (1995). *Sociología*. Tecnos: Madrid.
- Plasketes, G. (2010). *Play it again: cover songs in popular music*. Nueva York: Routledge.
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Taurus: Buenos Aires.
- Serna, A. (2012). La escuela de Fráncfort y la sociología de Pierre Bourdieu. *ESFERA*, 2(2), pp. 45-51.
- Silberman, A. (1961). *Estructura social de la música*. Taurus: Madrid.
- Silberman, A. (1971). Introducción. Situación y vocación del arte. En Silberman, A., Bourdieu, P. y otros (1971). *Sociología del arte*. Nueva Visión: Buenos Aires, pp. 9-41.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*. Gorla: Buenos Aires.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Akal: Madrid.
- Taylor, L. (2013). Ry Cooder y la transfonterización de la música. En Olmos, M. (2013). *Músicas migrantes: La movilidad artística en la era global*. Bonilla Artigas: México, pp. 409-433.
- Tirro, F. (2001). *Historia del jazz clásico*. Robinbook: Barcelona.
- Vernik, E. (2003). Presentación. En Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*. Gorla: Buenos Aires, pp. 5-18
- Vilar, G. (2000). Introducción. En Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Paidós: Barcelona, pp. 9-23.
- Weber, M. (1964). *Economía y sociedad*. Fondo De Cultura Económica: México, D.F.

Musicales

- Cash, J. [ILOveOldies] (5/08/2010). *Johnny Cash - Goodnight Irene*. [Archivo de video]. [Disponible en (19/04/2020)]:
https://www.youtube.com/watch?v=YvNavReXi7U&list=PLd1DhQ4FQW6idIE_LVwjVMMSZ1Tc0dkdf&index=5&t=0s
- Cooder, R. [sanpei55] (18/02/2014). *"Goodnight Irene" Ry Cooder*. [Archivo de video]. [Disponible en (19/04/2020)]:
https://www.youtube.com/watch?v=iQ4_8N9hwRI&list=PLd1DhQ4FQW6idIE_LVwjVMMSZ1Tc0dkdf&index=14
- Leadbelly (1934) *Irene*. En Ek, K. (2014). *A Precipice Between Deadly Perils: American Folk Music and the Mass Media, 1933-1959*. Universidad de Virginia: Nueva York, pp.85.

Leadbelly (1935) *Irene*. En Ek, K. (2014). *A Precipice Between Deadly Perils: American Folk Music and the Mass Media, 1933-1959*. Universidad de Virginia: Nueva York, pp.90-91

Lewis, J. L. [Boxbot79] (18/10/2010). *Jerry Lee Lewis – Goodnight Irene Irene* [Archivo de video]. [Disponible en (19/04/2020)]:

https://www.youtube.com/watch?v=4efjfgAUJIE&list=PLd1DhQ4FQW6idIE_LVwjVMM SZ1Tc0dkdf&index=15

Morrison, V. [Van Morrison] (29/08/2015). *Goodnight Irene (Live)* [Archivo de video]. [Disponible en (19/04/2020)]:

https://www.youtube.com/watch?v=yfmrFJ3k_FY&list=PLd1DhQ4FQW6idIE_LVwjVM MSZ1Tc0dkdf&index=9

Sinatra, F. [philsmusic1000] (4/03/2016). *Frank Sinatra - Goodnight Irene*. [Archivo de video]. [Disponible en (19/04/2020)]:

https://www.youtube.com/watch?v=2eEVS3kzZDU&list=PLd1DhQ4FQW6idIE_LVwjVM MSZ1Tc0dkdf&index=6

The Weavers (14/09/2011) *The Weavers - Goodnight Irene*. [Archivo de video]. [Disponible en (19/04/2020)]:

https://www.youtube.com/watch?v=MSDyiUBrUSk&list=PLd1DhQ4FQW6idIE_LVwjV MMSZ1Tc0dkdf&index=2

ANEXOS

A. Anexo I. Tabla 1.

Tabla 1. Información sobre las canciones seleccionadas

Artista	Título	Año de creación	Actuación
Leadbelly	<i>Irene (Goodnight)</i>	1934/ 1935	Fragmentos recopilados en el disco <i>Midnight Special: The Library of Congress Recordings. Volumen 1. Publicado en 1991.</i>
Frank Sinatra	<i>Goodnight Irene</i>	1950	https://www.youtube.com/watch?v=c_fdFT18EZA
The Weavers	<i>Goodnight Irene</i>	1950	Actuación realizada en 1951 para <i>Snader Telescriptions Corporation</i> ¹ : https://youtu.be/MSDyiUBrUSk
Peter Segger	<i>Goodnight Irene</i>	1959	https://youtu.be/jqbTkIToV58
Johnny Cash	<i>Goodnight Irene</i>	1964	https://youtu.be/YvNavReXi7U
Jerry Lee Lewis	<i>Goodnight Irene</i>	1975	Versión contenida en el disco <i>Odd man in</i> : https://youtu.be/Rf0wtf_88L8
Ry Cooder	<i>Goodnight Irene</i>	1979	https://youtu.be/iQ4_8N9hwRI
Van Morrison	<i>Goodnight Irene</i>	1998	https://www.youtube.com/watch?v=yfmrFJ3k_FY

¹ Productora encargada de filmar actuaciones de diferentes artistas con el propósito de distribuir las en el medio televisivo.

B. Anexo II. Leadbelly- *Goodnight Irene* (1934)**Fragmento 1: 124- A-2**

1. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll get you in my dreams.

2. Quit ramblin', and quit gamblin',

Quit stayin' out late at night.

Go home to your wife and family.

Sit on by the fireside bright.

3. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll get you in my dreams.

4. Last Saturday night I got married.

Me and my wife settled down.

Now me and my wife have parted.

Wanna take me a stroll uptown.

5. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll get you in my dreams.

6. I asked my mother for you.

She told me you was too young.

I wish to the Lord that I never seen your face.

I'm sorry you ever was born.

7. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll get you in my dreams.

8. One day, one day, one day,
Irene was a-walkin' along.
Last words that I heard her say
"I want you to sing me a song."

Fragmento 2: 124- B1

9. And she caused me to moan.
She caused me to leave my home.
Last words that I heard her say: "I'm sorry you ever was born."

10. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll get you in my dreams.

11. I love Irene, God knows I do.
Love her till the seas run dry.
If Irene turned her back on me,
I'd take morphine and die.

(sung more quietly, and with a weaker voice)

12. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll get you in my dreams.

C. Anexo III. Leadbelly- *Irene (Goodnight) (1935)*

Fragmento 1: 44-A

1. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene,

I'll get you in my dreams.

2. Speak: This song was made about a man and a woman who was walkin' along one Sunday evening. And the woman didn't have one child in the world and that's this little girl. And just before the man done got to the house, she said, "Will you as mother for me when you get home?" And the man told her, "All right." He go and ask the woman for her daughter and the last child she had, you might know what she told the man. She didn't get mad with him and she didn't talk rough but she told him. And he went back to the girl, and she said, "What did mamma tell you?" He looked at Irene – her name was Irene – he looked at Irene, and here is what he said:

3. I asked your mother for you,

She told me you was too young.

I wish to the lord I never seen your face.

I'm sorry you ever was born.

Speak: What was it about?

4. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene,

I'll get you in my dreams.

5. Hablado: She called him and sat down, said, "Now listen. Mamma won't give me up, but if you slip back here some night at twelve o'clock, I'll slip

off with you, and you and I will marry.” He told her, “All right.” She says, “Just before you leave, I wants to marry a town man.” He knowed he lived ninety miles in the country. There wasn’t even much of a country store around him. Two chances to one he never had been to town before in his life. But he looked at Irene and here is what he told her:

6. Sometimes I live in the country.

Sometimes I live in town.

Sometimes I have a great notion

Jumpin’ into the river and drown.

Hablado: What was worrying him?

7. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene,

I’ll get you in my dreams.

8. Hablado: Sure enough the man slipped back there at night at twelve o’clock and stole her away from home. And he didn’t stay at home with her that night. So he had stole her away from home, and she looked at him when he come in one night, she sit down and she wanted to talk to him. (cont)

9. You caused me to weep, and you caused me to moan.

You caused me to leave my home.

Last word I heard her say,

I want you to sing a song.

Speak: What was the song?

10. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene,

I’ll get you in my dreams.

11. Hablado: Sure enough, she told him, say “If you don’t stay at home with me, I’m gonna leave.” He didn’t believe twice four was eight, and he didn’t believe twice ten was twenty. But he went off one night too many. So when he left, he came back and found a clean house. All the doors was open, and he walked straight on through the house, and he went onto the back side and here is what he said:

12. Last Saturday night, I got married.

Me and my wife settled down.

Now me and my wife have parted.

Gonna take me a stroll uptown.

Hablado: What was the trouble about?

13. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene,

I’ll get you in my dreams.

Fragmento 2: 44-B1

14. Speak: When he come in and found his wife gone, he walked out on the back side of the house and he went and he found his wife. When he found his wife he go’ed to Irene and he fall down to his knees. And he fall down on his knees. (I’ll tell you about a woman. She can love you to death, and she can hate you just like she loves you.) He went and begged Irene to take him back, and Irene walked out, and he’s down on his knees. He put both hands on her hips and tell: “you to get away from me. I can’t use you no more. You called me away from my momma, and I didn’t have no where to go. I couldn’t go back home, and you wouldn’t stay at home with me. Gone out and found me a place to stay, and you just might as well just stay away.” He left Irene, and he looked down and here’s what he said:

15. I love Irene, God knows I do,

Love her till the sea runs dry.

And if Irene turns her back on me,

I’m gonna take morphine and die.

16. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene,
I'll get you in my dreams.

Hablado: He walked away from Irene and here the last words he said:

(Tararea la melodía del estribillo)

b) Anexo IV. The Weavers- *Goodnight Irene (1950)*

1. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll see you in my dreams.

2. We learned this song, "Irene," from a friend of ours. His name was Huddie Ledbetter. [Hays pulls out a photograph of Lead Belly.] He called himself Lead Belly: King of the 12-String Guitar. [The camera cuts to a closer shot of the photograph, which the viewer can now see features Lead Belly in a natty suit, mouth open in song, with his 12-string. Next to him is Woody Guthrie in his "everyman" button down shirt and slacks, with his guitar.] Some people thought that he was the greatest folk singer that ever lived in America. We knew him best as a rememberer of folk songs, and he taught us dozens of 'em, especially "Irene." This was his theme song, and he sang it for over thirty years before he died. Well, he died before "Irene" got to be known to so many millions of Americans. Huddie had a hard and wonderful life. It's over now, but his songs are still very much alive.

3. Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll see you in my dreams.

4. Last Saturday night I got married.
Me and my wife settled down.
Now me and my wife have parted.

Las canciones como herramienta de análisis social: el caso de las versiones

Wanna take me a stroll uptown.

5. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll see you in my dreams.

6. Sometimes I live in the country.

Sometimes I live in town.

Sometimes I takes a great notion

Jumpin' into the river and drown.

7. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll see you in my dreams.

8. Stop ramblin', and Stop gamblin',

Stop stayin' out late at night.

Go home to your wife and family.

Stay on by the fireside bright.

9. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll see you in my dreams. (bis)

c) Anexo V. Frank Sinatra- *Goodnight Irene (1950)*

1. Coro: Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll see you in my dreams

2. Last Saturday night I got married.
Me and my wife settled down.
Now me and my wife are parted.
I gonna take another stroll downtown.

3. Coro: Irene, goodnight,
Irene, goodnight.

Sinatra: Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll see you in my dreams

4. "Sometimes I live in the country.
Sometimes I live in town.
Sometimes I take a great notion
To jump in the river and drown."

5. Coro: Irene, goodnight,
Irene, goodnight.

Sinatra: Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll see you in my dreams

6. Stop ramblin', Stop my gamblin',
Stop stayin' out late at night.
Going home to my wife and family.
Gonna stay there by the fireside bright.

7. Todos: Irene, goodnight,
Irene, goodnight.

Sinatra: Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll see you in my dreams

8. Coro: Irene, goodnight,
Irene, goodnight.

Sinatra: Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll see you in my dreams

Irene

Goodnight

Goodnight Irene (Sinatra).

d) Anexo VI. Johnny Cash- "*Goodnight Irene*" (1964)

1. Last Saturday night I got married.

Me and my wife settled down.

Now me and my wife are parted.

Gonna take another stroll uptown.

2. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll see you in my dreams.

3. Sometimes I live in the country.

Sometimes I live in town.

Sometimes I take a fool notion

Jumpin' into the river and drown.

4. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll see you in my dreams.

5. Stop ramblin', and Stop gamblin',

Stop stayin' out late at night.

Go home to your wife and family.

Stay there by the fireside bright.

6. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll see you in my dreams.

e) Anexo IX. Jerry Lee Lewis- "Goodnight Irene" (1975)

1. Last Saturday night I got married.
Me and my little woman settled down.
Now me and my wife are parted.
I guess i'm gonna take one more stroll uptown.

2. I'm singing I...Irene, goodnight,
Irene, Goodnight
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll see you in my dreams.
"Sometimes I lived in Mississippi
Sometimes in Memphis Tennessee
Sometimes I prefer Louisiana

Wherever I go the women sure do make a fool of Jerry lee

3. I'm singing,
Irene good night Irene good night
Good night Irene Good night Irene
I'll see you in my dreams

4. **Quit your rambling Jerry Lee stop your gambling**

Staying out drunk at night
 You only go home to your wife and family
 And stay down by the fireside bright

5. Irene good night Irene good night

Good night Irene Good night Irene
 I'll see you in my dreams

f) **Anexo X. Ry Cooder- "Goodnight Irene" (1976)**

1. I asked my mother for you.

She told me you that was too young.

I wish to the Lord that I never seen your face.

I'm sorry you that ever ever been born.

2. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll get you in my dreams.

3. Sometimes I live in the country.

Sometimes I live in town.

Sometimes I have a great notion

To Jumpin' into the river and drown.

4. Irene, goodnight,

Irene, goodnight.

Goodnight, Irene, goodnight, Irene.

I'll get you in my dreams.

(Solo)

5. "I love Irene, God knows I do,
Love her till the sea runs dry.
if Irene turns her back on me,
I'm gonna take morphine and die."

6. Stop ramblin', and Stop gamblin',
Stop stayin' out late at night.
Come home to your wife and your family.
Stay there by the fireside bright.

7. Irene, goodnight,
Irene, goodnight.
Goodnight, Irene, goodnight, Irene.
I'll get you in my dreams.

g) Anexo XI. Van Morrison- "Goodnight Irene" (2000)

1. Last Saturday night I got married.
Me and my wife settled down.
But me and my wife we have parted.
I'm gonna take another stroll downtown

2. Irene, goodnight, (goodnight Irene)
Irene, goodnight
Goodnight Irene, goodnight Irene
I'll get you in my dreams.

3. Stop ramblin'
Stop gamblin'
Stop stayin' out late, late at night.
Go home to your wife and your family.

Sit down by the fireside so bright.

4. Irene, goodnight, (Irene)

Irene, goodnight

Goodnight Irene, goodnight Irene

I'll get you in my dreams.

5. I love Irene and I swear I do (yes)

Love 'er, love 'er, love 'er, love 'er, love 'er

Love 'er, love 'er, love 'er, love 'er

Still the sea runs dry.

And if Irene ever turns her back on me.

I'm gonna take morphine and die.

6. Irene goodnight

Goodnight, goodnight, goodnight

Goodnight, goodnight, goodnight

Irene goodnight

Goodnight Irene, goodnight Irene

I'll get you in my dream