



Primavera 2021, nº16 (1)

ETNOMUSICOLOGÍA

XIII Simposio internacional “La creación musical en la banda sonora”. Música y Lenguajes Audiovisuales de la SedEm

Diana Díaz 2

III Jornadas de Investigación en Producción Musical

Pablo Espiga 9

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Espacios, prácticas y discursos en torno al violín en la música folk gallega: estudio de casos significativos

Ainhoa Muñoz Molano 13

Un silbato andalusí en el techo de la Sala de los Reyes de la Alhambra

María Dolores de la Coba 52

Escuchando a Martin Scorsese. Una propuesta didáctica para las aulas de música de ESO

Guillermo Vaquero 68

La lenta cancelación del futuro en la música hauntológica: “Everywhere At The End Of Time” (The Caretaker)

Selene Pasek 84

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

Equipo editorial: Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez, Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló Navarro, Sara Revilla Gútiez, María Salicrú-Maltas, Selene Pasek y Laura Marcela Marín

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

Reseña

XIII Simposio internacional “La creación musical en la banda sonora”

Música y Lenguajes Audiovisuales de la Sociedad Española de Musicología (SedEm), 25 y 26 de junio de 2011

Diana Díaz González

El XIII Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora” que organiza la Comisión de trabajo de Música y Lenguajes Audiovisuales de la Sociedad Española de Musicología (SedEM) se celebró en formato virtual los días 25 y 26 de junio de 2021. Este simposio es un foro de referencia para el estudio de la música en los medios audiovisuales en España, campo que ha experimentado un crecimiento evidente en los últimos años, según también se refleja en la ampliación de las temáticas del simposio. Siguiendo ediciones anteriores, tuvieron cabida temas habituales, como la creación y análisis de la música de cine, y los diferentes métodos de acercamiento a este repertorio a nivel internacional. Como se verá más adelante, se abordaron las músicas presentes en nuestro entorno audiovisual, tanto la creación sonora de series de televisión, spots publicitarios y videoclips, como el creciente entorno que ofrece Internet y las redes sociales, la producción audiovisual o el mundo de los videojuegos. También mantuvo su espacio el ámbito educativo y las posibilidades de la música audiovisual en propuestas didácticas.

En su treceava edición, el simposio fue codirigido por Diana Díaz (Universidad de Oviedo) y Josep Lluís i Falcó (Universitat de

Barcelona), ambos miembros del Proyecto nacional de investigación “Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados” (MCI-20-PID2019-106479GB-I00), que formó parte de la organización del simposio. La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo y su Departamento de Historia del Arte y Musicología, así como la Fundación Universidad de Oviedo, colaboraron en la organización. Entre los colaboradores también se contó con la Semana del Audiovisual Contemporáneo de Oviedo (SACO), para la difusión de una de las conferencias del simposio.

El programa del simposio incluyó dos conferencias, siendo el viernes la conferencia inaugural a cargo de la Catedrática de Musicología de la Universidad de Oviedo, Celsa Alonso. Así, tras la presentación del simposio –a cargo de José Antonio Gómez, decano de la facultad mencionada, y los directores–, Celsa Alonso presentó su disertación “Músicas para reír y llorar: Daniel Montorio (1904-1982), un compositor que reivindicar en el cine español”. En su exposición, la profesora puso en valor aportaciones de Montorio en una revisión de su obra, poniendo en conexión distintos trabajos para un mejor conocimiento de la historia

de la música de cine en España. Al día siguiente, la doctora Holly Rogers, profesora en Goldsmiths (University of London), ofreció la conferencia “Audiovisual Noise in Transmedial Culture”. Rogers hizo reflexionar a los asistentes sobre la percepción audiovisual, abriendo camino hacia nuevos conceptos. Esta conferencia se ofreció en abierto y subtitulada al castellano, en el canal de Vimeo de la Semana del Audiovisual Contemporáneo de Oviedo (SACO).

Durante las dos jornadas del simposio se desarrollaron veinte mesas de comunicaciones, con dos sesiones paralelas en distintas salas virtuales, utilizando la plataforma Zoom. También se habilitó una tercera sala, programada a modo de espacio de encuentro, y para un contacto también más directo con la organización del simposio, atendiendo a las necesidades de los asistentes que pudiesen surgir. Las sesiones acogieron presentaciones de casi sesenta participantes, quienes tendrán la opción de publicar sus contribuciones completas en *Cuadernos de Investigación Musical* (UCLM-CIDoM-Unidad Asociada al CSIC), en un número coordinado por Diana Díaz, Lidia López y Virginia Sánchez. En este sentido, el formato virtual permitió una respuesta internacional más amplia, con participantes de España, Inglaterra, Francia, Italia, Serbia, Alemania, Atenas, Polonia, Cuba, Argentina, Brasil y Ecuador, vinculados a más de treinta centros, universidades y conservatorios.

La mañana del viernes incluyó cuatro mesas de comunicaciones, con la primera dedicada al tema de música e identidades en el audiovisual en España, incluyendo las

comunicaciones de María Auxiliadora Ortiz (Universidad de Córdoba) sobre “La representación de la danza popular española en NO-DO durante el Primer Franquismo” y de Toya Solís (Universidad de Oviedo), titulada “Renegociando nuestra historia reciente: relecturas de “Mi querida España” (1975) de Cecilia en la producción audiovisual”. En la sala paralela, la mesa se dedicaba a la música de videojuegos, con perspectivas de estudio de actualidad, como la propuesta de Víctor Cortés (Universitat Autònoma de Barcelona), “La sonificación musical en las mecánicas y las dinámicas de los videojuegos: una forma de potenciar las habilidades de precisión y tiempo de respuesta de los jugadores”; además de la comunicación sobre ciberdeportes de Eulalia Febrer (Conservatori Superior de Música de les Illes Balears), “¿A qué suenan los e-sports? Música, inmersión y significación en *League of Legends*”, y la “Crítica hacia la música en los videojuegos”, tema novedoso que introdujo Francisco José Jiménez (Universidad de Granada). Las doctoras Inmaculada Matía Polo y Lidia López fueron las encargadas de moderar las mesas.

En la hora siguiente, se trató sobre los usos de la música popular en el audiovisual a través de distintos documentales, según los trabajos de Sara González (Universidad de Salamanca) sobre la “Autorrepresentación de la comarca salmantina del Rebollar: Análisis musivisual del musical *Nuestras Raíces* (2017)”; mientras Aarón Pérez-Borrajo e Irene Matas (Universidad Complutense de Madrid) disertaron sobre “Nuevos usos, públicos y contextos. *Baiuca* y la resignificación de la música popular gallega

de tradición oral a partir del lenguaje audiovisual”, cerrando la mesa con Griselda Vilar (Universitat Jaume I), para explicar “Un viaje desde Japón. Análisis de la banda sonora del documental *Antonio Gaudí* (1984) de Teshigahara y Takemitsu”. La mesa simultánea, sobre la difusión de las músicas audiovisuales, resultó especialmente diversa, con propuestas de los conciertos a los social media.

Así, Alejandro Román (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) acercó sus últimos proyectos en “Elaboración de suites de música cinematográfica para concierto: Musimagen y su comisión permanente”; mientras Taran Harris (University of Liverpool) se centró en las actuaciones en directo vía redes sociales en “Constructing Liveness: Exploring the Artificial Presentation of Live Performance on Youtube”, para continuar con la comunicación de Guylaine Gueraud-Pinet (Université Grenoble Alpes (France)-Gresec), “When the visual erases the audio. Sound and music in French online media productions (2014-2020)”, donde valoró el formato *brut* y la utilización del material sonoro en producciones audiovisuales en redes sociales. También María del Pilar Martín se orientó hacia las redes con su estudio “El meme sonoro en Tik Tok. Semiótica y resignificación musical”, que cerró la jornada de la mañana. En este bloque, las doctoras Carla Miranda y Cande Sánchez-Olmos fueron las moderadoras de mesas.

La jornada de tarde se abrió con los estudios sobre cine musical en la mesa que moderó el profesor Julio Arce. En la misma se encontraron Claudia Fallarero (Universidad

de La Habana), quien profundizó sobre “La música que suena en *La bella del Alhambra*”, e Irene Marina Pérez (Universidad de Oviedo) con su comunicación “Aquellas tardes en el Ritz: consideraciones sobre la nostalgia en el cine musical español de los sesenta”. Paralelamente, los participantes en la mesa que encabezó el doctor José Luis Centeno trataron la música en producciones futuristas y ciberpunk: un tema totalmente dispar y poco transitado en anteriores ediciones del simposio. Esta sesión contó con Ana María Malmierca (Universidad Internacional de La Rioja, UNIR) y Yolanda Martínez (Universidad de Zaragoza), para presentar “Estruendo y pesadilla en la miniserie *Devs*”; seguidas de André Malhado (NOVA University of Lisbon) con su investigación “It’s music, a human thought structure”: creating cyborgs with the soundtrack of the films *Eva* and *Automata*”. La hora siguiente se dedicó a los Nuevos Cines en Latinoamérica, con la mesa que dirigió la doctora Marita Fornaro; mientras el profesor Vicente Galbis moderó, paralelamente, la mesa dedicada a la música en series de televisión. Además de esta mesa específica, es cierto que las series tuvieron presencia en distintas paradas del programa del simposio, lo que refleja el interés creciente por las series en los estudios.

De este modo, la sesión sobre Nuevos Cines en Latinoamérica incluyó el trabajo de Nadia Rodríguez (investigadora independiente, Universidad Nacional del Litoral, Argentina) titulado “Identidad cultural desde la narrativa musical en la animación *La primera fundación de Buenos Aires de Fernando Birri*”; a la que siguió Ivette Céspedes (Universidad Federal de Rio de Janeiro) con

su trabajo sobre ““Utopías brasileñas” en la música vocal preexistente del documental *Brasília: contradições de uma cidade nova*”. Luíza Beatriz Alvim (Universidad Federal de Rio de Janeiro) cerró la mesa con su disertación sobre “Música de vanguardia en el cine moderno: el caso del Cinema Novo brasileño”. Paralelamente, los protagonistas de la mesa sobre series fueron Kezo Nogueira (Universidade de São Paulo) con su comunicación “La banda sonora de *Oswaldo* y sus procesos creativos”, además de Martina Forconi (Universidad de Sevilla) y Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid), que coincidieron con su objeto de estudio en sus trabajos, por título “*Los Bridgerton*: Cómo hacer que la Regencia suene moderna. Un análisis de la música en la serie” y “Música y ucronía en tiempos de pandemia. El caso de *Los Bridgerton*”, respectivamente.

Tras la pausa, la jornada de tarde del viernes incluyó otras dos mesas simultáneas. La mesa que moderó el profesor Joaquín López fue la más extensa del simposio, con diversas propuestas sobre perspectivas de análisis de la música de cine. Esta sesión incluyó el trabajo de Lara Ballesteros (Universidad Politécnica de Madrid) titulado “Just kidding”: la figura retórica como recurso para musicalizar el humor en el cine”, mientras Víctor Solanas-Díaz (Universidad de Zaragoza) dedicó su tiempo a “La estratificación sonora en el filme *Father and Son* de Alexandr Sakurov”. Por su parte, Ramón Sanjuán (Conservatorio de Música de Elche, Alicante) ofreció su disertación sobre “Ludwig Beethoven. Del biopic a la reconstrucción fílmica”, para luego

escuchar a Luis Pérez-Valero (Universidad de Las Artes, Ecuador) poniendo el acento sobre músicos españoles vinculados al cine en “Rumbas y fotogramas. Presencia y esencia de Xavier Cugat en el cine”. Emilio López (Universidad de Salamanca) cerró la mesa con “Música desde la periferia: Pablo Vega”, tras un cambio solicitado de programa, si bien al día siguiente se dedicó una mesa a compositores actuales de música de cine.

Siguiendo la riqueza de temáticas del simposio, la mesa décima se centró en el videoclip y los usos y representaciones de la música en este género de obras. Así, el doctor Eduardo Viñuela comandó una sesión que incluyó los trabajos de Laura Sánchez (Universidad Internacional de Valencia) sobre “El prosumo musical en YouTube: el caso de *Wrecking Ball* de Miley Cyrus”, además del trabajo sobre “Madonna’s videoclips as audio-visual performances. Forty years of popular culture” que firmaron Massimiliano Stramaglia y Tommaso Farina (University of Macerata, Italy). También presentaron sus estudios Pompeyo Pérez y Zuleyma Guillén (Universidad de La Laguna, Tenerife), desde una perspectiva de género con su comunicación “Iconografía, poética y música. Un análisis iconográfico de los videoclips de Leonard Cohen realizados por directoras”, y Sergio Fuente (Conservatorio de Gijón), que cerró la mesa con “La estética cinematográfica de Queen”.

La segunda jornada del simposio se inició con mesas paralelas, antes de la conferencia de la profesora Holly Rogers. Así, el sábado, la banda sonora de películas de Pedro Almodóvar tuvo una presencia destacada

con la mesa específica que moderó la doctora Laura Miranda. Esta mesa concentró las aportaciones de Rastko Buljančević (Academia de las Artes en Novi Sad, Serbia) sobre la “Banda sonora original de Bernardo Bonezzi en la filmografía de Pedro Almodóvar: interconexiones de la autenticidad y la intertextualidad”, al que siguió Diego Alonso (Humboldt Universität zu Berlin) con su trabajo sobre “Violencia y género en *Cautiva* y *La piel que habito*, de Alberto Iglesias”; para concluir la sesión escuchando a Alberto Jiménez (Universidad Complutense de Madrid) con “Música y cine en tiempos de pandemia: la reutilización de músicas en *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar”.

En la sesión paralela, el doctor Ramón Sanjuán dirigió la mesa dedicada a narrativas audiovisuales en diversos formatos. Bajo este epígrafe, Aarón Pérez-Borrajo e Irene Matas (Universidad Complutense de Madrid) dieron a conocer su trabajo sobre “La música preexistente en *Rick and Morty*. El traslado de las rupturas narrativas a su discurso musical”, mientras que José Sánchez-Sanz (Universidad Europea de Madrid) profundizó en la serie “*La Zona*. Nuevas sonoridades en la música para la ficción televisiva”. Por su parte, Santos Martínez (Escola Superior Politècnica Tecnocampus) abordó su comunicación “Análisis de las relaciones entre música y narrativa en las películas *Batman* y *Batman Returns* (Tim Burton, 1989 y 1992)”.

La hora siguiente contempló una de las sesiones de especial afluencia en el simposio, muestra del interés hacia los

estudios sobre teoría y análisis de la música cinematográfica. La doctora Matilde Olarte fue la encargada de moderar esta mesa, que abrió José Luis Centeno (Universidad Internacional de La Rioja, UNIR) con su disertación “La teoría de los tópicos aplicada a la música para cine, ¿una adaptación posible?”, seguido de Ugo Fellone (Universidad Complutense de Madrid) con sus valoraciones sobre “Bandas sonoras para películas imaginarias: la lucha por el capital fílmico en las músicas populares urbanas”. El trabajo titulado “Música y política en la composición cinematográfica de Hanns Eisler”, de Marina Hervás (Universidad de Granada), redondeó esta sesión.

En la mesa simultánea, el doctor Daniel Moro se encargó de la sesión dedicada a bandas sonoras en el cine internacional de las décadas de 1960 y 1970, con investigadores de distintos países, lo que permitió conocer líneas de trabajo desde distintos centros. Así, Anna Igielska (Adam Mickiewicz University, Poznan) inauguró la mesa con su trabajo “If music be the food of love... Structural similarities in Luchino Visconti’s musical dramaturgy of *Vaghe stelle dell’Orsa* (1965) and *Gruppo di famiglia in un interno* (1974)”. También escuchamos la revisión de Nick Poulakis (National and Kapodistrian University of Athens) en “Echoes of Trauma in Cinematic Soundtrack: Music and the Greek Film Melodrama of the Sixties”, y José María Moure (Universitat de Barcelona) presentó “La banda sonora en tránsito: voces, silencios y música en el cine chileno”.

Tras la conferencia de Holly Rogers, todavía hubo tiempo para descubrir un par de

mesas de comunicaciones en la jornada matinal. De este modo, se dedicó una mesa a los estudios de género en el audiovisual, que moderó la doctora Virginia Sánchez. La mesa contó con las aportaciones de Julio Ogas (Universidad de Oviedo) sobre “La música de Julián Bautista para la película *Casa de muñecas*”, mientras Conor Power (Maynooth University, Irlanda) dedicó su trabajo al tema “Gender Coding in Scores of John Williams”. Julin Lee (Ludwig Maximilian University of Munich, Alemania) disertó sobre “Damsels Un-distressed: Scoring Complex Women in HBO’s *Westworld: The Maze* (2016)”, poniendo el broche a la sesión. Al mismo tiempo, la profesora Teresa Fraile moderaba la mesa dedicada a compositores españoles de cine de los siglos XX y XXI. La sesión paralela incluyó el trabajo de Carlos Villar-Taboada (Universidad de Valladolid) titulado “Intriga en corto: el suspense según Julio Montero en bandas sonoras para cortometrajes”, además de Iyán Fernández (Universidad de Oviedo) con su estudio “Referencias al cine de terror de la década de 1960 a través de la banda sonora de *Mirindas asesinas* (1991) de Álex de la Iglesia” y Carla Armas (Universidad de Oviedo, UNIR) con su comunicación “La construcción melódica en las bandas sonoras de Roque Baños. Periodo 1997-2020”.

Ya en la jornada de tarde, las mesas se dedicaron a trabajos sobre el audiovisual en las prácticas educativas, con la mesa sobre educación moderada por el doctor Juan Carlos Montoya, que reunió a Beatriz Hernández Polo (Universidad de Salamanca) con su disertación sobre “Cine clásico y práctica musical como recurso para el debate y el análisis sobre música y género

en las diferentes etapas educativas” y a Mauricio Rey (Universitat Autònoma de Barcelona – UPF TecnoCampus, Mataró), con su comunicación sobre las últimas tendencias que integran las redes sociales en los procesos de enseñanza-aprendizaje, titulada “Digital Playground: La plataforma Tik Tok como espacio de juego, expresión y consumo musical preadolescente”. En distinta sala virtual, el profesor Sergio Lasuén moderó la mesa dedicada a la evolución y procesos creativos en la producción audiovisual. Pablo Espiga (Universidad Complutense de Madrid) inauguró la sesión con su trabajo sobre “El estudio de grabación y la producción de bandas sonoras en Madrid (1980-2000)”, continuando con Marco Antonio Juan de Dios (Universidad Complutense de Madrid) que presentó su estudio “Resignificación y abstracción de la imagen del estudio de grabación tradicional a través de la pantalla del ordenador”. Andrew Knight-Hill (University of Greenwich, London) clausuró la mesa con su presentación “Audiovisual Space: Recontextualising Sound-Image Media”.

Las sesiones de comunicaciones todavía incluyeron otras dos mesas paralelas: una dedicada al audiovisual latinoamericano, que dirigió el doctor Julio Ogas, y otra mesa que se centró en la publicidad y los formatos audiovisuales, dirigida por el doctor Jordi Roquer. En el primer caso, se desarrollaron trabajos sobre música, sociedad y política en distintas producciones latinoamericanas. Así, escuchamos la propuesta “El plan perfecto: trayectorias de la marginalidad en el videoclip uruguayo *La violencia*”, que preparó Marita Fornaro (Universidad de la

República, Uruguay); mientras Pablo Alejandro Suárez (Universidad de Guanajuato, México) disertó sobre “Performatividad socio-musical en el audiovisual *El humor* en estos tiempos de cólera (ca. 1986) de Alejandro García Villalón “Virulo””. Renier Garnier (Universidad Nacional Autónoma de México) y Pablo Alejandro Suárez (Universidad de Guanajuato) pusieron el broche con su trabajo sobre otro videoclip de actualidad, en “Multimodalidad y noopolítica en el videoclip *Patria y Vida* (2021) del realizador Asiel Babastro”. La mesa sobre publicidad contó con la presentación de Pedro Buil y Emma V. García (Universitat Oberta de Catalunya) sobre “Albéniz en la publicidad. Itinerarios semánticos de *Asturias* en el spot audiovisual”.

Previamente al descanso se celebró la habitual asamblea de miembros de la Comisión de trabajo de Música y Lenguajes Audiovisuales, de la Sociedad Española de Musicología, que organiza este evento. La misma tarde se ofreció la Mesa redonda dedicada a “La música de cine en los medios: presencia, funciones y formatos”, con expertos en distintos medios. Esta actividad del simposio contó como moderador con Gerardo Sánchez (director del programa *Días de Cine*, de Radiotelevisión Española), junto a los participantes Raúl Luis García (responsable del programa *Vamos al cine* de Radio Clásica, Radio Nacional de España), Gorka Oteiza (fundador de la plataforma *SoundTrackFest*) y Pablo Laspra (fundador del festival *FilmMusic Live!*, compositor y crítico musical). La mesa fue rica en reflexiones acerca de la presencia de la música de cine en los medios de comunicación, la labor del

crítico, la calidad de las bandas sonoras o la actividad de festivales, también dedicados a la música de cine. El simposio “La creación musical en la banda sonora” seguirá su trayecto el año próximo, cuando volverá al marco de la Universidad de Salamanca, plaza de referencia en su inicio, y cuando se cumplirán, en 2022, veinte años de historia de esta iniciativa dedicada a las músicas del audiovisual.

Más información y descarga del libro de resúmenes:

<https://mylasedem.wixsite.com/sedem-myla/xiii-simposio>

Reseña

III Jornadas de Investigación en Producción Musical

Universidad Complutense de Madrid, 11 de junio de 2021

Pablo Espiga Méndez

El pasado 11 de junio de 2021 tuvieron lugar las III Jornadas de Investigación en Producción Musical organizadas por el grupo de trabajo en producción musical de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología y la Universidad Complutense de Madrid. El encuentro online realizado a través de la plataforma Zoom llevó por título “Hacia una experiencia inmersiva en la producción musical”, y su temática osciló en torno a las posibilidades de este nuevo formato de audio que va más allá del sonido estereofónico y la investigación en producción musical. La jornada se dividió en dos partes. Una primera orientada a encuentros con expertos y profesionales del sector del audio e industria musical sobre el audio inmersivo, y la segunda, orientada a la investigación de los procesos de producción musical desde la musicología y la presentación del dossier de producción musical con el título “La Producción musical: Un reto para la musicología del siglo XXI” dentro del nº 15 (2) de la revista de Cuadernos de Etnomusicología.

Las jornadas fueron inauguradas por el Dr. Miguel Luque, (Decano de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid), el Dr. Julio Arce, (Director del Departamento de Musicología de esta misma Universidad) y el Dr. Marco

Antonio Juan de Dios (Director de las jornadas), que dieron paso a la conferencia inaugural del Dr. José Javier López, catedrático en telecomunicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, uno de los investigadores referentes en nuestro país sobre el estudio del sonido inmersivo. En su conferencia titulada “Sonido inmersivo en la música: ¿Fidelidad o Creatividad?” introdujo algunos de los conceptos básicos sobre este campo del sonido, así como algunas de las cuestiones técnicas que supone la escucha y el trabajo con múltiples dimensiones sonoras. Durante la conferencia mostró los medios necesarios y los diferentes formatos de grabación, señalando algunas de sus principales aplicaciones como, por ejemplo, en la realidad virtual. El Dr. López defendió que este tipo de tecnologías cada vez son más accesibles e invitó a los asistentes a ser partícipes de este nuevo tipo de formatos de audio, enseñando algunas de las herramientas más accesibles para hacer este tipo de trabajos, como los micrófonos ambisónicos DIY o distintos softwares de producción musical de licencia libre.



La segunda actividad fue un diálogo/entrevista entre el Dr. Juan de Dios Cuartas y el ingeniero de sonido y productor musical Mikel F. Krutzaga sobre la experiencia del audio inmersivo aplicada a la producción musical. Se realizó un recorrido por la trayectoria profesional de Krutzaga, uno de los profesionales más destacados del sector de audiovisual en España, y se plantearon algunas de las nuevas posibilidades musicales que ofrece este tipo de tecnologías a la hora de grabar y producir música, pasando de un contexto dominado por la mezcla en estéreo, a las nuevas metodologías de trabajo que ofrecen tecnologías como el Dolby Atmos. Durante la charla se abordó su participación como ingeniero de sonido en la mezcla para música de cine, y en el proyecto *Micro Sinfonías* del guitarrista de la banda mejicana Maná Sergio Vallín, grabado en Praga y mezclado en Madrid, siendo el primer disco mezclado en Dolby Atmos en España. También se trataron algunas de las problemáticas que tuvo la transición hacia la era digital, como fueron los archivos de baja resolución y cómo el contexto tecnológico actual está consiguiendo implementar algunas tecnologías que habían empezado a fraguarse a mediados del siglo pasado.



A continuación se dio paso a la presentación del proyecto de innovación docente *Innovasonora* (nº de referencia 208 de los proyectos innova-docencia de la UCM en el curso 2020-2021), donde se presentaron las actividades y resultados obtenidos a lo largo del curso académico. El Dr. Juan de Dios Cuartas y el ayudante de investigación Pablo Espiga realizaron una exposición sobre la historia del audio inmersivo y la realidad virtual, ilustrando el desarrollo de las diferentes tecnologías que se han dado a lo largo del siglo XX. También se presentaron tres ejemplos de trabajos realizados con el equipo de grabación de audio 360 adquirido por el Laboratorio Sonoro del Departamento de Musicología (Sonolab-UCM), con diferentes aplicaciones en exteriores de una agrupación musical formada por egresados del Grado en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Para finalizar la sesión de la mañana, Alejandro Ruiz Suarez, actual A&R en Warner Media Group, aportó la visión de la industria musical respecto a estas nuevas tecnologías. Alejandro Ruiz también tiene una trayectoria profesional muy relevante como ingeniero de sonido y productor, realizando trabajos en formatos de audio inmersivo y realidad virtual dentro de producciones musicales, videoclips y acciones publicitarias. En este diálogo se plantearon algunas de las estrategias de la

industria musical respecto a estos nuevos formatos de escucha, abordando la reciente incorporación del audio inmersivo en plataformas como Apple Music, y cuales son las proyecciones futuras de estas tecnologías que, aunque a priori parecen tener un mayor recorrido en el terreno audiovisual, cada vez interesa a más artistas.

La segunda parte de las jornadas se centró en la investigación en producción musical desde la musicología, con la exposición de cuatro tesis doctorales en curso. Los doctorandos expusieron sus actuales trabajos a modo de seminario, acompañados de una valoración posterior por parte de investigadores referentes en esos mismos campos de investigación. En primer lugar, Iyán F. Ploquin expuso su trabajo “La guitarra eléctrica en la música de cámara europea. Innovaciones texturales e hibridación musical”, con el Dr. Diego García Peinazo (Universidad de Córdoba) como relator; en segundo lugar el trabajo de Silvia Segura “Sonidos evocadores del Zeitgeist de los ochenta. Una aproximación a los procesos de producción y recepción musical en el pop” con réplicas del Dr. Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo); en tercer lugar el trabajo de Manuel Lagullón Olivares “La resignificación de la síncopa en la música popular por los beatmakers: intercambios rítmicos entre jazz y hip-hop” con réplicas del Dr. Iván Iglesias (Universidad de Valladolid) y por último el trabajo de Pablo Espiga “La producción musical en España en la transición hacia la era digital (1990-2010): estudios de grabación e industria discográfica” con réplicas del Dr. Josep Pedro (Universidad Carlos III). Fue un

seminario de alto interés tanto para los doctorandos como para los asistentes interesados en el estudio de la producción musical desde la academia, ya que estos trabajos empiezan a construir un corpus bibliográfico y ayudan a trasladar las metodologías y los marcos teóricos que ya llevan muy presentes en los estudios de producción y músicas populares en el ámbito anglosajón desde la década de los 2000.

Para finalizar la jornada, se presentó el dossier “La producción musical: Un reto para la musicología del siglo XXI” publicado en el segundo número de 2020 de Cuadernos de Etnomusicología, editado por el Dr. Marco A. Juan de Dios (UCM) y el Dr. Jordi Roquer (UAB). Este dossier se elaboró a raíz de las II Jornadas de Investigación en Producción Musical realizadas en junio de 2020. En la presentación se planteó la necesidad de trabajos académicos similares centrados en este campo de investigación dentro de la musicología española desde una perspectiva multidisciplinar. Las jornadas concluyeron con la participación de los autores de los artículos en una mesa redonda, donde se apuntaba la necesidad de reivindicar los estudios de producción musical y la aplicación de sus metodologías dentro de otras disciplinas como en el análisis de las músicas populares, y la necesidad de elaborar una historia de la producción musical en España y de sus protagonistas.

De esta manera se clausuraron las jornadas, que por tercer año consecutivo consiguieron despertar un gran interés, pese a las circunstancias actuales de pandemia. Esto demuestra que los estudios

sobre producción musical parecen asentarse cada vez más en nuestro país gracias a la organización de este tipo de encuentros.

Las conferencias y encuentros de las jornadas están disponibles en la web: <https://unicomplutense.wixsite.com/jornadasproduccion>

Espacios, prácticas y discursos en torno al violín en la música folk gallega: estudio de casos significativos

AINHOA MUÑOZ MOLANO

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(1)

Palabras clave: Folk, Galicia, violín, *fiddle*.

Keywords: Folk, Galicia, violin, *fiddle*.

Cita recomendada:

Muñoz, Ainhoa. 2021. "Espacios, prácticas y discursos en torno al violón en la música folk gallega: estudio de casos significativos". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

ESPACIOS, PRÁCTICAS Y DISCURSOS EN TORNO AL VIOLÍN EN LA MÚSICA FOLK GALLEGA: ESTUDIO DE CASOS SIGNIFICATIVOS

Ainhoa Muñoz Molano

Resumen

Este artículo tiene como objeto de estudio los espacios, las prácticas y los discursos que han situado al violín dentro de la escena actual de la música folk en Galicia. El papel que ha tenido el instrumento dentro de esta escena es relevante y ha ido cobrando mayor protagonismo en las últimas dos décadas, sin embargo, no ha sido tan estudiado como el *fiddle* en otros contextos geográficos y culturales, por ejemplo, Irlanda o Escocia. A través de este artículo se pretende contribuir a dilucidar el lugar del instrumento dentro de la escena propuesta, a partir de unos casos de estudio significativos, en Vigo y Santiago de Compostela, ciudades en las que se ha desarrollado una red de referencia para el violín folk gallego, según se mostrará mediante los resultados obtenidos del trabajo de campo.

Palabras clave: Folk, Galicia, violín y *fiddle*.

Abstract

This article aims the study of several spaces, practises and discourses that situated the violin within the current folk music scene in Galicia. This instrument has had a role of great relevance and it has acquired prominence in the last two decades. However, it has not as studied as fiddle in other geographic and cultural contexts like Ireland or Scotland, for example. With this article it is intended to elucidate this instrument's place within the proposed scene, from some significant cases of study in Vigo and Santiago de Compostela, cities in which there has been developed a full system of references for the folk galician violin, as it will be shown through the results obtained from field work.

Keywords: Folk, Galicia, violin, fiddle.

Introducción

La presencia del violín en la música folk europea se ha estudiado especialmente en algunos contextos geográficos y culturales como los situados bajo la etiqueta de la “música celta”, por ejemplo, Irlanda o Escocia, como muestran los trabajos de Gibson (2015), Blaustein (2006), Campbell (2007) y Shoupe (2006), entre otros. Pero el papel que ha tenido el violín en la música folk gallega es relevante y ha ido cobrando mayor protagonismo en las últimas décadas. A través de este artículo se pretende contribuir a situar este instrumento dentro de la escena actual del folk gallego, así como dejar constancia de los procesos, las prácticas y los discursos que lo han enmarcado, a partir de unos casos de estudio significativos, en Vigo y Santiago de Compostela, ciudades en las que se ha desarrollado una red de referencia para el violín en la música folk de Galicia. Se atiende a espacios formativos y de práctica instrumental relevantes, así como a violinistas para la escena estudiada.

Los resultados que aquí se presentan deben entenderse dentro de un estado inicial de una línea de investigación en curso que continúa siendo ampliada en cuanto al trabajo de campo y la bibliografía. Asimismo, se plantea como reto próximo la propuesta de una metodología analítica aplicable al repertorio musical del violín folk en este contexto.¹

De la metodología de investigación cabe resaltar dos aspectos básicos: el diálogo con la bibliografía de referencia, con el fin de construir un marco teórico solvente, por un lado, y la realización de un trabajo de campo enfocado en la grabación de entrevistas y en la observación del objeto de estudio planteado, por otro. Este último aspecto es realmente importante, ya que la interacción con las distintas personas que asumen el rol de informantes o colaboradores permite compensar la ausencia de información existente sobre estos espacios. Por otro lado, pretendo elaborar un discurso en el que se reflejen las opiniones, experiencias y conocimientos de una parte de los músicos de la

¹ Este artículo constituye una parte de la investigación llevada a cabo en mi Trabajo de Fin de Grado en Musicología, *El violín de la música folk gallega en la actualidad: identidades, escenas y procesos de revival* (Muñoz Molano: 2018) defendido en la Universidad Complutense de Madrid el 6 de julio de 2018 y dirigido por la Dra. Ruth Piquer Sanclemente.

escena estudiada, atendiendo al deseo de ofrecer una perspectiva *emic*. Las entrevistas realizadas como parte de mi trabajo de campo han tenido lugar en Barcelona, Madrid y Galicia durante el año 2018. Asimismo, el material obtenido de una entrevista realizada previamente, en 2015, a Bieito Romero (Luar Na Lubre) también ha sido de utilidad. Al final del artículo se incluye una lista de informantes y colaboradores, pero cabe presentar brevemente a algunos de los más destacados.

Begoña Riobó es una de las violinistas de música folk más relevantes de Galicia en la actualidad. Su presencia en la investigación se ha considerado fundamental, puesto que ha sido la primera mujer violinista en realizar un proyecto como solista en este contexto musical gallego. Además, su banda Riobó ha sido la más destacada en dar al violín un papel protagonista en su formato de performance y en la grabación de los discos de estudio. Alfonso Franco es violinista y una figura imprescindible de la escena folk gallega en torno al violín, pues ha sido uno de los mayores impulsores del *fiddle* en Galicia a través de toda una red de espacios e instituciones como la ETRAD, la asociación Galicia Fiddle y distintos proyectos como el curso de verano San Simón Fiddle, espacios que serán presentados en el artículo. Quim Farinha fue el violinista de Berrogüetto (entre otras bandas de importancia para el folk gallego) y uno de los pioneros del *fiddle* en Galicia, tanto en su faceta como intérprete, como en su labor docente. En el apartado del artículo “violinistas en la música folk gallega” se desarrolla más información sobre él, igual que en el caso de Begoña Riobó. Asimismo, también aparece recogida parte de la información obtenida de las entrevistas con Xosé Luís Miguélez, profesor de gaita en el itinerario de música tradicional del Conservatorio Profesional de Música de Vigo, y el primer titulado superior en Música Tradicional de España; con María Pérez, que en el momento de realizar la entrevista era alumna de violín folk del último curso del itinerario avanzado de la ETRAD, y que fue también durante varios años la integrante más joven de la Orquesta Folk SonDeSeu; y, por último, con María G. Blanco, actual profesora de violín de la *Escola de Música d'aCentral* y persona activa en los espacios de práctica de violín folk en Santiago de Compostela, como las *foliadas*.

Mi trabajo de campo ha pasado por distintas fases en función de cómo me he situado respecto al objeto de estudio. Así, desde el punto de vista de la observación externa ésta ha sido directa (López Cano 2014), al estar presente en los eventos que quería estudiar. Es el caso de mi presencia en algunas *foliadas*² o cursos, como el *Barcelona Fiddle Congress 2018*³, un congreso realizado en la ESMUC de Barcelona en el que tienen lugar ponencias de temas de actualidad en torno al *fiddle*; exposiciones de artículos e instrumentos; así como talleres y *materclasses* para violinistas e instrumentistas de cuerda frotada. O el *Crisol de Cuerda Tradicional 2017*⁴; un curso de música tradicional (según la terminología empleada por su organización) que se desarrolla en un formato de aprendizaje y convivencia que recuerda a los campamentos de verano. No tiene límite de edad y se organiza a través de clases y talleres impartidos por músicos profesionales para distintos instrumentos entre los que se encuentra el violín. Mi observación ha sido indirecta en otras ocasiones, realizada a través de la investigación de diversas fuentes “no presenciales”, como grabaciones de audio y vídeo. Asimismo, he podido realizar observación participante en calidad de violinista a través de la asistencia a clases y cursos de algunos de los músicos estudiados.

Premisas para el estudio del violín en la música folk gallega

Para encuadrar mi objeto de estudio en su marco histórico y cultural he tomado

2 Las *foliadas* o sesiones son explicadas en el apartado “Espacios significativos para la práctica del violín en la música folk gallega” del artículo.

3 Lo más destacado de este proyecto es que se presenta como una alternativa a la escuela clásica, teniendo cabida en él las técnicas de violín moderno del jazz, el rock, el funk y otros géneros de la música popular moderna, así como del *fiddle* de la música folk. Uno de sus fundadores y mayores impulsores es el violinista Oriol Saña. El congreso celebrado en febrero de 2018 contó con la presencia de los violinistas gallegos Begoña Riobó y Alfonso Franco.

4 Las sesiones de trabajo son organizadas por niveles atendiendo a la capacidad de aprendizaje “de oído”, es decir, por transmisión oral, que tengan los asistentes. El objetivo es crear una comunidad que constituya una escuela alternativa en la que todas las personas puedan participar con independencia de su nivel instrumental. El curso, que se desarrolla en los meses de verano, tiene lugar en España, en Arlanzón en las últimas ediciones, y fue fundado por la violinista española Blanca Altable y el violinista escocés Alasdair Fraser en 2008, a semejanza de otros cursos que este violinista ha asentado en otros lugares como Estados Unidos, Escocia o Australia.

como principal referencia la profunda investigación llevada a cabo por Javier Campos Calvo-Sotelo en su tesis doctoral *La música popular gallega en los años de la transición política (1975–1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario* (2008). Según su estudio, la música popular gallega, en torno a los años de la Transición política española, constituía un complejo rizoma de estilos o corrientes musicales. Todo esto se produjo en un contexto de hibridación, transculturación y creación o refuerzo de identidades sociales colectivas, donde tuvo una gran importancia el imaginario social. A partir de 1975 y plenamente en los años ochenta, el rizoma se iría concretando en dos vertientes: la de la música folk/celta y la del pop – rock. Cabe decir que ambas propuestas representaban en gran medida un proceso de transculturación, de adopción y reinención de lenguajes musicales y culturales, en parte foráneos.

En lo concerniente a la música folk, a mediados de los años setenta y con proyección hacia la década de los ochenta, los músicos gallegos (especialmente las nuevas generaciones) que se encontraban entre la canción protesta y el surgimiento del nuevo folk, se plantearon cómo hacer una música autóctona y moderna al mismo tiempo. Con estas reflexiones fue surgiendo la reivindicación de la música celta como legítima, y como pretexto de las teorías que se desarrollaron en torno a ella se contó con la mitología que junto con el concepto de “celta” se había ido construyendo en la cultura gallega desde un tiempo bastante anterior. Además, también se tenían como referencia las propuestas que estaban realizando otros músicos como Alan Stivell o The Chieftains en el territorio atlántico–europeo, los cuales reforzaban estas teorías sobre el celtismo y las proyectaban con firmeza y credibilidad (Campos Calvo–Sotelo 2008). Debo añadir que una gran parte de aquellos grupos o músicos europeos de referencia ya contaban con la presencia del violín en sus proyectos.

El concepto de música folk es central para mi investigación. En su libro *Folk Music. A Very Short Introduction* (2011), Mark Slobin presenta la idea de “música folk”⁵ como un conjunto de prácticas musicales de trabajo, pero el concepto debe

5 Todas las citas recogidas en el artículo procedentes de textos en lengua inglesa han sido traducidas por la autora.

ser entendido como una herramienta, resultado del análisis académico, que se extrapola a una serie de procesos y prácticas de muchos lugares del mundo:

La música folk no es un conjunto de canciones y melodías; es más bien una práctica de trabajo. Las personas toman recursos musicales disponibles y desarrollan estrategias para hacer un buen uso de ellos. Detrás de este trabajo se encuentran los objetivos [propios de cada escena musical] (Slobin 2011: 3).

En cuanto a cómo se puede entender la música folk en la actualidad, Philip V. Bohlman otorga “[...] una gran importancia a la investigación de la música folk en nuevos contextos –ciudades, los medios de comunicación de masas, los géneros populares– y a la aceptación de la música folk como el producto de nuevos procesos culturales, especialmente de modernización y urbanización” (1988: 19). Por tanto, en la línea de lo aportado por Mark Slobin, estudiar la música folk en la actualidad no es estudiar un género musical en sí mismo, implica el estudio de los procesos y las prácticas musicales y culturales con los que se desarrolla el hecho musical.

Se puede llegar a pensar que los conceptos de música folk y música tradicional se encuentran estrechamente relacionados, hasta el punto de resultar intercambiables⁶. Sin embargo, Philip V. Bohlman ya avisaba de que “[el concepto de] *música tradicional* difícilmente parece más preciso que el de música folk. Sí, la música folk da forma a tradiciones, pero del mismo modo lo hacen otros géneros musicales” (1988: 13). A partir de las entrevistas y los casos de estudio presentados en este artículo puedo señalar que la idea de música tradicional, en este contexto, hace alusión a un pasado musical en el cual la música folk actual se inspira y en el que puede buscar sus raíces. Esta tradición musical habría llegado al presente a través de melodías aprendidas entre generaciones por transmisión oral y más especialmente por la recogida de algunas de esas melodías en los cancioneros⁷. Lo descrito hace que se perciba

6 Se pueden encontrar retazos de esta idea en la voz relativa a “Folk Music” de la versión del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 2001, firmada por Carole Pegg, que parte de las aportaciones de Cecil Sharp en este aspecto.

7 Los *Cancioneiros Galegos* más importantes para la música folk en Galicia son los realizados por Casto Sampedro y Folgar y Xesús Bal y Gay con la colaboración de Eduardo Martínez Torner. Con posterioridad a estas recopilaciones surgió el *Cancioneiro Popular Galego* de Dorothé

un cierto carácter de revival en el fenómeno de la música folk en Galicia. Es una escena musical en la que subyace el deseo de “crear lazos simbólicos con el pasado por razones de futuro” (Ronström 1996: 5) y la necesidad de organizar la tradición para contar una historia que permita la creación de una identidad social colectiva a través de la música.

Con respecto al discurso identitario del “celtismo musical” éste también ha estado presente en la escena de la música folk gallega. La música “celta” es posiblemente una de las conceptualizaciones que más controversia ha generado en el ámbito académico y científico, en la cual debo continuar trabajando para ampliar mi marco teórico de referencia. Javier Campos Calvo-Sotelo profundizó en esta cuestión en su ya mencionada tesis doctoral, (2008: 714–746)⁸. Toda la teorización que surgió alrededor de la música celta refleja una intención historicista que se basa en una reconstrucción de la historia con importantes dosis de ficción o reinterpretación. Esta posible incoherencia histórica que se halla tras el concepto le ha supuesto frecuentes críticas desde la academia. Sin embargo, la teoría céltica fue abrazada en Galicia por un amplio sector de la sociedad, así como logró una difusión mediatizada. Mark Slobin también refleja la existencia de este discurso identitario en Galicia:

[...] El imaginario celta ocupa un lugar mucho más amplio en la mente de millones de personas, las cuales disfrutan y reformulan una música que creen que proviene de una herencia antigua. [...] Bastante recientemente, las regiones de España Galicia y Asturias se han unido al movimiento de la música celta, basándose más en un sentido de lazos históricos y culturales que en una conexión lingüística clara con otras zonas Celtas (2011: 89).

Según Javier Campos Calvo–Sotelo “con el paso de los años el debate acerca de la credibilidad teórica de la música celta se iría diluyendo por sí solo en Galicia, hasta alcanzar un estado residual en comparación con el interés hacia la música en sí misma” (2008: 72). No obstante, existen evidencias de que en la

Schubarth y Antón Santamarina, el cual se puede consultar en la web: <http://cancioneiro.fundacionbarrie.org/>

⁸ Una referencia más actualizada de esta línea de investigación se puede encontrar en el artículo “In the name of Ossian: Celtic Galicia and the ‘brothers from the north’” (Campos Calvo-Sotelo 2019: 828-842).

actualidad este discurso permanece activo en el imaginario social colectivo. Por ejemplo, recientemente el músico Carlos Núñez publicaba su libro *La Hermandad de los Celtas. Últimas investigaciones y vivencias sobre los celtas y su música por uno de sus protagonistas* (Núñez 2018). Por lo tanto, considero que, más allá de la valoración del nivel de científicidad del concepto, se puede afirmar que el discurso del “celtismo” ha mediado en los procesos de producción y recepción de la música folk en Galicia. Puede observarse el poso de este discurso en los productos de *merchand* de algunos grupos o en las portadas de los discos. Por otro lado, ha podido servir para articular el marketing y la identidad de festivales de enorme importancia para la escena en Galicia, como el Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira.

A tenor de lo expuesto, decidí emplear la conceptualización de música folk para la escena musical estudiada. En mi estudio el concepto de música folk se refiere a la música basada en la reinención de la música tradicional, de la que toma parte o en la cual se inspira. Debe comprenderse como una música creada desde la modernidad –en escenas frecuentemente urbanas– que recontextualiza los repertorios y las prácticas musicales tradicionales, conciliándolas con otro tipo de procesos de producción y recepción, indudablemente más tecnológicos y mediatizados, de la actualidad. Esta idea, sin embargo, no es nueva, pues como mencionaba anteriormente, Philip V. Bohlman hace treinta años ya consideraba que había que aproximarse a la música folk entendiéndola como un producto de procesos culturales vinculados con la modernidad y la urbanización.

¿Fiddle o Violín? Reflexiones conceptuales sobre el instrumento en Galicia

El violín, entendido como *fiddle*, es un instrumento propio de la música popular y tradicional, siendo esta terminología ampliamente usada en Norteamérica, o en las escenas europeas vinculadas con la música folk, especialmente en países como Escocia o Irlanda, según las ideas propuestas por Carole Pegg y Paul F. Wells. Para Carole Pegg “el *fiddle* entró en el terreno de la música popular en el Reino Unido a través del revival del folk de los años sesenta y setenta, el cual se desarrolló en las escenas del “folk-rock”, [búsqueda de] “raíces” y posteriormente en las escenas de “músicas del mundo”” (2003: 418). Paul F. Wells, por su parte,

considera que:

Fiddle es el nombre coloquial para el violín, haciendo referencia particularmente a su uso como un instrumento para las danzas vernáculas y de un modo general a su uso en la música folk y popular. [...] Aunque [la técnica del] *fiddling* es vista normalmente como una forma de la música folk, el *fiddle* ha servido a menudo como un vínculo entre los géneros musicales populares, producidos y distribuidos comercialmente, y las tradiciones locales y comunitarias de transmisión oral. El *fiddle* de las Islas Británicas, Irlanda y América del Norte, y especialmente el de Estados Unidos, ha tenido un impacto particularmente fuerte en la música popular de todo el mundo. (F. Wells 2003: 422)

Según mi investigación, en el empleo de un término distinto al de violín subyace el interés por una conceptualización diferente de su significado, relacionado con la existencia de unas técnicas interpretativas aplicadas a repertorios musicales concretos, que caracterizan unas escenas musicales y socioculturales alejadas de la concepción del violín clásico. Pero el *fiddle* en la actualidad, con frecuencia, tiene el aspecto de un violín clásico desde el punto de vista organológico⁹.

En Galicia existe y ha existido un violín enmarcado en los contextos de la música folk y, en menor medida, de la tradición. Posiblemente desde el siglo XVI y con proyección hasta mediados del siglo XX, en Galicia existió una tradición de violín popular protagonizada por los violinistas ciegos, según se recoge en *Florencio, cego dos vilares* (Schubarth et al. 2015). Entre aquellos violinistas, destaca esta figura de Florencio, quien ha sido recuperado como un símbolo identitario para la escena del folk gallego¹⁰. Esta forma de entender el instrumento se ha caracterizado por los repertorios que se tocan con él, así como por la técnica empleada en su interpretación. Asimismo, los procesos de su enseñanza y los contextos socioculturales en los que aparece se identifican con una escena distinta a la del violín clásico. El “*fiddle* gallego” es un instrumento relacionado con las piezas para la danza, y con él se emplean recursos técnicos y de

9 Una excepción clara de esta definición se encuentra en el *Hardanger Fiddle*, un instrumento tradicional procedente de Noruega que se asemeja a un violín y que posee cuerdas “simpáticas” y una ornamentación característica.

10 Es este un tema al que dediqué un capítulo entero del Trabajo de Fin de Grado y que tratará de recogerse en otra publicación.

ornamentación melódica similares a los empleados en el *fiddling*¹¹ de otras tradiciones, como la escocesa.

Debido a esta analogía entre un *fiddle* foráneo y el violín de la música folk gallega inferí la necesidad de conocer su significado y su uso desde una perspectiva *emic* en el contexto gallego, motivo por el cual se preguntó a mis colaboradores y colaboradoras durante el trabajo de campo qué significaba para ellos el *fiddle*, si se identificaban con este término, y si consideraban necesaria una distinción conceptual con el violín clásico.

Begoña Riobó considera que el concepto de *fiddle* nos ayuda a posicionar al violín de un modo diferenciador respecto a su uso en otras músicas, ya que es una palabra asociada con una determinada técnica y repertorio. Sin embargo, desde que empezó a tocar música tradicional nunca dijo que fuese una intérprete de *fiddle*, de hecho, en la actualidad sigue considerándose violinista. No obstante, también defiende las ideas que permanecen detrás de la utilización de la palabra *fiddle*. Durante la entrevista, Begoña Riobó mencionó que entendía por qué en algunos contextos –por ejemplo, en el congreso en el que nos encontrábamos¹²– se había utilizado la idea de *fiddle*. Especialmente interesante fue el enfoque que ofreció al decir que una de las principales diferencias entre el *fiddle* y el violín clásico reside en el procedimiento pedagógico y formativo que se lleva a cabo en cada caso. Según ella, en la música clásica el proceso formativo está muy reglado a través de unos repertorios canónicos muy concretos que se reproducen constantemente, así como por unos espacios institucionales para la enseñanza muy definidos y organizados en escuelas y conservatorios. Sin embargo, en las escenas del *fiddle* se potencia, durante el aprendizaje del instrumento, la asimilación de las melodías “de oído”, es decir, sin emplear el intermediario de la partitura. Por otro lado, se ofrece la idea de aprender a partir de las técnicas, recursos y repertorios de otros instrumentos, como la gaita en el caso gallego.

11 El término *fiddling* hace referencia a la acción de tocar el *fiddle*, es decir, al conjunto de técnicas violinísticas y expresivas que dotan al instrumento de un lenguaje propio y diferenciado de la escuela clásica.

12 La entrevista a Begoña Riobó fue realizada el 3 de febrero de 2018 durante el desarrollo del *Barcelona Fiddle Congress*, en la ESMUC de Barcelona.

María G. Blanco¹³ es la actual profesora de *violino* de la *Escola de Música d'aCentral Folque*¹⁴. Durante el desarrollo de la entrevista se mostró partidaria del uso del término “violín” dentro del contexto de la música folk y tradicional en Galicia: “el *fiddle* es un poco una modernidad importada, aquí siempre fue violín” (Muñoz Molano 2018: 23). Sin embargo, también mencionó que el concepto de *fiddle* determina muy bien el tipo de música para la cual el instrumento, entendido de esta forma, está enfocado. Por ello, considera que se emplea la idea de *fiddle* para definir el uso del instrumento dentro de la música tradicional y popular, mientras que el nombre de violín se reserva a un repertorio más clásico. No obstante, María G. Blanco nunca se ha definido mediante los conceptos de *fiddler* o de *fiddle*, puesto que no se siente identificada con ello, pero al igual que Begoña Riobó entiende la utilidad de su uso.

Una visión ligeramente contrastante es la ofrecida por Alfonso Franco, durante una de sus entrevistas¹⁵, en la que comentó que para él el *fiddle* es el violín con el que se toca música para bailar y que por extensión hoy en día es el violín que toca música para ser compartida en grupo. Considera que en algún momento de la historia debió producirse una ruptura con los usos que tradicionalmente había tenido el violín como instrumento que tocaba música para las celebraciones, donde la danza era un importante componente de socialización. Progresivamente, el violín asociado a la música para el entretenimiento habría pasado a formar parte del imaginario de la música popular exclusivamente, lo que implicó durante un largo tiempo connotaciones negativas al considerarse una música menos elevada que la académica. Partiendo de esta reflexión, considera fundamental el empleo del término *fiddle*, como elemento diferenciador de un estilo interpretativo concreto, que implica, entre otras cuestiones, el uso de una serie de recursos de carácter expresivo como

13 María G. Blanco fue entrevistada el 23 de mayo de 2018 en el bar La Gramola de Santiago de Compostela, un lugar donde se suelen desarrollar *foliadas*.

14 Cuando realicé mi trabajo de campo la escuela recibía el nombre de Escola de Música Popular e Avanzada, que fue cambiado ese mismo año 2018 al que aparece en el cuerpo del artículo.

15 Entrevista realizada durante el *Barcelona Fiddle Congress*, el 4 de febrero de 2018.

ornamentaciones o una técnica de arco en la que se potencia una rítmica expresiva. Para Alfonso Franco “en los países en los que el violín tiene una presencia importante en la música popular es necesaria una distinción. No es lo mismo ser un *fiddler*, que es una persona que toca para que la gente baile o en las fiestas, a ser un violinista con carrera en la música clásica” (Muñoz Molano 2018: 24).

Quim Farinha también es partidario del empleo del concepto *fiddle*. Comenzó a adentrarse en el mundo del violín de la música folk aprendiendo de forma autodidacta, tratando de imitar lo que hacían los *fiddlers* escoceses e irlandeses, especialmente. A partir de este interés percibió que aquel estilo violinístico era completamente distinto al que estaba aprendiendo en el conservatorio, tanto en la técnica del propio instrumento como en el empleo de los recursos expresivos. Es toda esta experiencia la que hace que Quim Farinha defienda lo adecuado de emplear el concepto *fiddle*. Según indicó en su entrevista¹⁶:

Porque de alguna manera es un término genérico que define la manera tradicional de tocar el violín, ya sea estilo nórdico, irlandés, escocés o *galego*. Me gusta utilizar el término *fiddle* en general porque es distinto a la música clásica. [...] Los lenguajes empleados con ambos violines [el clásico y el *fiddle*] también son distintos, el *fiddle* representa un lenguaje más propio del pueblo. (Muñoz Molano 2018: 25)

Las últimas palabras del violinista, “un lenguaje más propio del pueblo”, se deben interpretar como parte de un discurso identitario. El *fiddle* es presentado como un instrumento que emplea un lenguaje musical más “auténtico”, motivo por el cual se convierte en símbolo de lo popular. Según Tamara Livingston (1999: 74) “el término autenticidad es comúnmente empleado para distinguir una práctica revivida [una música surgida del revival] de otras músicas y para centrar la atención en su supuesta antigüedad”. Según esta idea, el *fiddle* sería presentado como un instrumento que pertenece al pueblo porque hunde sus raíces en su tradición. Asimismo, bajo estas ideas subyace una asociación cultural con los discursos de las escenas folk agrupadas bajo la idea de música “celta”.

16 La entrevista a Quim Farinha fue realizada por vía telefónica desde Madrid el 12 de junio de 2018.

Hasta este punto, todas las reflexiones presentadas pertenecen a violinistas de argumentada relevancia para el folk gallego, pero durante mi investigación he considerado importante tener en cuenta la visión de otros instrumentistas participantes de una escena tradicional que se fundamenta en las prácticas musicales de las piezas que se han transmitido en Galicia oralmente, recogidas en cancioneros. De este modo, Xosé Luís Miguélez¹⁷ ofreció a través de su entrevista su propia reflexión conceptual sobre la terminología propuesta, mencionando que él la palabra *fiddle* la asocia más al violín americano, al uso que hacen ellos del violín en la música folk y country. Sin embargo, dentro de la música gallega no considera que se hubiese hecho un uso extendido del término *fiddle* para referirse al violín en la música tradicional. No obstante, cree que la llegada de un violín folk a Galicia en torno a los años setenta y ochenta estuvo claramente influenciada por grupos foráneos, irlandeses y escoceses especialmente, en cuyo caso sí hablaría directamente de *fiddle* como un instrumento diferente al violín clásico. Por otro lado, afirma que sí observa diferencias en la utilización del instrumento dentro de la música tradicional, en cuanto a técnica, sonido, afinación y formas de tocar. En este sentido destaca la existencia de una asociación entre la voz cantada y el violín, así como en lo referente a la sonoridad señala una influencia clara del característico bordón que poseen algunos instrumentos como la gaita y la zanfona. Para él, el sonido del bordón es un elemento que crea identidad en la música gallega, motivo por el cual los violinistas tratan de imitarlo empleando el recurso de las dobles cuerdas.

Tras analizar y cotejar las argumentaciones expuestas se concluye que, si bien parece que en la actualidad podría haber posturas encontradas, en lo que respecta a la conveniencia de emplear el concepto *fiddle* en el marco de la música folk en Galicia, realmente no se ha producido un arduo debate. No obstante, se debe resaltar una idea que subyace en las reflexiones de los informantes, la existencia de dos lenguajes estilísticos y técnicos diferenciados para la interpretación del violín, uno de ellos perteneciente a los contextos de la

17 Xosé Luís Miguélez fue entrevistado el 24 de mayo de 2018 en el CMUS de Vigo.

música folk y otro a los de la música clásica. Cabe añadir que, pese a defender esta distinción de forma muy clara, los violinistas gallegos se muestran partidarios de la conciliación de ambos lenguajes, algo que puede tener su explicación en el hecho de que muchos de los violinistas y las violinistas folk en Galicia contaban con formación de violín clásico cuando se acercaron al aprendizaje autodidacta del *fiddle*, situación que tuvo lugar frecuentemente, al menos hasta la existencia de alternativas de aprendizaje institucionalizadas. Para el título del artículo he decidido escoger la terminología de violín (en la música folk gallega) por considerarse un concepto más neutral que puede facilitar una rápida comprensión de la temática propuesta, atendiendo a su enfoque organológico. Sin embargo, a lo largo de mi investigación utilicé todas las terminologías propuestas, *fiddle*, violín y violín folk, entendidas bajo el marco conceptual específico de la escena musical estudiada. Al emplear los tres términos se ha intentado respetar las reflexiones de los distintos informantes.

Espacios para el aprendizaje y la práctica del violín en el folk gallego: casos de estudio en Vigo y Santiago de Compostela.

En las líneas que se suceden en este punto presentaré una serie de espacios e instituciones que han generado unas redes de intercambio musical y cultural para el violín folk, de enorme relevancia dentro de la escena de la música folk en Galicia. Así, en primer lugar, desarrollaré una síntesis del estudio de caso que he realizado mediante el trabajo de campo en Vigo, y haré lo correspondiente con Santiago de Compostela.

La situación del *fiddle* en Galicia desde el surgimiento de la música folk —en torno a los años ochenta plenamente—, se caracterizó por la total carencia de escuelas y opciones formativas con las que aprender este modo de tocar el instrumento. Debido a ello, una gran mayoría de los violinistas que han protagonizado la escena del folk gallego hasta la actualidad procedían del violín clásico, que adaptaban de forma autodidacta al nuevo lenguaje estilístico. Tras distintos intentos de buscar espacios en los que regular una enseñanza para el violín folk y, de este modo, garantizar la continuidad del estilo a través de nuevas generaciones de violinistas, se fundaron dos instituciones que han logrado un

gran reconocimiento, la ETRAD (Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional) en Vigo, fundada en 2008, y la *Escola de Música d'aCentral Folque* en Santiago de Compostela, que encuentra sus antecedentes en el año 2008, igualmente.

Como recoge Alfonso Franco (2004), el antecedente de la ETRAD se encuentra en el Conservatorio Tradicional *da Escola de Artes e Oficios* de Vigo, en el que se incluyó una especialidad de violín en el año 1997. En los cursos correspondientes a los años 1997 y 1998 la especialidad de violín fue dirigida por el violinista Quim Farinha¹⁸, sustituido posteriormente por el violinista Alfonso Franco¹⁹, el cual continúa impartiendo la especialidad de violín en la ETRAD. Al independizarse el Conservatorio Tradicional de la mencionada institución que lo albergaba, acabaría surgiendo lo que hoy se conoce como la Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional (ETRAD) de Vigo, que en el año 2008 se convirtió en una institución propia. La Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional fue una iniciativa desarrollada con el apoyo institucional del Concello de Vigo y según se define en su propia página web habría surgido como “una iniciativa innovadora proyectada para la protección y la difusión de la música patrimonial gallega, procurando su evolución en la convivencia con las formas contemporáneas del folk urbano” (ETRAD. Escola Municipal de Vigo de Música Folk e Tradicional, 7 de diciembre de 2020). La oferta formativa de la escuela cuenta con Música y Movimiento; Formación Instrumental de distintas especialidades (violín folk²⁰, acordeón diatónico, arpa céltica, canto popular, cuerda pulsada, gaita, percusión tradicional, requinta y flauta, y zanfona), organizada en niveles o itinerarios; programas específicos de algunas especialidades, como son el curso de iniciación al instrumento (CII) o el Curso de Especialización Escénica (CEE); así como las Aulas Abiertas.

18 Es importante mencionar que Quim Farinha ya había dado clases de violín folk o *fiddle* en la Universidad Popular de Vigo en torno a los años ochenta.

19 La carrera de Alfonso Franco hasta la actualidad es extensa y muy relevante por su labor y participación en los hechos que han llevado a la construcción de escenas para el violín folk en Galicia. En mi Trabajo de Fin de Grado (Muñoz Molano 2018: 63) se puede encontrar una síntesis biográfica de su carrera.

20 Hay una relación de asignaturas por curso e itinerario del aula de violín de la ETRAD en los anexos (Muñoz Molano 2018: 96).

En la entrevista realizada a María Pérez²¹ pude profundizar más en los contenidos de algunas asignaturas y en las características de la especialidad de violín folk²² de la escuela. Del mismo modo fueron esenciales las aportaciones de Alfonso Franco en este aspecto, tanto las proporcionadas a través de conversaciones informales, como las recogidas por él mismo en diversos documentos (Franco 2010 y 2012). De este modo, puedo señalar que para pasar del itinerario básico al medio, y del medio al avanzado, los estudiantes deben realizar una prueba –el equivalente a lo que se conoce en los conservatorios clásicos como el “pase de grado”–. La enseñanza de violín, durante los primeros meses del itinerario básico, se basa en el aprendizaje de patrones rítmicos, debido a la importancia del elemento rítmico en la identidad de la música folk y tradicional. Por ello, cuando el alumnado adquiere una cierta destreza técnica con el arco, comienza a practicar los toques básicos de los diferentes ritmos tradicionales. Durante estos primeros meses de clases, los estudiantes también empiezan a practicar la habilidad de tocar y cantar al mismo tiempo²³. A medida que los violinistas van cogiendo destreza con todos los elementos que configuran la técnica del instrumento, también se empieza a introducir el desarrollo de la velocidad en la interpretación, algo importante para que se pueda llegar a tocar las danzas a un tempo adecuado que permita el baile. El siguiente paso de nivel está protagonizado por el empleo de las dobles cuerdas, algo que permite a los estudiantes adquirir un sonido más característico de la “música tradicional gallega”, según Alfonso Franco (2012). El uso de las dobles cuerdas permite realizar acompañamientos de las melodías, tanto en el caso de las interpretadas por el mismo violín simultáneamente, como las realizadas por otros instrumentos con los que se esté tocando. Con este recurso se busca un paralelismo con la sonoridad que poseen los instrumentos con bordón de la música gallega como

21 María Pérez fue entrevistada el 24 de mayo de 2018 en las instalaciones de la ETRAD en Vigo.

22 En mi visita a las instalaciones de la ETRAD, en mayo de 2018, pude observar que las aulas de cada instrumento llevan un nombre propio en homenaje a una figura destacada para la historia de la música gallega en relación con dicho instrumento. En el caso del aula de violín, ésta lleva el nombre de *Florenco, O cego dos Vilares*, lo cual resulta relevante porque como he introducido anteriormente, este violinista se ha recuperado como un símbolo identitario para el violín folk en Galicia. Cuestión que pretende ser abordada con más detenimiento en una futura publicación.

23 Un recurso que ya era empleado por los violinistas ciegos de la tradición gallega.

la zanfona y la gaita, pero también con el lenguaje interpretativo del *fiddle* de otras escenas de la música folk europeas. Es por tanto un recurso en el que subyace una pretensión identitaria.

Según María Pérez, la especialización comienza en el itinerario medio de violín folk, a partir del cual se cursan asignaturas no instrumentales que les aportan un conocimiento más amplio como músicos. De las asignaturas comentadas por la estudiante de violín durante la entrevista, destaco aquellas que me resultan más interesantes en comparación con la programación curricular que se suele encontrar en escuelas y conservatorios clásicos. Las asignaturas de armonía impartidas por el reconocido multinstrumentista Anxo Pintos son especialmente relevantes por el fin práctico de las mismas, que los estudiantes sean capaces de componer sus propios arreglos musicales para las asignaturas de conjunto²⁴. Otras dos de las asignaturas que quiero destacar son “ritmos y géneros” –donde se aprenden de forma teórica los ritmos y géneros musicales que se consideran pertenecientes a la tradición gallega–, así como “tradición y ciclo anual”, asignatura que relaciona todos esos géneros con sus usos históricos. Por último, cabe mencionar que con la asignatura de “sonorización y grabación”, también impartida por Anxo Pintos, el alumnado tiene la oportunidad de aprender nociones básicas de grabación y producción musical, así como de vivir la experiencia de grabar uno de sus propios arreglos con su conjunto instrumental.

Tras acabar todos los itinerarios de la ETRAD, se obtiene un título. Sin embargo, a pesar de toda la formación recibida, este título no es de carácter oficial, se expide como una titulación independiente. Este problema se incrementa por el hecho de que los profesores de la escuela, entre los cuales se encuentran algunos de los mejores profesionales de la música folk y tradicional gallega, tampoco cuentan con una certificación oficial que los acredite como tales. Pese a toda esta situación, la escuela cuenta con un reconocimiento nacional e internacional, ya que no existe ningún otro organismo en Galicia que se dedique a regular de este modo los estudios de música folk²⁵.

24 El conjunto instrumental del itinerario avanzado es el más importante pues se concibe como un “simulacro” de agrupación profesional, con el cual los alumnos y alumnas deben hacer una serie de conciertos con autonomía fuera de la escuela.

Alfonso Franco (2012) considera que en la última década la especialidad de violín folk ha ido cobrando cada vez mayor protagonismo en la ETRAD. Esta situación quizá puede haber sido influida por la relación de la escuela con una serie de instituciones y eventos plenamente relacionados entre sí, los cuales han contribuido a la creación de un espacio de referencia para el violín folk en Vigo, con proyección a toda Galicia y a nivel nacional.

En el año 2011 se produce la creación de la asociación cultural Galicia Fiddle, cuyos socios y socias tienen mayoritariamente algún tipo de vinculación con la ETRAD. De hecho, entre los motivos que habrían propiciado su aparición se encontraría el incremento de popularidad y ratio del aula de violín de dicha escuela. También surge como consecuencia de una creciente actividad en torno al *fiddle* en Galicia en las dos últimas décadas, a través de cursos, conciertos, nuevos proyectos de destacados violinistas folk o el campamento San Simón Fiddle, del que hablaré más adelante. Todo esto se produce en gran medida alrededor de los músicos que protagonizan la escena local de la música folk en Vigo, pero con proyección al resto de Galicia, llegando a atraer a violinistas y músicos no gallegos. Según la información proporcionada por Alfonso Franco durante el trabajo de campo, los orígenes de la asociación Galicia Fiddle se encuentran en las sesiones o *foliadas* que se celebraban desde años anteriores en la casa de Isabel Abril y el propio Alfonso Franco, en una pequeña aldea llamada Xustáns, en torno a las cuales se congregaban varios músicos y violinistas destacados de la escena de Vigo.

Galicia Fiddle constituye un tipo de asociación sin precedentes en Galicia. El colectivo de personas que la forman trabaja para mantener vivo el repertorio y el aprendizaje del *fiddle*, proyectando la asociación como un punto de encuentro para el intercambio musical en torno a los instrumentos de cuerda frotada de distintas tradiciones, géneros y culturas, dentro del ámbito de la música popular.

25 Este reconocimiento ha sido reforzado por la presencia de sus profesores y profesoras en algunos de los foros nacionales e internacionales con más proyección dentro del ámbito del violín folk y moderno, en algunas ocasiones de forma reiterada (*The North Atlantic Fiddle Convention*, *Sierra Fiddle Camp*, *Crisol de Cuerda* o *Barcelona Fiddle Congress*).

Si se observan los objetivos y la organización de la asociación, ésta puede recordar a las sociedades y clubes existentes en otras escenas de la música folk europea y norteamericana, desarrollados especialmente desde finales del siglo XIX y plenamente en el siglo XX bajo prácticas de revival, cuestión que recoge Richard Blaustein (2006: 50 – 60). Desde su fundación, Galicia Fiddle realiza distintas actividades cada año, entre las cuales destaca la organización de cursos y talleres formativos impartidos por músicos profesionales²⁶ de otras escenas relacionadas, o la asistencia y organización de conciertos. En el año 2018 la asociación participó en el evento *The North Atlantic Fiddle Convention*.

Una de las actividades anuales más destacadas de la asociación es su campamento de verano, llamado *San Simón Fiddle Camp*, el cual se emplaza en la isla de San Simón de la ría de Vigo. La enseñanza musical del campamento se centra en la técnica y el repertorio de música tradicional de diversas escenas a nivel internacional aplicado a instrumentos de cuerda. Para ello, en cada edición se cuenta con la participación de músicos profesionales procedentes de diversos países y culturas como China, Portugal, India o México. *Encordass* y *Sementeira* son otros dos proyectos muy relevantes dentro del marco de la asociación. El primero consiste en un encuentro de instrumentistas de cuerda que tiene lugar en la Isla de San Simón con anterioridad al *San Simón Fiddle Camp*, durante un fin de semana. *Sementeira*, por su parte, es un curso de iniciación al *fiddle* para niños y niñas con edades comprendidas entre los cinco y doce años, durante el cual aprenden ritmos y acompañamientos sencillos de la música folk y tradicional, junto a profesores y a sus propios familiares.

La orquesta folk SonDeSeu es otra de las instituciones importantes que participan en el desarrollo de la escena de la música folk gallega en Vigo, con proyección internacional. Se trata de la primera orquesta folk de Galicia,

²⁶ Algunos de los violinistas y músicos que han realizado cursos en Galicia con la cobertura de la asociación Galicia Fiddle son: Jani Lang y Martin McDonald (2011); Diego Galaz y Jorge Arribas de Fetén Fetén (diciembre 2011); Oriol Saña y Marta Roma (2011); Nic Gareiss y Scott Hartley (marzo 2012); Bruce McGregor y Neil Perlman (abril 2012); Laura Cortese y Matt Malikowski (septiembre 2012); Lauren Rioux y Sten Isak (marzo 2013); Brittany Haas (mayo 2013); Alasdair Fraser y Natalie Haas (octubre 2013); Hanneke Cassel y Mike Block (noviembre 2013); Rushad Egglestone (diciembre 2013) así como Jacky Molard y Jean Michel Veillon (febrero de 2014).

constituida como un proyecto que continúa siendo único en la actualidad. Asimismo, cabe destacar que los violines constituyen una sección orquestal propia dentro de la formación. SonDeSeu fue fundada en el año 2001 por el músico Rodrigo Romaní²⁷, quien ha desempeñado el rol de director musical de la orquesta, además de participar como músico en ella. Fue emplazada en el antiguo departamento de Música Tradicional de la *Escola de Artes e Oficios* de Vigo, lugar que sigue siendo su sede, ahora bajo el nombre de ETRAD, como ya se ha mencionado. Esta orquesta se concibió con el fin de proyectar la música tradicional gallega a través de la innovación, la creación colectiva y la convivencia de dicha música con otros géneros musicales, por lo que su repertorio se constituye desde una diversidad de fuentes, e incluye algunas composiciones originales de creación propia. Entre esas fuentes, el repertorio de SonDeSeu cuenta con piezas procedentes de la transmisión oral de la música tradicional gallega, las cuales son arregladas para la formación por los propios músicos de la orquesta. En este aspecto, adquieren una gran preeminencia los responsables de las distintas secciones instrumentales, que son un total de nueve, y comprenden los siguientes instrumentos junto a los correspondientes responsables de sección: arpas (Rodrigo Romaní), sección de canto (Javier Feijoó), bouzoukis (Xosé Liz), contrabajos (Rodrigo Romaní), gaitas (Xaquín Xesteira), percusión (Xaquín Xesteira), requintas (Xosé Liz), violines (Alfonso Franco) y zanfonas (Anxo Pintos).

El proyecto ha estado en constante crecimiento y evolución desde su fundación, obteniendo un gran reconocimiento de la audiencia y de algunas instituciones, motivo por el que han participado en dos ediciones del *Festival Internacional do Mundo Celta de Ortigueira*, y en la edición del año 2009 del Festival Intercéltico de Lorient. Por otro lado, SonDeSeu ha liderado el proyecto ENFO (*European Network of Folk Orchestras*), con el apoyo institucional del Ayuntamiento de Vigo. Se trata de un proyecto mediante el cual se ha impulsado la creación de nuevas orquestas similares por toda Europa, con las que se pretende establecer una red

27 Rodrigo Romaní también fue fundador y miembro del grupo Milladoiro, y es una persona muy relevante en la historia de la música folk y popular en Galicia.

estable de intercambio musical y formativo. En la actualidad, la orquesta folk SonDeSeu ha realizado cinco producciones discográficas: *Mar de Vigo* (2003), *Trastempo* (2007), *Barlovento* (2010), *Danzas Brancas* (2013) y *Beilarúa* (2018).

Antes de comenzar a presentar los espacios y las prácticas existentes en torno al violín folk en Santiago de Compostela, es importante finalizar con la presencia de las sesiones o *foliadas* en Vigo, eventos muy característicos de las escenas locales de la música folk en Galicia, en los cuales la presencia del violín es bastante significativa. Las sesiones también son un rasgo identitario de escenas de la música folk foráneas, ya que están muy presentes en las culturas de países europeos como Escocia e Irlanda, con los que la música folk gallega tiene una importante relación.

Las sesiones son un tipo de reuniones musicales de carácter informal, en la mayoría de los casos, en las cuales se interpreta música, se baila y se intercambian conocimientos y repertorios musicales. Es frecuente que este tipo de eventos se organicen en bares o salas culturales. En el contexto gallego, las sesiones han recibido frecuentemente el nombre de *foliadas*, pero también se utilizan los conceptos de *ruadas*, *polavilas* o *serán* en lugares concretos de Galicia. En lo que respecta a la escena de Vigo las *foliadas* solían tener lugar en los locales y bares llamados O Serán, A Regueifa y Burla Negra. Es importante destacar que durante muchos años los músicos vinculados con la ETRAD y la asociación Galicia Fiddle han sido los impulsores de este tipo de actividad en Vigo²⁸.

28 De hecho, profesorado de la ETRAD fundó el local de “tapas & folk”, *O Lagharto Pintado* en Vigo, un espacio que tiempo después fue traspasado y en la actualidad solo conserva la ambientación “folk” a través de los cuadros y adornos del establecimiento.



Figura 1. La violinista María Jorge Bastos (en primer plano a la derecha) junto a otros músicos vinculados con la ETRAD. Sesión en *O Serán* (Vigo). Fotografía tomada por la autora. Mayo de 2018.

aCentral Folque es una institución con sede en Santiago de Compostela que desempeña una importante labor de recuperación, conservación y difusión de la música popular gallega. Según afirman en su página web, “aCentral Folque es un proyecto fundamentado en el estudio, la promoción y la divulgación de la música gallega con un enfoque abierto, global y contemporáneo” (aCentral Folque, Centro Galego de Música Popular, 7 de diciembre de 2020). De las líneas de trabajo existentes en el centro destaca la presencia de una editorial propia para el estudio y la divulgación de personajes históricos de relevancia para el patrimonio musical gallego. Entre sus publicaciones se encuentran gaiteros, zanfonistas, narradores, acordeonistas y, por supuesto, también violinistas, como es el caso del libro *Florencio, cego dos vilares* (Schubarth et al. 2015). Estas fuentes son interesantes para el estudio de la música gallega, porque además de las narraciones, pueden contener transcripciones musicales, fotografías y grabaciones originales. Desde aCentral Folque también se han realizado distintas actividades y producciones culturales en la última década, como la organización del festival *Zona da Zanfona* o el *Proxecto Florencio*, un espectáculo escénico y pedagógico en torno a la figura del violinista ciego.

En lo que respecta a la enseñanza musical, aCentral Folque cuenta con una Escola de Música –la cual entre los años 2015 y 2018 se denominaba Escola de Música Popular e Avanzada– y con cursos monográficos que se producen

anualmente. Dicha escuela es la heredera de un proyecto que se originó a través del *Conservatorio Folque do Concello* de Lalín, en el cual se impartían cursos monográficos de violín folk desarrollados por el violinista Quim Farinha. Entre los años 2008 y 2015 existió la Escuela Libre de la Música Popular Gallega, nombre que recibió entonces el centro de estudios regulares de aCentral Folque, precedente del actual.

En la actualidad, la escuela presenta una serie de aulas colectivas y otras individuales. Cabe decir que el formato de la escuela de aCentral Folque es distinto al de la ETRAD, ya que tiene un sistema mucho menos regulado, sin organizarse en cursos e itinerarios, pero igualmente efectivo y con resultados formativos óptimos. Entre las aulas colectivas, se ofrece un aula de baile; un aula de lenguaje musical que sigue el método de Kodaly; y un curso de análisis de canciones tradicionales²⁹. Dentro de las aulas individuales es donde encontramos la especialidad de violín, llamada en este caso aula de *violino*³⁰. Al igual que las especialidades instrumentales restantes (gaita, zanfona, técnica vocal, flautas y requinta, y percusión tradicional), el aula de violín se diseñó con un enfoque abierto en el que entran todo tipo de estudiantes con independencia de su edad, sus conocimientos musicales previos, y si tienen o no aspiraciones profesionales en la música. Es importante señalar que el aula de violín ya existía en la Escuela Libre de la Música Popular Gallega entre los años 2008 y 2015. Durante todas las etapas por las que han pasado los proyectos académicos de aCentral, la presencia de maestros y maestras procedentes de la escena profesional de la música popular y tradicional gallega ha sido una característica esencial. En el caso del violín, han sido maestros en este espacio Quim Farinha, Gutier Álvarez³¹ y María G. Blanco, quién continúa siendo profesora.

29 En el curso 2017 – 2018, cuando realicé mi investigación inicial, las aulas colectivas de la escuela también tenían un grupo de improvisación oral y *regueifa*, y un aula de armonía en la música popular y contemporánea.

30 La elección de este término en galego para nombrar el aula de violín de la escuela puede corresponderse con el deseo de establecer una diferencia con el violín clásico, buscando una alternativa propia, desde la identidad de la lengua gallega al concepto de *fiddle*.

31 Gutier Álvarez, además de ser uno de los violinistas más destacados de la escena folk gallega, ha realizado un trabajo muy importante en relación a la recuperación del repertorio y de la figura

A partir de la entrevista que realicé a María G. Blanco³² durante mi trabajo de campo en Santiago de Compostela, puedo esbozar unas líneas acerca del desarrollo del aula de violín de la escuela de aCentral Folque. La organización del aula de violín no sigue una programación didáctica estricta, por el contrario, ésta se adapta al alumnado, el cual presenta una casuística muy variada. Han pasado por el aula de violín de la escuela desde estudiantes que proceden del conservatorio, que tocan música clásica y quieren aprender otros recursos y estilos musicales, hasta alumnos que empiezan desde el principio con el instrumento. No obstante, sí que hay una cierta organización de las clases según niveles, pero se va adaptando el currículo al alumno o la alumna constantemente.

Después de dos décadas de trabajo y proyectos, su escuela de música, así como los cursos monográficos y las distintas producciones musicales que se realizan desde la institución, aCentral Folque se ha situado como un espacio de referencia que indudablemente ha participado en la construcción de una escena local y translocal para el violín folk en Galicia en la actualidad. De hecho, en diciembre de 2020 han sido galardonados con el *Premio da Cultura Galega* en la categoría de música por parte de la *Xunta* de Galicia.

En lo que respecta a la presencia de *foliadas* en Santiago de Compostela, sobre este aspecto también fue preguntada la violinista y profesora María G. Blanco en su entrevista. Según la citada informante, las sesiones habrían existido de forma tradicional en Galicia. Cree que en Santiago de Compostela nunca dejó de haber este tipo de reuniones de danza y música, y considera que son espacios musicales de intercambio muy interesantes porque en ellos no solo han participado músicos a nivel local o de Galicia, sino que por las *foliadas* de Santiago de Compostela han pasado algunas personas muy relevantes de la escena folk internacional, con el enriquecimiento musical que eso supone para la comunidad local. En las *foliadas* de Santiago se toca un repertorio muy

de Florencio López. Tuvo un papel muy relevante para la producción *Proxecto Florencio* de aCentral Folque.

32 María G. Blanco fue entrevistada el 23 de mayo de 2018 en el bar La Gramola de Santiago de Compostela. Además de su labor docente como violinista en aCentral Folque, es maestra de educación musical y se ha dedicado profesionalmente a ello.

variado, que va desde la música tradicional gallega hasta piezas de baile de otras tradiciones europeas. A través de la observación participante en mi trabajo de campo puedo señalar que el repertorio que se toca en las sesiones no se suele acordar previamente, ni se lleva preparado. Las piezas se van proponiendo por los participantes, los cuales muchas veces empiezan a tocarlas directamente, esperando que el resto de los músicos se una. De este modo, durante horas se sucede un espectáculo musical dinámico de carácter “improvisado”. Las *foliadas*, asimismo, tienen un papel importante en la formación musical puesto que ofrecen a los intérpretes la posibilidad de aprender repertorio nuevo.

En Santiago de Compostela han existido tres locales activos en la organización de estas sesiones: Calpe; La Gramola, donde se han organizado *foliadas* desde la última década; y Casa das Crechas, el más histórico de los tres. En conversaciones informales con la violinista Antía Ameixeiras me ha comentado que, en los dos últimos años, el local Calpe ha dejado de formar parte de esta red de intercambio y práctica musical en Santiago de Compostela. Por el contrario, ha surgido el encuentro de músicos en dos nuevos espacios, O cruceiro y O Besbello³³. Durante mi trabajo de campo en Santiago de Compostela, pude asistir a una “*foliada*–concierto” del local Casa das Crechas. Allí un grupo de músicos sentados en torno a unas mesas de la planta baja del bar tocaban una pieza detrás de otra rodeados de espectadores, algunos de los cuales participaban activamente bailando al lado. Es importante mencionar que he matizado la idea de “*foliada*–concierto” porque en este caso la agrupación musical no presentaba el carácter espontáneo tan típico de estos eventos, así como había una pequeña puesta en escena con luces. El violinista Quim Farinha suele tocar con este grupo en Casa das Crechas.

33 En el presente, por la situación de emergencia sanitaria originada por la Covid – 19, estos espacios no pueden desarrollar su actividad con normalidad, por lo que en un futuro habrá que evaluar el impacto que los recientes acontecimientos puedan tener en la escena.



Figura 2. El violinista Cibrán Seixo en una Sesión en *Casa das Crechas* (Santiago de Compostela). Fotografía tomada por la autora. Mayo de 2018.

Con los resultados aportados, se puede constatar la existencia de unas redes bastante establecidas para el violín folk gallego, en Vigo y Santiago de Compostela. En ellas se produce una interacción entre los centros de enseñanza presentados; los espacios alternativos para el aprendizaje, como las sesiones y los cursos; así como los violinistas y las violinistas de distintas generaciones que participan de todo lo anterior. La existencia de estos circuitos podría asegurar la pervivencia tanto de la escena de la música folk gallega, como del lenguaje violinístico concreto que ha ido ligado a la misma.

Violinistas en la música folk gallega: Begoña Riobó (Riobó) y Quim Farinha (Berrogüetto)

Begoña Riobó³⁴ es considerada una de las violinistas con mayor proyección dentro de la escena de la música folk gallega. Posee una destacada trayectoria artística, pues ha formado parte de las bandas de músicos como Susana

34 Todas las alusiones a opiniones o comentarios de la violinista que aparecen en este punto del artículo están extraídas de la entrevista que realicé con ella en Barcelona el 3 de febrero de 2018, durante el desarrollo del *Barcelona Fiddle Congress*.

Seivane, Anxo Lorenzo o Carlos Núñez, y actualmente es integrante de la Orquesta Folk SonDeSeu. Más allá de la relevancia de lo mencionado, posiblemente una de sus mayores aportaciones a la música folk gallega fue su propio proyecto denominado Riobó, con el que se convirtió en la primera violinista folk gallega en dirigir su propia banda.

Begoña Riobó empezó a tocar el violín con quince años, fuera del circuito de los conservatorios, bajo las enseñanzas de la violinista Natalia Soltan, de quien aprendió ciertas nociones clásicas, pero pronto se empezaría a interesar por la música tradicional con el violín. Su primer contacto con la música tradicional fue a través del baile gallego, que le permitió asimilar de una manera inconsciente ciertos patrones y fórmulas rítmicas de la música que le rodeaba. Su hermana gaitera, alumna de Carlos Núñez en el conservatorio, fue un referente esencial en este primer momento. Comenzó un camino autodidacta reproduciendo con el violín las melodías tradicionales que conocía y otras piezas que le gustaban de los discos que conseguía de violinistas foráneos de la música folk asociada con el discurso “céltico”. El *fiddler* escocés Alasdair Fraser fue su principal referente, pero también Seán Keane de The Chieftains, el violinista bretón Jacky Molard y los violinistas Martin Hayes y Natalie McMaster, junto a unas pocas referencias gallegas entre las que menciona a Laura Quintillán en Milladoiro y Quim Farinha. En su formación como violinista folk también ha sido muy importante la asistencia a sesiones, así como su experiencia en distintos grupos de música folk.

Todo lo expuesto hace que Begoña Riobó se vincule como violinista con un discurso identitario en el que las ideas de tradición musical gallega y el lenguaje del *fiddle* del folk “celta” están muy presentes. No obstante, ella es consciente de que con su grupo Riobó tocaba música folk, no tradicional, pues las melodías procedentes de la tradición eran sometidas a una recontextualización a través de armonizaciones, arreglos o efectos de producción.

La agrupación Riobó, fundada en torno al año 2008, ha tenido un gran valor para la música folk gallega de la última década, porque ha sido una propuesta muy novedosa en algunos aspectos. Fue la primera formación de música folk gallega en otorgar al violín un papel protagonista, si bien esta situación podría estar cambiando a través de las nuevas generaciones de violinistas gracias, entre

otras cosas, a las labores formativas que se desempeñan en las instituciones presentadas en el apartado anterior. Aunque es cierto que el grupo adoptó una formación “coral”³⁵, y no se desarrolló plenamente como la banda de una solista, el papel otorgado al violín es en gran medida lo que ha hecho a este proyecto diferente, hasta que sus componentes –Begoña Riobó (voz y violín); Fernando Barroso (Guitarra); Marcos Campos (gaita, acordeón y flautas); Xosé Liz (bouzouki); y Fernando Pérez (Flautas y requinta)– anunciaron la disolución del proyecto en octubre de 2017. Otra de las características que hacían a Riobó distinta eran las tonalidades que más empleaban en sus composiciones. Empleaban con frecuencia la gaita afinada en sol y en la, algo que no es habitual en otro tipo de bandas en las que la figura principal es la gaita. Para ellos esas tonalidades eran importantes porque la gaita gallega en ese tono empasta mucho mejor con el violín al presentar un color más opaco.

Begoña Riobó no se considera una violinista pionera, pero sí reconoce que hasta que llegó su proyecto, Riobó, la mayoría de las bandas gallegas de música folk instrumentales estaban basadas en la gaita, “porque la gaita es el instrumento...es una bandera, no es simplemente un instrumento” (Muñoz Molano 2018: 69). Posiblemente debido a esto, la violinista busca como objetivo “llegar a conseguir con el violín [...] lo que pasa con una gaita gallega, que cuando la escuchas te lleva a un lugar, que es Galicia [...] Cuando escuchas una gaita irlandesa o un violín tocado al estilo irlandés, te ubica en un paisaje. Esa es mi idea y es lo que quiero hacer” (Muñoz Molano 2018: 69). Según estas declaraciones, Begoña Riobó querría reivindicar el violín como un símbolo identitario de la música folk gallega y de Galicia. De hecho, la banda Riobó surgió, entre otras cosas, del deseo de la violinista de poder profundizar e investigar más en otros modos de tocar el violín folk, según el repertorio tradicional gallego.

Durante sus casi diez años de existencia, Riobó presentó dos trabajos de estudio: *Riobó* (2011) y *Quiral* (2015). En cuanto a los repertorios escogidos y

35 Begoña Riobó utilizó esa idea de grupo “coral” durante su entrevista para referirse a una formación instrumental que no buscaba el protagonismo de unos instrumentos sobre otros, sino el trabajo conjunto de todos los instrumentistas logrando un buen empaste del sonido final.

las fuentes de inspiración para los arreglos de las piezas presentes en sus discos, la adaptación al violín del repertorio tradicional de gaita está muy presente. Esta adaptación usualmente es realizada a partir de grabaciones de gaiteros con el apoyo de los cancioneros. Uno de los cancioneros predilectos de Begoña Riobó es el de Casto Sampredo, que lee cada año, pero también utiliza los de José Inzenga, Bal y Gay, y el de Dorothé Schubarth. A estas fuentes se suma el repertorio que ha llegado a la violinista por la transmisión oral y por su contacto con la música tradicional desde su infancia, fundamentalmente repertorio de gaiteros. En esta primera incursión realizada en la investigación propuesta, desarrollé un acercamiento al análisis auditivo de sus discos, tras el cual traté de delinear alguna de las características musicales más representativas que sintetizaré a continuación.

En las diez canciones –totalmente instrumentales– que componen su primer disco, *Riobó*, la importancia del violín está muy presente, ya que sobre el instrumento recae con frecuencia el desarrollo de las melodías principales de las canciones. No obstante, es relevante el hecho de que también se utiliza el recurso de emplear los demás instrumentos melódicos como un refuerzo de la línea melódica que expone el violín, ya sea mediante el empleo de una textura monódica donde distintas voces instrumentales concurren al unísono, o a través de la realización de armonizaciones, fundamentalmente homofónicas. El recurso de repetir un tema melódico–rítmico a través de la adición de distintos timbres en las sucesivas repeticiones es muy característico de la música folk de distintas escenas, no sólo de la gallega –como es el caso de las escenas folk europeas vinculadas con el discurso de lo “céltico”–, y con él se consigue una leve variación que evita cierta monotonía tímbrica y melódica. El papel adquirido por el violín en este disco deja constancia del objetivo de Begoña Riobó de reivindicar el instrumento como un símbolo identitario para la música folk gallega. Por otro lado, desde el punto de vista métrico, predominan los tempos rápidos y ágiles, con patrones propios de danzas. Además de esto, se presentan otras piezas que adquieren un carácter más pausado, de tempo más lento, en la línea de las baladas. Cuando ambos casos se juntan, aparecen temas en los que se consiguen contrastes expresivos y temáticos. Es el caso, por ejemplo, de “San Campio” y “Foliada 85”. De este disco cabe señalar, por

último, que también se aprecia el deseo de Begoña Riobó de asimilar el violín a la gaita, tratando de imitar su sonido y ornamentos, algo que consigue especialmente cuando el violín emplea un registro más agudo y brillante. De su segundo disco, *Quiral*, solo voy a indicar aquellos rasgos que resultan novedosos respecto al primero. Entre ellos, destaca el empleo de un recurso de la técnica de violín moderno que está en auge en la actualidad, fuera del contexto clásico, el “chop”³⁶. Este elemento técnico se puede encontrar en “Retello”. Dentro de los temas de este disco aparece por primera vez uno vocal, que es cantado por la propia violinista, “Cantaruxa”. Por último, señalar que, aunque en este trabajo discográfico el violín sigue teniendo un gran protagonismo, se desarrollan más los recursos melódicos y tímbricos del resto de instrumentos, encajando mejor con esa definición de grupo “coral” aportada por la intérprete.

Quim Farinha, por su parte, es una de las referencias más importantes de la historia del *fiddle* en Galicia, desde el surgimiento del folk gallego en torno a los años ochenta hasta la actualidad. Todos mis informantes y colaboradores se refirieron a él durante las entrevistas realizadas como uno de los violinistas más destacados para la escena de la música folk. Ha colaborado y formado parte de multitud de bandas (Dhais, Berrogüetto, Talabarte, Os d’abaixo, entre otras). También ha sobresalido por su labor docente en los proyectos de escuela para el violín folk desarrollados en Galicia (Clases en la Universidad Popular de Vigo, el Conservatorio Tradicional *da Escola de Artes e Oficios de Vigo*, o los proyectos formativos de aCentral Folque).

Quim Farinha aprendió a tocar el violín bajo las técnicas del *fiddle* casi directamente, aunque a partir de los diecisiete años estuvo en el conservatorio de Santiago de Compostela durante cinco cursos. Igual que lo sucedido con Begoña Riobó, y con la mayoría de los violinistas folk gallegos durante las primeras décadas de la historia del folk en Galicia, la falta de centros de

36 El recurso del “chop” empleado por la violinista se puede observar muy bien al comienzo de este vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=LRk-KzrhghM>. [Recuperado el 6 de diciembre de 2020]. Los violinistas Casey Driessen y Oriol Saña están desarrollando un proyecto, *The Chop Notation Project*, a través del cual se está difundiendo esta técnica de arco. En la actualidad han creado un glosario que ofrece una propuesta de notación para poder incorporar este recurso en las partituras. Se puede consultar aquí: <https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project> [Recuperado el 6 de diciembre de 2020].

enseñanza haría que aprendiese a tocar el violín de un modo autodidacta. Quim Farinha empezó a relacionarse con este tipo de lenguaje musical y violinístico en torno al año 1983, momento en el que basó mucho su aprendizaje en la música folk irlandesa y escocesa, la que resultaba más accesible en aquella etapa a través de grabaciones. Por otro lado, aunque en los años ochenta había muy pocos violinistas en Galicia, y todos los que había procedían del ámbito clásico, él tuvo la suerte de encontrar en el conservatorio a la profesora y violinista Laura Quintillán, que fue violinista de Milladoiro y ya entonces empezaba a introducirse en la escena de la música folk gallega, por lo que sus enseñanzas le habrían ayudado inicialmente. Debido a su experiencia, Quim Farinha ha estado vinculado con los discursos del “celtismo” musical en torno al *fiddle*. No obstante, su lenguaje musical fue ampliándose durante su carrera con influencias de otros géneros como el rock o el jazz, así como de otras escenas de música folk europeas.

De todos los proyectos musicales de los cuales ha formado parte Quim Farinha, he querido destacar el caso de Berrogüetto, un proyecto que consiguió situarse entre los grupos más importantes de la escena folk gallega con proyección hacia la actualidad. Berrogüetto nació en 1995, iniciando una carrera exitosa que se prolongaría hasta el año 2014, cuando el grupo anunció su disolución, momento en el que los componentes principales del grupo eran: Anxo Pintos (zanfona, gaita, saxo soprano, violín y teclado), el cual es actualmente profesor de la ETRAD; Guillerme Fernández (guitarras); Isaac Palacín (percusión); Quico Comesaña (Bouzouki, mandolina y arpa); Santiago Criebeiro (acordeón y teclados); Xabier Díaz (voz, gaita y percusión); así como Quim Farinha (violines y nickelharp). Guadi Galego formó parte del grupo entre 1997 y 2008 como vocalista, gaitera y pianista, periodo en el que participó en la grabación de los tres primeros discos de Berrogüetto, según aparece recogido en la página web de la intérprete (Guadi Galego 7 de diciembre de 2020).

Posiblemente, uno de los motivos por los que esta agrupación consiguió destacar se encuentre en sus composiciones, ya que según la información de su propia

página web³⁷ (Berrogüetto, 19 de junio de 2018) su repertorio busca relacionar la música tradicional con la modernidad. Sus componentes tenían el objetivo de ir más allá de lo que se había denominado “música celta” en Galicia, querían experimentar con nuevas fusiones y sonoridades. Quizá este estilo de cierta hibridación musical es lo que ha causado que en ocasiones el grupo fuera presentado bajo la etiqueta de “world music”. No obstante, esta línea de trabajo compositivo se hace más evidente en sus últimos discos. Este afán de investigación en nuevos sonidos e instrumentos para la música folk gallega, se encontró con el respaldo de la crítica y la audiencia, consiguiendo varios reconocimientos entre los que se pueden mencionar el *Preis der deutschen Schallplattenkritik* (Premio de la Crítica Discográfica Alemana) en los años 1997, 2001 y 2007; o sus candidaturas finalistas en los “Premios de la Música” de la Academia de las Artes Escénicas y Musicales por el mejor álbum en gallego en 2001, y en los Grammy Latinos por mejor disco folk en 2002. Asimismo, a lo largo de los diecinueve años que ha durado su carrera el grupo ha actuado en varios países como España, Portugal, Alemania, Francia o Reino Unido, entre otros.

En sus cinco discos: *Navicularia* (1996), *Viaxe Por Urticaria* (1999), *Hepta* (2001), *10.0* (2006) y *Kosmogonías* (2010), es posible apreciar las características musicales que sintetizaré en las siguientes líneas, atendiendo especialmente al papel desempeñado por el violín en la formación. Este breve análisis musical procede fundamentalmente de las impresiones intercambiadas con Quim Farinha durante su entrevista el 12 de junio de 2018, por lo que me consta que se requiere de un análisis más profundo en cada disco de la producción de Berrogüetto, que podrá ser abordado en un futuro para ofrecer unos resultados más elaborados y extensos.

El lugar que ha ocupado el violín en Berrogüetto se puede entender de distintas maneras en función del repertorio. Este procede fundamentalmente de fuentes de la música tradicional, por un lado –es decir, de arreglos realizados a partir de los cancioneros y de melodías conocidas por los intérpretes desde la transmisión oral–, y de la composición propia por otro. Sobre la cuestión de las fuentes y los

37 La página web se encuentra desactualizada y deshabilitada a fecha de 7 de diciembre de 2020.

repertorios en los cuales se han inspirado, Quim Farinha aportó en su entrevista que muchas de las melodías que han utilizado en Berrogüetto se han trabajado a partir de la transmisión oral, algo en lo que influyó mucho el hecho de que Anxo Pintos fuera profesor de la ETRAD en Vigo y tuviera un contacto muy directo con el repertorio tradicional en las asignaturas que impartía. En la época en la que estuvo en el grupo Guadi Galego, ésta también aportaba algún tema tradicional que había aprendido en su contacto con *pandereteiras*. Sin embargo, matizó que nunca realizaron un trabajo de investigación o “recogida” de campo como sí han hecho otros grupos de música folk gallega.

Dentro de su repertorio se pueden encontrar piezas con voz, pero predominan notablemente las instrumentales, motivo por el cual quizá los vocalistas que han formado parte del proyecto también son instrumentistas. En varias de las piezas instrumentales predomina una textura monódica u homofónica con la que se consigue una gran sonoridad y proyección instrumental, especialmente en los directos, algo que, según Quim Farinha (2018) caracterizó al grupo. En estas composiciones el violín queda completamente integrado con los demás timbres en la textura, por ejemplo, en “Astrea” del disco *Kosmogonías* (2010). El violín, en otras ocasiones, aporta una melodía a modo de contracanto o contrapunto de otra melodía principal, por ejemplo, en “Vamosindo” en *10.0* (2006), así como también queda destinado a la realización de los llamados “colchones”, es decir, notas tenidas que sirven para armonizar u otros recursos que también cumplen una función de acompañamiento, esto sucede especialmente en las piezas que cuentan con voz, como en el caso de “Xente” del disco *10.0* (2006). Además de todas estas casuísticas, el violín asume el rol de instrumento solista en momentos concretos de las composiciones. En este sentido, el violinista Quim Farinha solía emplear mucho el recurso de la improvisación durante los directos, conjugando el folk con otros lenguajes estilísticos como pueden ser los del jazz, el rock u otras escenas de la música folk europea no vinculadas con el discurso céltico. Algo que se puede escuchar en “Planeta Can” e “Igneominea” dentro de *Kosmogonías* (2010).

Queda reflejado que Begoña Riobó y Quim Farinha constituyen dos ejemplos de violinistas de gran importancia para la música folk gallega, pues han formado parte de su desarrollo, en calidad de intérpretes y también mediante su labor docente, que, sin duda, está dejando huella en las nuevas generaciones de violinistas, que encuentran en ellos un claro referente.

Conclusiones

Para finalizar, recojo una serie de reflexiones surgidas de los distintos apartados de este artículo. Atendiendo al marco teórico propuesto al inicio, considero que la conceptualización de música folk para la escena musical estudiada resulta acertada. Si bien el discurso sobre el celtismo musical ha estado presente en Galicia, y su poso continúa siendo existente en algunos casos, tras el trabajo de campo y la observación de los discursos que rodean los espacios y las prácticas del violín folk gallego, puedo concluir que la idea de “música celta” no predomina en la actualidad en los planteamientos de los violinistas ni en los de los espacios y las instituciones estudiadas. No obstante, la influencia de las prácticas violinísticas vinculadas con el *fiddle* de aquella música “celta” de las dos últimas décadas del siglo XX, sigue presente para aquellas primeras generaciones de violinistas gallegos que, ante la falta de opciones formativas regladas, tuvieron que aprender a partir del autodidactismo por imitación de *fiddlers* escoceses e irlandeses, fundamentalmente. Esta cuestión es muy relevante para mi investigación, ya que con ella planteo la hipótesis de la creación de una tradición para el violín en la música folk gallega, la cual no se ha desarrollado en este artículo, pero espera poder ser planteada en una publicación futura.

Como se ha dejado plasmado, en mi estudio el concepto de música folk hace alusión a una música que se relaciona con la música tradicional gallega en la cual se inspira. Esta idea de música tradicional se encuentra en los discursos de los intérpretes y colaboradores con los que se ha trabajado, así como en las bases sobre las que se erigen los espacios de formación y práctica musical presentados, y se utiliza para hacer referencia principalmente al repertorio procedente de los cancioneros y la transmisión oral. Pero el folk, en este contexto, debe comprenderse como una música creada desde la modernidad, que se encuentra mediada por procesos de producción y recepción actuales.

Según la relación existente entre el violín folk gallego y el *fiddle* de otras escenas europeas del folk, durante el trabajo de campo surgió la reflexión sobre la conveniencia de usar el término *fiddle* para nombrar al instrumento en Galicia. Tras lo expuesto en el tercer apartado del artículo, se puede señalar que en lo que respecta a la idoneidad de emplear el concepto *fiddle* en el marco de la música folk en Galicia, realmente no se ha producido un arduo debate. No obstante, se debe resaltar la idea de que existen dos lenguajes estilísticos y técnicos diferenciados para la interpretación del violín, uno de ellos perteneciente a los contextos de la música folk y otro a los de la música clásica, interpretación del concepto que subyace en las ideas de todos los colaboradores y colaboradoras presentados.

En lo que respecta al estudio de casos realizado en las ciudades de Vigo y Santiago de Compostela, se corrobora la existencia de unas redes de formación e intercambio musical bastante establecidas para el violín folk gallego. En ellas confluyen e interactúan los centros de enseñanza para el instrumento, los espacios alternativos para el aprendizaje, como las sesiones y los cursos, la asociación Galicia Fiddle y sus campamentos y actividades (en el caso de Vigo), así como los violinistas y las violinistas de distintas generaciones que participan de todo lo anterior. La relevancia que tienen estos circuitos para la música folk gallega no sólo se encuentra en su labor formativa y en la generación de espacios para la práctica musical en Galicia, sino que, además, se consideran necesarios para la pervivencia tanto de la escena de la música folk gallega como de un lenguaje violinístico concreto que ha ido ligado a la misma, en un contexto en el que predomina la falta de apoyo económico e institucional según aportan mis informantes. Esta problemática se ha reflejado en el artículo con el hecho de que el alumnado que decide realizar una carrera con el violín folk en Galicia y el resto de España no pueda obtener una titulación oficial, algo que no ocurre en países como Escocia o Irlanda, donde estos estudios se encuentran regularizados en conservatorios y universidades.

Con el estudio de casos realizado a Begoña Riobó y Quim Farinha, se constata que ambos violinistas han tenido un papel muy significativo en el desarrollo del violín folk en Galicia. A través de su presencia en proyectos de importancia, ya

sea como intérpretes o como docentes, han influido en la construcción de una identidad para el violín de la música folk gallega, ejerciendo una enorme influencia en las generaciones posteriores de violinistas.

Bibliografía

Blaustein, Richard. 2006. "Folk music revivals in comparative perspective". En *Play It Like It Is: fiddle and dance studies from around the North Atlantic*, eds. Ian Russell y Mary Anne Alburger, 50-60. Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen.

Bohlman, Philip. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. United States of America: Indiana University Press.

Campbell, Katherine. 2007. *The fiddle in Scottish culture. Aspects of the Tradition* (1a Ed.). Great Britain: John Donald, Birlinn Ltd.

Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2008. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975–1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Dirigido por Victoria Eli Rodríguez. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

_____. 2019. "In the name of Ossian: Celtic Galicia and the 'brothers from the north'". *Social Identities. Journal for the Study of Race, Nation and Culture*: 828-842.

Franco, Alfonso. 2004. *O violín na música folk. Galicia 1975 – 2004*. Trabajo no publicado. Universidad de Santiago de Compostela.

_____. 2012. "Fiddle versus Tambourine". En *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Derry. Conferencia no publicada.

Gibson, Ronnie. 2015. "Ideas about Scottish fiddle music: regional, national, and global traditions of performance". En *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Cape Breton. Conferencia no publicada.

López Cano, Rubén. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (1a ed.). Barcelona: ESMUC.

Muñoz Molano, Ainhoa. 2018. *El violín de la música folk gallega en la actualidad: identidades, escenas y procesos de revival*. Dirigido por Ruth Piquer Sanclemente. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Complutense de Madrid.

Núñez, Carlos. 2018. *La Hermandad de los Celtas. Últimas investigaciones y vivencias*

sobre los celtas y su música por uno de sus protagonistas. Barcelona: Espasa.

Pegg, Carole. 2003. "Fiddle (Europe/World)". En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*, 418-422. Londres; Nueva York: Bloomsbury–Continuum.

Ronström, Owe. 1996. "Revival Reconsidered". *The World of Music*. 38(3): 5–20

Schubarth, Dorothé. Et al. 2015. *Florencio, cego dos vilares* (1ª ed.). Santiago de Compostela: Colección Chave Mestra. aCentral Folque.

Shoupe, C. 2006. "The fiddle and the dance in Fife: the legacy of "fiddley" Adamson, father and son". En *Play It Like It Is: fiddle and dance studies from around the North Atlantic*, eds. Ian Russell y Mary Anne Alburguer, 42-50. Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen.

Slobin, Mark. 2011. *Folk Music. A Very Short Introduction*. Great Britain: Oxford University Press.

Wells, Paul. 2003. "Fiddle (US)". En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*, 422-426. Londres; Nueva York: Bloomsbury–Continuum.

Enlaces a páginas web consultadas

aCentral Folque <http://www.folque.com/01.140415wp/> [consultada el 7 de diciembre de 2020]

Asociación Galicia Fiddle <https://www.galiciafiddle.com/es/> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

Berrogüetto <http://www.berroguetto.com/> [consultada el 19 junio de 2018]

Chop Notation Project <https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

ETRAD <http://e-tradvigo.blogspot.com/> [consultada el 7 de diciembre de 2020]

Guadi Galego <https://guadigalego.eu/> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

Orquesta Folk SonDeSeu <http://sondeseu.org/> [Consultada el 7 de diciembre de 2020]

Riobó <http://www.begoriobo.com/> [Consultada el 19 junio 2018]

Referencias discográficas

Riobó. *Riobó*. 2011. Zouma Records.

Riobó. *Quiral*. 2015. Sul Producciones.

Berrogüetto. *10.0*. 2006.

Berrogüetto. *Kosmogonías*. 2010.

Relación de informantes y colaboradores

Alfonso Franco Vázquez

Antía Ameixeiras

Begoña Riobó

José Benito Romero (Bieito Romero)

María G. Blanco

María Pérez

Mónica Balo

Paula Gómez

Quim Farinha

Xosé Liz

Xosé Miguélez

Un silbato andalusí en el techo de la Sala de los Reyes de la Alhambra

MARÍA DOLORES NAVARRO DE LA COBA

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(1)

Palabras clave: Iconografía musical, al-Andalus, Alhambra, silbato, arqueomusicología.

Keywords: *Musical iconography, al-Andalus, Alhambra, whistle, archeomusicology.*

Cita recomendada:

Dolores Navarro de la Coba, María. 2021. “Un silbato andalusí en el techo de la sala de los Reyes de la Alhambra”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

UN SILBATO ANDALUSÍ EN EL TECHO DE LA SALA DE LOS REYES DE LA ALHAMBRA

María Dolores Navarro de la Coba

Resumen

Uno de los objetos que más han podido llamar la atención de los arqueólogos en las excavaciones han sido unas pequeñas figuras, de alrededor de 10 cm, con formas, generalmente, zoomorfas y antropomorfas que podían contar con una embocadura para el soplo. Estas pequeñas piezas, que se remontan al Paleolítico medio y a antiguas culturas, han trascendido en el tiempo no tan solo porque lleguen hasta nuestros días a través de los yacimientos, al estar normalmente fabricadas con material no perecedero como es la arcilla o el metal, sino debido a su uso y presencia en ciertos lugares en la actualidad. Los silbatos se han visto ligados a distintas culturas y lugares del mundo, lo que ha llevado a los expertos a preguntarse por el uso de los mismos que, *a priori*, han sido enmarcados en manos de infantes. En el caso de al-Ándalus se cuentan con escasas pero relevantes fuentes documentales que esclarecen el uso que se les pudo dar, tanto a través de los códices de sabios andalusíes como por una iconografía única perteneciente al siglo XIV que, desde la última restauración realizada en la pintura del techo de la Sala de los Reyes de la Alhambra, puede distinguirse con claridad. En esta investigación se realizará una presentación de este pequeño aerófono hasta su llegada a al-Ándalus, donde se contextualizará a través de la iconografía musical existente en la Alhambra.

Palabras clave: iconografía musical; al-Ándalus; Alhambra; silbato; arqueomusicología.

Abstract

One of the objects that have attracted the attention of archaeologists in excavations has been small figures, around 10 cm, with shapes, generally zoomorphic and anthropomorphic, that may have a mouthpiece for the blow. These small pieces, which date back to the Middle Paleolithic and ancient cultures, have transcended in time not only because they reach our days through

the deposits, as they are usually made of non-perishable material such as clay or metal, but also because of their use and presence in certain places today. The whistles have been linked to different cultures and places in the world, which has led experts to wonder about the use of the same that have been framed in the hands of children. In the case of al-Andalus there are scarce but relevant documentary sources that clarify the use that could have been given to them, both through the codices of Andalusian scholars and through a unique iconography belonging to the fourteenth century that since the last restoration carried out on the ceiling painting of the Hall of the Kings of the Alhambra can be clearly distinguished. In this research a presentation of this small aerophone until its arrival in al-Andalus will be made contextualizing it in the existing musical iconography in the Alhambra.

Keywords: musical iconography; al-Andalus; Alhambra; whistle; archeomusicology.

Primeras menciones y evidencias de los silbatos

La constante curiosidad del hombre por conocer y controlar la naturaleza acompaña al ser humano desde los primeros tiempos. La carencia de conocimientos se suplía, en un principio, con creencias mitológicas y leyendas que le aportaban un esclarecimiento a ese vacío de respuestas. Esto puede justificar la representación de figuras abstractas o concretas (Espinár 1996: 63). Los silbatos son uno de los instrumentos musicales más antiguos cuyas evidencias arqueológicas llegan hasta nuestros días desde el Paleolítico Medio y las culturas antiguas como la mesopotámica, egipcia o china a través de los yacimientos arqueológicos, comprobándose así su constante presencia por toda Europa (García 2014: 122). Existen ejemplares de formas similares en el área mediterránea desde el periodo prehelénico, la antigua Grecia y Chipre. En zonas islámicas orientales trascienden ejemplos pertenecientes a culturas mesopotámicas, donde los silbatos se encuentran trabajados en arcilla o terracota con acabados vidriados azules y formas zoomorfas. Evidencias sobre estos instrumentos se encuentran en Irán, norte de África y comunidades

musulmanas del este de Europa (Marinetto 2006: 75-67). Como afirma el investigador Rafael Pérez Arroyo, todas las civilizaciones se han valido de culturas anteriores para realizar sus instrumentos musicales a semejanza (2001: 27). En el caso de los silbatos, la continua aparición de estas piezas en diversas excavaciones prehistóricas, algunos de ellos con formas antrópicas, constata su uso como aerófonos (García 2014: 122). Investigadores como Cid Priego, con el objetivo de contextualizar los orígenes de los silbatos, *siurells* en mallorquín, compara las similitudes que presentan con pequeñas piezas usadas como ofrendas y exvotos que el pueblo micénico consagraba a sus divinidades, hallando semejanzas en los detalles de la indumentaria femenina: faldas, delantales, tiaras, temas decorativos de carácter vegetal, etc. (Rosselló 2006: 21). Rosselló Bordoy en su estudio sobre la versión mallorquina moderna de los *siurells*, apostilla la siguiente afirmación de Cid:

En la arqueocivilización no es inverosímil ni absurdo suponer, provisionalmente, que los modelos originarios de los *siurells* fuesen cretenses o al menos procedentes del Mediterráneo Oriental, y que sean la continuidad de un arte popular degenerado que repite en todo mínimo las producciones de aquel viejísimo centro artístico. En muchos miles de otros aspectos se admite que del Mediterráneo Oriental proceden muchas formas culturales que llegaron a Occidente a través de las islas del Mediterráneo Central (Rosselló 2006: 22).

Ramón Andrés defiende que los silbatos son patrimonio de las más diversas culturas (Andrés 2009: 399). Según Tranchefort, este objeto extendido por todo el mundo se remonta a la Edad de Piedra y fue creado como reclamo, para atraer pájaros o alejar animales de presa, o incluso como objeto de imitación (Tranchefort 1985: 222).

Los silbatos pueden fabricarse con distintos materiales, tales como hueso, cuerno, caña, corteza, madera, marfil, piedra, arcilla o metal (Tranchefort 1985: 220). La información que Jeremy Montagu ofrece sobre este instrumento es que normalmente se confunde con aerófonos tipo flauta llegando a no ser considerado un instrumento musical: "It is normally considered that flutes are used for music and whistles for signalling, leaving a grey area for those instruments which are used, either by the same or by different peoples, for both purposes (e.g., Swanee whistle)"(Montagu 2001).

Según Montagu, los silbatos eran flautas agudas y cortas sin conducto que podían o no contar con algún orificio (Montagu 2001). Ciertos investigadores como Karel Absolon sostienen que estos silbatos pudieron ser la parte no perecedera de instrumentos musicales aerófonos, llegando hasta nuestros días solo la parte de la boquilla de estas (Absolon 1937). Coincidiendo con esta hipótesis, F.W. Galpin en sus estudios sobre los instrumentos mesopotámicos sostiene que el silbato pudo ser concebido por culturas antiguas como el principio de la embocadura, ya que facilitaría la producción del sonido de la flauta vertical (*naï*) (Galpin 1970: 14). Remontándonos al origen de estos instrumentos musicales, lo cierto es que las distintas investigaciones llevadas a cabo demuestran la intencionalidad en su fabricación con una finalidad y función concreta dentro de cada una de las sociedades donde aparecen.

Silbatos en la cultura árabe en general y en al-Ándalus en particular. Usos y terminología.

En el caso del periodo andalusí, resulta muy escasa la información general en documentos escritos que llegan hasta nuestros días de este tipo de instrumentos musicales en comparación con otros, como pueden ser los instrumentos de membrana. Quizás a los tratadistas, como afirma Torres Balbás, pudo ocurrirles lo mismo que a los propios arqueólogos, que por su humildad y pobre aspecto estos aerófonos llegasen a pasar desapercibido (Torres 1956: 118). A pesar de ello, existe una gran cantidad de silbatos que se han encontrado en numerosas excavaciones realizadas en distintos puntos de España, como Palma de Mallorca, Teruel, Madrid, Alicante, Murcia, Granada, Jaén o Almería (Flores 1993: 216). Estas piezas suelen rondar los 10 cm y mayoritariamente cuentan con representaciones figurativas zoomorfas y antropomorfas. Como afirma Rosselló Bordoy, el zoomorfismo y antropomorfismo fueron elementos que estuvieron presentes en la decoración andalusí (Rosselló 2002: 13), ya que, como afirma el arabista Emilio García Gómez, “no es cierto que el Corán tenga una absoluta prohibición contra la representación de seres vivos, como tradiciones espirituales orientales” (Pavón 2013), mientras que Espinar Moreno señala que esta prohibición de representar figuras y representaciones antropomorfas se ceñía solo a las mezquitas (Espinar 1996: 63). En esta línea,

esta supuesta reticencia ante la representación humana y, en concreto, en los instrumentos musicales fue debatida en al-Ándalus. Ibn Qasim aseveraba que estos “juguetes” tenían procedencia cristiana y, por lo tanto, los musulmanes debían dejar de utilizarlos (Espinar 1996: 70). Esta idea era compartida por el alfaquí y cadí al-‘Uqbani (1320 – 1401/8), quien se escudaba en lo que sostenían eminentes juristas andalusíes como Ibn Rusd; por lo tanto, los silbatos debían ser considerados como una manifestación cultural ajena al mundo musulmán y aceptada solo por las comunidades cristianas con las que se convivía en hermandad (Rosselló 2006: 26). Por el tratado de *hisba*, de Muhammad Ibn Ahmad Ibn Qasim de Tremecén (XV), se sabe que se citaron prohibiciones anteriores como la realizada por el abuelo de Averroes y el ya mencionado cadí de Córdoba Ibn Rusd, que además condenaba la costumbre de la fabricación de juguetes con forma de animales, sobre todo de jirafas (Espinar 1996: 68).

No obstante, los silbatos se siguieron utilizando, ya que se cree que su uso podía tener un trasfondo mágico, atribuyéndoseles el poder de alejar los malos espíritus (Rosselló 2006: 37), más allá del simple hecho de su consideración como juguetes para armar ruido y sin otras connotaciones específicas (Rosselló 1979: 206). Según el trabajo de investigación realizado por Carmen Peral Bejarano y Sonia López Chamizo con las terracotas rituales de las culturas más antiguas, a las cuales se les atribuye un uso mágico, tendría sentido relacionarlas con el paso a los juguetes cerámicos en épocas medievales y modernas manteniendo y uniendo el uso mágico-religioso al uso infantil (Peral y López 2006: 113).

De éstas procedían aquellas actuales manifestaciones que, si bien cada lugar lo fabricaba dentro de unas formas y soluciones estéticas propias, todas ellas surgían de una fuente común, en la cual la magia y la esperanza en un vivir mejor, se reflejaba en todos ellos mediante los silbidos estridentes, aquella ansia humana en alejar los espíritus malignos se materializaba (Rosselló 2006: 37).

Algunos investigadores señalan que los silbatos podían dar invisibilidad a su propietario u ofrecerle toda clase de gracias ante los demás (Palomar 1996). Al considerarse un objeto de protección se los regalaban a los hijos e hijas como juguetes: “una forma de acercar estos objetos a sus hijos era convertirlos en

juguetes. En ocasiones se les adosa un silbato con el que pueden jugar, divertirse y producir silbidos o gorgojeos imitando a ciertas aves cantoras, ranas y otros animales” (Flores 2006: 64).

Estas piezas acercaban a los más pequeños a un amplio legado cultural pudiendo aficionarlos a la música a través de estos pequeños objetos de barro que terminarán precediendo a elementales armónicas y pitos. Centrados en la época medieval, se piensa que este juguete de dicha trataba de imitar a la naturaleza constituyendo, asimismo, una forma de ocio y un negocio para sus fabricantes (Flores 2006: 65).

Las primeras fuentes documentales andalusí-persa pertenecientes a los siglos IX y XI son tratadas por el analista Henry George Farmer, quien se hace eco de las primeras noticias sobre los silbatos árabes y de culturas colindantes. Entre ellas, la ofrecida por el historiador persa Ibn Jurdadbih (ca. 820-912), quien recogió la voz de al-Mas’udi (m. ca. 956) en *Muruj al-dahal* (Las praderas de oro) (Farmer 1978: 53-54). El filólogo Barbier de Meynard realiza una traducción de este trabajo donde menciona varios instrumentos musicales árabes. Entre los instrumentos de viento cita que “los pastores y los kurdos inventaron diferentes tipos de instrumentos para silbar, silbatos (*safara*)”, por lo tanto, están relacionados con la ganadería, de ahí que, en fuentes posteriores a este estudio, a este instrumento se le atribuye una función pastoril (Farmer 1978: 55). Farmer en *A history of Arabian music: to the XIIIth century*, ofrece una lista de instrumentos musicales árabes citando la *zurna* o *surmay*, la flauta oblicua (*naï*), la *shabbaba* y el *saffara* (silbato) (Farmer 1929: 210). Igualmente, Faruqi en su diccionario de términos musicales recoge el *saffarah* afirmando que puede aparecer con distintas variantes, pero siempre referido a un silbato, aunque este mismo término también se utilice para denominar a las flautas de forma genérica en Egipto y en el Magreb (Faruqi 1981: 287). Durante el siglo X el matemático persa al-Juwarismi (m. 997) en *Mafatih al-‘ulum* (Las llaves de las ciencias) dedica un espacio a la música donde detalla instrumentos musicales de la época mencionando el *saffara* entre ellos (Shiloah 1979: 251-252). Más tarde, en el siglo XI, los *Ijwan al- Safa’* (Hermanos de la Pureza) en su tratado musical *Risala fi’l-musiki* (Epístola sobre la música) incluyen una mención al mismo (Shiloah

1979: 231). En *Siyahat nama* (Libro de viaje), realizado por el turco Ewliya Chelebi (1611- 1669), se recogen tres términos referidos a los silbatos turcos conocidos como *safir*, *safir-i bulbul* y *meninski*. El primero, *safir*, estaba compuesto por dos piezas de hueso. El segundo, *safir-i bulbul*, Faruqi lo define como “silbido” que se utiliza en el *sama'* (Faruqi 1981: 287). La invención de este silbato se le atribuye a Ibn Sina (Avicena, m.1037) y su finalidad era la imitación del ruiseñor (Farmer 1986: 653). Sobre el último tipo de silbato, *meninski*, según Farmer, equivaldría al término persa *sutak*, consistiendo en un recipiente de metal con un silbato incorporado (Faruqi 1981: 287). Según el lexicógrafo y sabio Ibn Sida (1007- 1065), el término árabe de este instrumento es *saffara*, y su fabricación se realizaba en cobre tal y como refiere el también lexicógrafo árabe Firuzabadi (1329-1414), siendo un silbato de agua, trataba de imitar el canto de los pájaros. Este instrumento en su evolución terminará siendo de barro (Farmer 1986: 23).

Resulta curioso que ninguna de las fuentes que llegan hasta nuestros días perteneciente a los primeros periodos de al-Andalus, periodos Emiral (756-929) y Califal (929-1031), mencione los silbatos al hablar de los instrumentos de viento. No será hasta el inicio de los Reinos de Taifas (1031-1090) cuando se empiezan a encontrar referencias a este instrumento en la obra de Ibn Sida (1007-1065), conocido como “El ciego de Murcia”. Según el estudio realizado por Ewliya Chelebi, el lexicógrafo murciano las define como: “una cosa hueca en la cual los niños le silban a las palomas” (Farmer 1986: 23), definición que muestra la relación del silbato con la naturaleza y los niños. El testimonio del teórico Ibn Arabi (1165-1240) en su libro de los placeres y la música, recogido por García Barriuso en “La Música Hispano-Musulmana en Marruecos”, se hace eco de una anécdota donde Aben Omar escucha la *axabeba* y *al sofar al-ray* en una sesión de danza donde se quejaba del sonido tan penetrante del instrumento que por ello ya había sido prohibido (García 2001: 72). Asimismo, especifica que el *sofar al-ray* era “un silbato pastoril de acentos chillones y subidos, capaces de herir los oídos más perros” (García 2001: 72), quedando emparentado el término con el instrumento *safir*. Quizás por esta razón Omar Metioui en el artículo “Historia y evolución del instrumentarium Andalus-magrebí” contextualiza el *saffarrat al-ra'í*

como el silbato del pastor (Metioui 2004: 125), además de aportar el dato de su uso para acompañar a la danza.

Otra de las fuentes del siglo XIII que menciona los silbatos es la escrita por Ibn al-Darray de Ceuta, quien en su libro *Kitab al-'imta' wa-l-intifa'* (Libro del goce y el provecho), nombra al *saffara* entre los aerófonos y citando a al-Zabandi quien afirma que consiste en “una cosa hueca en la que se silba” (Mazuela 1988: 66) coincidiendo con la definición de Faruqi, quien lo denomina como “una especie de flautín” (Mazuela 1988: 80). La discordancia existe entre Ibn al Darray al relacionarlo con un instrumento pastoril, mientras que Faruqi lo identifica con la flauta oblicua (*nai*) (Mazuela 1988: 66). Posteriormente a estas menciones sobre los silbatos en el siglo XIII, en la corte catalano-aragonesa de Juan I se encuentra un documento fechado el 16 de marzo de 1394 donde figura el término “*ciuet*”, *siruells* en catalán, donde se hace un equivalente a silbato o silbido desde la perspectiva cristiana en el contexto del sonido de un cuerno: “lo Rey. Com haiam entes que vos havets un ciulet de banya de unicorn, manam vos que, vistes les presents, no portets lo dit ciulet o l nos trametats per persona certa” (Andrés 2009: 399). El arqueólogo e investigador Rosselló Bordoy, experto en los silbatos musulmanes y en la comparación de estos con los actuales *siruells* mallorquines, puntualiza que eran juguetes para armar ruido y el regalo que los niños obtenían en la feria del pueblo, aunque actualmente es más probable verlos en tiendas de recuerdos de Mallorca (Rosselló 2006: 15). Bordoy puntualiza que el primer investigador que se preguntó acerca de estos instrumentos fue J.F. Ràfols en su trabajo “Historia del Arte” en 1936:

Los pitos cerámicos de Mallorca son un testimonio vivo de cómo a lo largo de los siglos pueden perdurar las formas en el arte del pueblo (...) los personajes y animales que componen la temática de los pitos de Mallorca, reflejan tal sentido del hieratismo y de la decoración arbitraria que no se concibe puedan seguir produciéndose en nuestros días (Rosselló 2006: 16).

Asimismo, el investigador Josep Crivillé incluye en su libro *El Folklore musical* un espacio dedicado a este instrumento musical, donde comenta que se encuentra esparcido por España bautizado con diversos nombres como: canario, filomena, pito o cantarillo, llegando a ser utilizado como sinónimo de pito, de flautilla aguda

e incluso de pífano (Crivillé 2004: 398). Crivillé indica que están fabricados con barro cocido y que algunos se llenan de agua para conseguir un gorgojeo similar al de un pajarillo. Posteriormente hablará de los *siurells* y de las referencias más antiguas del instrumento musical que se remontan al siglo XIII (Crivillé 2004: 364). Ulteriormente a las menciones del silbato del siglo XIV por fuentes cristianas de la corte catalano-aragonesa será en el siglo XV cuando por su uso corriente se generalizará este instrumento musical. Covarrubias recoge el término en 1611: “El sonido que se haze con la boca y el que da algún pájaro [...] Silvato, con el que los niños silvan” (Andrés 2009: 398). Sobre los silbatos posteriores a la época medieval, siglos XVI-XVII, existe un catálogo coordinado por Navarro Ortega donde se catalogan gran número de silbatos que guardan semejanzas con los andalusíes (Rosselló, Navarro y Flores 2006: 203-204, 211-225 y 229). El estudio de estos muestra que durante el siglo XVII hubo una nueva tendencia a representar figuritas humanas. Según la investigadora Scheherazade Qassim, estos instrumentos actualmente en Irak son interpretados por niños pudiendo incluso ser contruidos por ellos. A los silbatos hoy en día se les denomina en árabe *masûla*, en siríaco *zumbarta* y en kurdo *soranita*, *fita* y *fikna*. Los nombres de estos también pueden variar según el material con el que están fabricados. Cuenta, asimismo, que pueden tener o no boquilla al igual que con agujeros, normalmente dos o tres, y que estos pueden tener formas zoomorfas (Qassim 1980: 55).

Escena de caza en la sala de los Reyes de la Alhambra. S.

En uno de los techos de la Sala de los Reyes de la Alhambra, al lado del Patio de los Leones, se encuentra una habitación con distintas pinturas sobre piel. Una de ellas, con forma de eclipse, recoge escenas variadas relacionadas con la rutina diaria.

En los ejes menores de esta pintura se representan escenas cotidianas como la que transcurre en los vértices donde se observan a seis figuras, tres masculinas y tres femeninas, que asoman por ventanas y puertas de lo que parece un castillo.



Detalle de escena de caza techo Sala de los Reyes, Alhambra.
© Libro Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada

En el exterior de este hay una gran fuente protagonizada por un perro en su parte más alta el cual vierte agua por su boca. A la derecha e izquierda de esta imagen, en mayor tamaño representando la cercanía de estos nuevos personajes, se observan distintas figuras que conversan entre ellas. De forma paralela a esta escena, aparece otra fuente más grandiosa con un animal igualmente en su parte más alta, aunque en este caso no mana el agua de su boca, pero sí de una de las cabezas de leones que rodean la parte inferior de la misma. Esta segunda fuente está rodeada por dos mujeres, una de ellas con la cabeza cubierta, permaneciendo ambas a cada uno de los lados de esta. El resto de la imagen, coincidiendo prácticamente con sus vértices, recrea una gran escena de caza en la que puede observarse distintos animales como pájaros o conejos, codiciadas presas para distintos cazadores que a pie o a caballo intentan capturarlos por medio de lanzas y arcos. Los jinetes, rodeados de sus perros cómplices, apresan animales de mayor tamaño, como es el caso de un león.

Tras uno de los jinetes que se encuentra en plena caza ayudado por dos perros, aparece una figura a pie que se inclina sobre el suelo con un cuerno de gran tamaño. El sonido del instrumento parece dirigido al suelo donde se encuentra una gran cantidad de pequeños animales, no solo en este lado de la pintura sino por toda la recreación.



Detalle de escena de caza techo Sala de los Reyes, Alhambra.
© Libro *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*

Sobre esta figura y subido en un árbol aparece una figura muy joven, posiblemente un infante, sentado entre las ramas, con una mano se aferra a una de éstas para no caer y con la otra sostiene lo que parece un silbato, un reclamo, de gran tamaño que enfoca al cielo haciendo pensar que va dirigido a los numerosos pájaros que por allí vuelan. Esta iconografía resulta única, ya que no se había encontrado hasta el momento tal representación de este instrumento. La importancia de esta también corrobora su uso como reclamo y su lazo con los niños.

Conclusiones

Tras este recorrido histórico por las distintas fuentes que analizan los posibles orígenes de este pequeño aerófono, existen distintas teorías que bien pueden relacionarse entre ellas y justificar así la importante presencia de estas piezas en excavaciones arqueológicas. El estudio de este instrumento musical realizado entre códices, iconografía (en el caso andalusí) y su uso en la actualidad, pone en valor este aerófono que de forma tan discreta acompaña al ser humano desde fechas tan tempranas sin barreras geográficas o temporales.

Con respecto al uso de los silbatos, los puntos comunes que se muestran en torno a ellos son las perspectivas místicas, donde se plantea que este objeto

sonoro podía alejar mediante su sonido a los malos espíritus, invisibilizar a su ejecutante o ser por sí mismo una ofrenda para las divinidades, así como su cercanía con la naturaleza, tanto en contextos pastoriles como objeto para recrear sonidos de animales y su uso en la caza, como así muestra también la iconografía analizada. Estas hipótesis se ven arrojadas por las formas antropomorfas y zoomorfas que a estos objetos se les daban.

En el caso concreto de la iconografía de la Sala de los Reyes de la Alhambra resulta curiosa la forma dada al silbato o reclamo por el artista que recrea este momento. El instrumento parece representar a un animal que no termina de estar totalmente definido. Las formas y dimensiones del instrumento hacen relacionarlo con una especie de ocarina, es decir, un aerófono con orificios para modificar su sonoridad, aunque esta percepción quedaría descartada por la postura del intérprete durante su ejecución. La figura sostiene con su mano izquierda el instrumento que apunta al cielo, haciendo totalmente verosímil la ejecución de este. Esta imagen resulta reveladora en los campos hasta aquí mencionados, ya que conlleva su relación con la naturaleza y el control de la misma, aunque no llega a corroborar la cara más mística relacionada con la invisibilidad o las divinidades. Asimismo, gracias a esta iconografía se confirma la relación del instrumento con los infantes, siendo el protagonista de esta escena la figura más joven representada.

Asimismo, en cuanto a la presencia de la representación musical se refiere, a pesar de quedar la iconografía en un segundo plano dentro del marco general, ocupando un tamaño menor con respecto al resto de las figuras para conseguir este efecto, debía ser común la presencia de este tipo de personajes en estos acontecimientos como para que así quedase reflejado en tan relevante pintura.

Es por todo ello por lo que queda clara la autonomía de este instrumento, descartando que pudiera ser parte de un instrumento de mayor tamaño o simplemente su embocadura, aunque en un principio pudiera ser este su origen. A pesar de quedar abierta la incógnita de que pudiera ser una herramienta de atracción a la música para los más pequeños, o de otorgarles a estos juguetes posibilidades sonoras para conseguir el cuidado de estos objetos por parte de

los menores, queda clara la relevancia y común presencia del silbato en la vida andalusí. Es indudable que estos objetos sonoros resultan, a pesar de su discreto tamaño, una relevante fuente histórica.

Bibliografía

Absolon, Kalen. 1937. "Les Flûtes Paléolithiques de l'Aurignacien et Du Magdalénien de Moravie, Analyse Musical et Ethnologique Comparative Avec Démonstration." In *Congrès Préhistorique de France, Compte-Rendu de La XIIe Session, 770–84*. Toulouse.

Andrés, Ramón. 2009. *Diccionario de Instrumentos Musicales. Desde La Antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península.

Ávila Navarro, María Luisa. 1994. "La Sociedad." In *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal. Tomo VIII Los Reinos de Taifas Al-Andalus En El Siglo XI*, 301–95. Madrid: Espasa-Calpe.

Crivillé i Bargalló, Josep. 2004. *Historia de La Música Española. 7. El Folklore Musical*. Madrid: Alianza musical.

Espinar Moreno, Manuel. 1996. "Instrumentos Musicales de Barro: Silbatos Zoomorfos, Antropomorfos y Otros Vestigios Musicales." *Música Oral Del Sur: Revista Internacional* 2: 63–84.

Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. Luzac.

———. 1978. "Ninth Century Musical Instruments." In *Studies in Oriental Musical Instruments: First and Second Series*. Boston: Longwood Press.

———. 1986. "Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century: As Described in the Siyahat Nama of Ewliya Chelebi." In *Studies in Oriental Music*. Frankfurt., Institut für geschichte de Arabisch-Islamischen wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe Universität.

Faruqi, Lois Ibsen. 1981. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Term*. United States of America: Greenwood Press.

Flores Escobosa, Isabel. 1993. *Vivir En Al-Andalus. Exposición de Cerámica (s.IX-XV)*. Edited by M^a del Mar Muñoz Martín. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Flores Escobosa, Isabel, María Garrido Garrido, M^a del Mar Muñoz Martín, and Manuel Salas Barón. n.d. "Juguetes, Silbatos e Instrumentos Musicales En Tierras Almerienses." In *Del Rito Al Juego: Juguetes y Silbatos de Cerámica Desde El Islam Hasta La Actualidad*, 53–71. Almería: Junta de Andalucía.

Galpin, Francis William. 1970. *The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors the Babylonians & Assyrians*. Vestport (Connecticut): Greenwood.

García Barriuso, Patrocinio. 2001. *La Música Hispano-Musulmana En Marruecos: Padre Patrocinio García Barriuso; Presentación, Vida y Obra Del Autor, Manuela Cortés García*. Instituto Cervantes: Fundación del Monte.

García Benito, Carlos, directores: Carlos Mazo Pérez, and Luis Prensa Villegas. 2014. "Arqueología Musical Prehistórica: Aproximación a Través de La Arqueología Experimental Aplicada a La Arqueo-Organología, de La Arqueoacústica y de La Iconografía Musical Prehistórica." Universidad de Zaragoza.

Marinetti Sánchez, Purificación. n.d. "Juegos y Distracciones de Los Niños En La Ciudad de La Alhambra." In *Del Rito Al Juego: Juguetes y Silbatos de Cerámica Desde El Islam Hasta La Actualidad*, 75–92. Almería: Junta de Andalucía.

Mazuela Coll, Rosario. 1988. "Edición, Traducción y Comentario Del 'Libro de Los Instrumentos Musicales' Incluido En El 'Kitāb Al-Intā Wa Al-Imtifā Fi Mas'alat Samā' Al-Samā' de Al-Salāhī." Instituto hispano árabe de cultura.

Metioui, Omar. 2004. "Historia y Evolución Del Instrumentarium Andalusí-Magrebí." In *Al-Andalus y El Norte de África: Relaciones e Influencias*, edited by Pablo Beneito and Fátima Roldán, 111–51. Sevilla: Fundación El Monte.

Montagu, Jeremy. 2001. "Whistle." Grove Music Online, Oxford University Press. 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30201>.

Palomar Abadia, Salvador. 1996. "Instrumentos Populares de Barro En El Sur de Catalunya." *Música Oral Del Sur: Revista Internacional* 2: 19–27. <https://doi.org/10.1192/bjp.111.479.1009-a>.

Pavón Maldonado, Basilio. 2013. "Iconografía Hispanomusulmana: Naturalismo, Fauna y Árbol de La Vida." <http://www.basiliopavonmaldonado.es/Documentos/icohispa.pdf>.

Peral Bejarano, Carmen, and Sonia López Chamizo. n.d. "Aproximación Al Juguete En Su Contexto Arqueológico En Málaga." In *Del Rito Al Juego: Juguetes y Silbatos de Cerámica Desde El Islam Hasta La Actualidad*, 113–31. Almería.

Pérez Arroyo, Rafael. 2001. *La Música En La Era de Las Pirámides*. Centro de Estudios Egipcios.

Qassim Hassan, Schéhérazade. 1980. *Les Instruments de Musique En Irak*. Edited by Mouton. París: Cahiers de l'homme.

Rosselló Bordoy, Guillermo. n.d. "El Largo Camino de Una Investigación." In *Del Rito Al Juego: Juguetes y Silbatos de Cerámica Desde El Islam Hasta La Actualidad*, 15–50. Almería: Junta de Andalucía.

———. 1979. "De Nuevo Los Animales de Juguete y Otros Aspectos de Coroplastia Andalusí." In *Actas Del IV Coloquio Hispano-Tunecino*, 205–12. Palma de Mallorca.

———. 2002. *El Ajuar de Las Casas Andalusíes*. Málaga: Sarriá.

Rosselló Bordoy, Guillermo, Ana Dolores Navarro Ortega, and Isabel Flores Escobosa. 2006. *Del Rito Al Juego: Juguetes y Silbatos de Cerámica Desde El Islam Hasta La Actualidad*. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales.

Shiloah, Amnon. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writing (c. 900-1900)*. Munich: International Musicological Society and the International Association of Music Libraries.

Torres Balbás, Leopoldo. 1956. "Animales de Juguete." *Crónica Arqueológica de La España Musulmana* XXXIX: 373–75.

Tranchefort, Françoise-René. 1985. *Los Instrumentos Musicales En El Mundo*. Alianza Editorial.

Escuchando a Martin Scorsese. Una propuesta didáctica para las aulas de música de ESO

GUILLERMO VAQUERO LLEVOT

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(1)

Palabras clave: Scorsese, educación secundaria, didáctica, música audiovisual.

Keywords: Scorsese, secondary education, didactics, audiovisual music.

Cita recomendada:

Vaquero Llevot, Guillermo. 2021. "Escuchando a Martin Scorsese. Una propuesta didáctica para las aulas de ESO". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

ESCUCHANDO A MARTIN SCORSESE. UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LAS AULAS DE MÚSICA DE ESO

Guillermo Vaquero Llevot

Resumen

Vaquero plantea en su artículo una guía para llevar a cabo clases de música para alumnos de la ESO. Propone que lo anterior debería ser un ejercicio que provoque al alumnado a vivir y experimentar la música de manera activa. Así, partiendo de la relación cine-música y del análisis de algunas películas de Robert de Niro y Martin Scorsese, el autor plantea una metodología didáctica representada en dos tablas de contenidos: *Visionado de las escenas y audición de la música*. Lo anterior quiere guiar al docente y al alumnado a acercarse al conocimiento de la música sinfónica, a sentir afinidad por el cine, apreciar el papel de la música en este y a observar, debatir y reflexionar en torno a ello.

Palabras clave: Scorsese, educación secundaria, didáctica, música audiovisual.

Abstract

Vaquero proposes in his article a guide to carry out music classes for high school students. He proposes that the above should be an exercise that provokes students to live and experience music in an active way. Thus, starting from the relation Cinema-Music and the analysis of some films by Robert de Niro and Martin Scorsese, the author proposes a didactic methodology represented in two tables of contents: viewing the scenes and listening to the music. This is intended to guide the teacher and students to approach the knowledge of symphonic music, to feel affinity for cinema, to appreciate the role of music in it and to observe, discuss and reflect on it.

Keywords: Scorsese, secondary education, didactics, audiovisual music.

Es innegable que uno de los grandes directores de todos los tiempos es Martin Scorsese y, es innegable también, que uno de los grandes actores de todos los tiempos es Robert de Niro. Por separado, ambos tienen una producción asombrosa que más que innegable (valga la redundancia), en el momento que estos dos fenómenos del mundo del cine se juntan para trabajar, es incuestionable que el resultado de esta colaboración es estratosférica como poco, siendo la prueba de esto, las ocho películas que hicieron juntos desde el año 1972 hasta 1995.

Además de la función actoral y la historia que estas ocho películas, aclamadas por crítica y público, existe un aspecto que no se puede omitir pues tiene un peso específico bastante importante en el buen entendimiento de la cronología, el desarrollo de la trama, la semiótica que los personajes presentan, el mensaje semántico que su audición desprende, y un montón de aspectos más que se van descubriendo y entretejiendo en la historia que el espectador está entretenidamente viendo desde la butaca. Este aspecto es la música. Es bien sabido (y si no lo sabe el lector, le invito a que se adentre en este apasionante mundo) que la música tiene un papel muy importante en el cine como soporte en la narración del argumento y como transmisor de emociones. En mi opinión, Martin Scorsese es uno de los directores que tiene esto muy presente. Será por su profunda melomanía, será porque se crió en un barrio en donde siempre sonaba alguna canción en la calle, o será por su amistad con gigantes del escenario como los Rollings Stones, o Bob Dylan, de quienes además de ser amigos, les ha grabado varios documentales consideradas joyas para todo aquel que sea aficionado a estos cantantes. Será por lo que sea y fuera como fuere, Scorsese tiene una forma personal de utilizar la música en sus películas: es fresca, mantiene expectante al público y les hace disfrutar. Es de los pocos directores que puede mezclar en una película, música clásica, música de otras películas, música de grupos modernos o música diegética de forma magistralmente natural.

Toda esta forma personal de hacer cine mezclada con la banda sonora de un gran aficionado a la música, es un gran reclamo para adentrar a los alumnos/as

de la ESO, en el descubrimiento de la música en el cine y en los diversos estilos de música y grupos musicales que aparecen en sus películas. Es un gran reclamo, porque educar discentes en pleno siglo XXI requiere por parte del profesor no solamente impartir los conocimientos necesarios para que los estudiantes aprendan la materia y no solamente establecer los vínculos para que paulatinamente se sirvan por sí mismos hasta llegar a la plena autonomía; sino también el requerimiento por parte del docente es impartir la materia de manera que los alumnos/as aprendan a valorarla y la aprecien como es debido, vinculándola con otras disciplinas afines.

El propósito de este artículo es ofrecer una propuesta metodológica de aplicación didáctica en las aulas de música de educación secundaria que consiga transmitir en el alumnado las siguientes finalidades:

- Abordar el musical, la música sinfónica de cine de manos de un compositor de primera clase como Bernard Hermann y la música preexistente moderna de grupos tan atraíbles a los adolescentes como *Rolling Stones, The Ronettes, Derek and the Dominos, Little Caesar and The Romans o The Charts*, entre otros; y cantantes como Muddy Waters, George Harrison o B.B. King.

Además, el conocimiento de estos grupos musicales por medio del visionado de las escenas da lugar a adentrarse en el estudio de los estilos musicales que caracterizan a estas agrupaciones o cantantes: Rock; Pop; Blues y Doo-woop.

- Valorar la figura de Martin Scorsese y la figura de Robert de Niro. Tanto por separado como en sus colaboraciones.

Esto da lugar a apreciar el cine como manifestación artística y a adentrarse someramente en los periodos de la historia del cine, siempre que el alumnado o, una parte mayoritaria de la clase muestre interés por ello.

- Apreciar el papel que la música en el cine tiene como transmisor de emociones y como soporte de la narración que está ocurriendo en la pantalla. La música en el cine es un aspecto de vital importancia que la mayoría de las veces se deja de lado en el aula de música de secundaria.

Creemos que esto es debido a dos factores: el primero, que no es un conocimiento únicamente musical, porque su aparición y por tanto estudio de la materia, va ligado a la imagen y, para abordar esta disciplina es necesario que el docente tenga conocimientos básicos del séptimo arte, situación que solamente algunas veces se encuentra a no ser que sea por mera afición del propio profesor.

El segundo factor es porque es necesario conocer básicamente cómo funciona la música en el cine, desde sus funciones principales, su forma de aparición en la pantalla y, en el caso que la música tenga compositor, conocer la relación laboral, complicada en algunas ocasiones, en la que se encuentra el compositor con el director del largometraje.

Estos dos aspectos, en mi opinión, no se encuentran normalmente en un profesor de música de secundaria y, por consiguiente, en el caso de llegar a la impartición de los contenidos relativos a la música y cine se lleva a término desde una perspectiva de profesor al uso. Se ha de tener presente que para la impartición de los contenidos del currículo una escena cinematográfica es susceptible igualmente de convertirse en una herramienta de trabajo para impartir los conocimientos (Montoya Rubio, 2007: 102)

- Realizar debates entre los estudiantes, moderados por el docente, en los cuales se reflexione sobre los puntos de vista diversos y se aborden los valores que ocurren en las escenas del visionado de las películas. Además de desarrollar la interacción verbal entre los alumnos/as, estos debates dan lugar a comprender la magnitud del séptimo arte no solamente como una manifestación artística sino también como un espejo donde se pueden ver reflejadas historias en las que el alumno/a puede observar y dar pie a realizar posteriores reflexiones.

Actividades para realizar en el aula¹

1 Para llevar a término esta propuesta en el aula, es necesario que el alumnado sepa de antemano los conceptos básicos de la música en el cine para poder adentrarse en el desarrollo de estas actividades en las funciones semióticas y semánticas que la música de estas películas puede tener. Concretamente para la realización de esta actividad, estos conceptos básicos son

Las actividades que se realizarán serán fundamentalmente tres: visionado de escenas seleccionadas de las ocho películas, escucha de la música instrumental de Bernard Hermann y debate entre los alumnos/as gestionado por el profesor, sobre los temas transversales que se muestran en las escenas y dan lugar a argumentar y debatir varios puntos de vista sobre varios aspectos.

El visionado se realizará en el aula primero sin sonido y acto seguido con sonido. El visionado sin sonido servirá para que los alumnos/as se percaten de la función y la importancia de la música dentro del cine. El visionado de las escenas en condiciones normales dará lugar a rellenar la ficha que a continuación se expone, para que se detalle la función que esa canción hace en la escena que se está analizando.

Para la audición de la música de Bernard Hermann, después de explicar sucintamente su vida y la importancia de este compositor dentro del mundo del cine, se escucharán, varios fragmentos musicales de *Taxi driver* y del *Cabo del miedo*, reflexionando por medio el alumnado mediante la cumplimentación de la ficha que se muestra a continuación, sobre aspectos tales como la instrumentación, las texturas, los motivos...Dependiendo del nivel de entendimiento que el grupo de alumnos presente se podrá profundizar más en el trabajo de Bernard Hermann abordando las composiciones de las películas que hizo con Alfred Hitchcock, siendo una de sus mejores etapas compositivas. Prueba de ello es que el mismo Martin Scorsese² manifiesta sobre la música que escribió el compositor en aquellos largometrajes que trabajó conjuntamente con Alfred Hitchcock, que “*hay algo en la música de Bernard Herrmann que afecta a una parte más oscura y profunda de la historia*”³.Entendemos con la opinión transmitida, que lo que quiere decir el director es que la música de Herrmann, ayuda a comprender por parte de espectador, aquello que está soterrado debajo de la narración visual que se está viendo en la pantalla y es, (en aras de la

de la forma de aparición de la música en la pantalla, el uso de ésta y las funciones principales, el nivel de audición sonora.

2 LEVA, Gary (director) (2008) *Bernard Herrmann: Hitchcock's Maestro* [Documental] Leva FilmWorks. Minuto 14, aprox.

3 [Traducción propia]

correcta asimilación del film), sino necesario, sí facultativo de entender, ya que la música ofrece características y rasgos que la imagen no muestra o, que con la presencia de la música, ayuda para facilitar su asimilación; estos rasgos pueden ser tales como: el pensamiento de los personajes, sus características, su predisposición ante las situaciones, etc.

En lo tocante a la actividad del debate, dejar constancia que aunque seamos profesores de música no podemos dejar de lado que somos formadores de personas que el día de mañana van a formar parte de la sociedad y nuestra misión es, además de impartir ésta propuesta didáctica, atender por medio de ella a la contribución en el discente del desarrollo de las competencias clave,⁴ las cuales son el conjunto de habilidades cognitivas, procedimentales y actitudinales, que el alumnado debe de alcanzar durante su educación, en aras de garantizarle un desarrollo personal y social que le permita incorporarse a la vida adulta de manera satisfactoria y ser capaz de lograr la realización personal y poder desarrollar un aprendizaje permanente a lo largo de la vida. En consecuencia, hacer mención a las competencias clave es hacer mención a aspectos transversales que no tienen que ver de manera concreta ni directa con una cosa, pero si se desarrollan a través de las diversas áreas de conocimiento en la que todo alumno/a se enfrenta en su proceso de aprendizaje. Por ello son responsabilidad de su impartición toda la comunidad educativa y como profesores de música de secundaria debemos de contribuir a ello.

Es aquí donde un debate entre los alumnos/as abordando temas transversales y sensibles que aparecen en las escenas que visionaremos de las películas dentro parte de las actividades propuestas tiene su razón de ser.

Para la realización del visionado de las escenas se utilizará esta plantilla:

4 Las *Competencias clave* son: Comunicación lingüística; Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología; Competencia digital; Aprender a aprender; Competencias sociales y cívicas; Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor; Conciencia y expresiones culturales.

Para una profundización sobre las Competencias Clave, consúltese:

Orden ECD/65/2015, de 21 de enero, por la que se describen las relaciones entre las competencias, los contenidos y los criterios de evaluación de la educación primaria, la educación secundaria obligatoria y el bachillerato.

NOMBRE Y APELLIDOS:			
ANÁLISIS MUSICAL DE LA ESCENA DE LA PELÍCULA:			
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>			
<ul style="list-style-type: none"> - Grupo y canción: - Estilo musical del grupo: 			
LETRA			
Palabras y/o más llamativas que se repiten en la escena			
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL			
RELACION SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.			
<u>MARCAR CON UNA X SEGÚN PROCEDA</u>			
<ul style="list-style-type: none"> ▪ <u>Forma de aparición:</u> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; text-align: center;">Diegética</td> <td style="width: 50%; text-align: center;">Incidental</td> </tr> </table> ▪ <u>Nivel de audición:</u> <ul style="list-style-type: none"> ● Protagonico: No hay diálogos, solo música. ● Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. ● Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. ▪ <u>Funciones:</u> <ul style="list-style-type: none"> - 1) Descriptiva: narrativa - 2) Elipsis temporal - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • <u>Observaciones:</u> 		Diegética	Incidental
Diegética	Incidental		



Para la audición de la música de Bernard Hermann, utilizaremos la siguiente plantilla:

NOMBRE Y APELLIDOS:
ANÁLISIS MUSICAL DE LA ESCENA DE LA PELÍCULA:
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u> - Instrumentación: - Ritmo: - Melodía: - Textura:

- Timbre:

**RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.**

- ¿Se escuchan varios temas en el fragmento musical?
- ¿Qué te sugiere esta música?
- Argumenta con tres razones, si te gusta o no te gusta esta música
- **Observaciones:**

Se detalla sucintamente a continuación la unidad didáctica de esta propuesta:

ÁREA O MATERIA	TÍTULO
Música ESO	<i>Escuchando a Martin</i>

TEMPORALIZACIÓN:

Nº de sesiones previstas: 5

1-INTRODUCCIÓN

Es fundamental que un alumno/a que cursa la ESO disfrute del cine y de la música. Como docentes debemos guiar a nuestro alumnado a que encuentre sus gustos y aficiones. Abordamos en esta secuencia formativa el uso de la música en las ocho películas que Robert de Niro realizó a las órdenes de

Martin Scorsese

2-OBJETIVOS DIDÁCTICOS

1. Entender el uso de la música en el cine desarrollando la escucha activa.
2. Conocer el neorrealismo vinculándolo con la biografía y trabajo de Scorsese.
3. Abordar la figura de Robert de Niro y Bernard Hermann relacionándolo con el trabajo en los largometrajes de Martin Scorsese.
4. Conocer los principales periodos de la música en el cine.
5. Aproximarse al musical y a los grupos que aparecen en su música preexistente.
6. Visionar escenas de las ocho películas observando la función que la música desempeña.
7. Abordar los fragmentos musicales que aparecen en las escenas desde el punto de vista semántico y/o semiótico, comprendiendo la relación y el refuerzo que la música o canción realiza en el entendimiento de la escena.
8. Debatir sobre los valores y situaciones que se visionan en las escenas objeto de estudio, argumentando sobre varios puntos de vista, a la vez que siendo respetuoso con los demás compañeros/as.
9. Valorar la música y el cine como manifestaciones artísticas de primera magnitud.

3-CONTENIDOS

Martin Scorsese: orígenes, biografía y primera etapa profesional; forma personal de hacer cine; características cinematográficas singulares y propias.

Robert de Niro: biografía y colaboraciones con Scorsese; valoración de ambos

como grandes profesionales dentro del mundo del cine.

Neorrealismo: aproximación al movimiento; teorías cinematográficas; principales directores.

Bernard Hermann: biografía, estilo compositivo propio y personal.
Características compositivas de Hermann

Rolling Stones: biografía e importancia del grupo; relación con Scorsese; valoración del grupo dentro de las principales agrupaciones más famosas de la música Rock.

El musical: historia y características.

Principales grupos musicales más famosos y/o cantantes en las escenas objeto de análisis: *Rolling Stones; The Ronettes; Derek and the Dominos; The Charts; Muddy Waters; B.B. King; The Who; George Harrison.*

Estilos musicales más relevantes: Rock; Pop; Doo wop, Blues; música clásica

TEMAS TRANSVERSALES

-La pertenencia a un grupo; amistad; fidelidad y sensatez; legalidad y honradez

-Problemas y trastornos mentales; soledad.

-Violencia, racismo, misoginia; deportividad.

-Manía persecutoria y perseguir a la gente; el lado oscuro de la fama.

-Problemas mentales

-Soledad y no sociabilidad; depresión

5-ACTIVIDADES TIPO Y TAREAS PROPUESTAS	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7
1.Visionado de la escena 1 y dos de <i>Malas calles</i>	X	X	X	X			X

2. Escucha de temas principales de <i>Taxi driver</i>				X			X
3. Visionado de la escena <i>Happy endings</i>	X					X	
4. Visionado de <i>Toro Salvaje</i> , escenas 1 y 3		X	X		X		X
5. <i>El rey de la comedia</i> : visionado de escena 14	X	X				X	
6. <i>El cabo del miedo</i> : escucha de temas principales y visionado de los créditos de inicio.	X				X	X	
7. Visionado de escena 28 de <i>Uno de los nuestros</i>	X			X	X	X	X
8. Visionado de créditos de inicio de <i>Casino</i> .		X			X		X
9. Debate sobre los valores y situaciones que se visionan en las escenas	X			X	X		X
	X		X	X	X	X	
	X						

6-METODOLOGÍA

Se procederá la U.D, mediante un cómputo plurimetodológico que pueda

atender, de esta manera, a la diversidad del alumnado.

Este cómputo de metodología constructivista consistirá en

Participativa, progresiva, flexible, individualizada, motivadora e Integradora.

Principios metodológicos:

Aprendizaje significativo, descubrimiento, imitativo, globalizador, funcional y cooperativo.

7-ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD

Se tendrá presente en el aula, partiendo de la base que cada alumno/a es una persona diferente y en consecuencia es necesario que reciba el tratamiento educativo que mejor le vaya a su formación.

Concretamente en esta secuencia formativa se tendrá en cuenta la diversidad que presente el grupo de alumnos/as para tratar los temas transversales objeto de la actividad del debate.

8-ESPACIOS Y RECURSOS

Aula de música, cañón de proyección y pantalla, ordenador con conexión a internet.

9-PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN	10-INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN
Heteroevaluación	Ficha personal de cada alumno
Coevaluación	Portfolio
Evaluación continua	

Conclusión

Hemos desarrollado nuestra propuesta didáctica a modo de secuencia formativa, sobre la música en el cine de Scorsese y Robert de Niro, para ser desarrollada en las aulas de música de educación secundaria. Esta unidad didáctica se ha redactado con una doble intencionalidad, por una parte la de acercar el cine y la música a los alumnos/as, para que valoren estas dos manifestaciones artísticas; y por otra parte, para que la exposición de estos grupos y estilos musicales, sirvan de piedra incipiente en la construcción de la cultura y afición musical de cada estudiante, para que en un futuro disfruten de la música y le concedan la importancia que se merece como fuente de disfrute y ocio de primera magnitud.

Bibliografía

- BALAGUÉ, Carlos. *Martin Scorsese*. Madrid: Ediciones JC, 1993
- FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008
- FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (Eds): *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012
- FRAILE, Teresa; DE LAS HERAS, Beatriz (Eds): *La música en la pantalla*. Madrid, editorial síntesis, 2019
- LEVA, Gary (director). *Bernard Herrmann: Hitchcock's Maestro* [Documental] Leva FilmWorks, 2008
- MONTERDE, José Enrique: *Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000
- MONTOYA RUBIO, J. C. "La música de cine como estrategia educativa" en *Ensayos* N° 22, 2007, pp. 99-124
- MONTOYA RUBIO, J. C. "Educación musical renovada: una película por filmar" en *Eufonía*, N° 57, 2013, pp. 91-98
- OLARTE MARTINEZ, Matilde (Ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005
- OLARTE MARTINEZ, Matilde (Ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009

Orden ECD/65/2015, de 21 de enero, por la que se describen las relaciones entre las competencias, los contenidos y los criterios de evaluación de la educación primaria, la educación secundaria obligatoria y el bachillerato.

La lenta cancelación del futuro en la música hauntológica: “Everywhere At The End Of Time” (The Caretaker)

SELENE PASEK

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(1)

Palabras clave: Música hauntológica, retromanía, nostalgia, The Caretaker.

Keywords: *Hauntological music, retromania, nostalgia, The Caretaker.*

Cita recomendada:

Pasek, Selene. 2021. “La lenta cancelación del futuro en la música hauntológica: “Everywhere At The End of Time” (The Caretaker)”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**LA LENTA CANCELACIÓN DEL FUTURO EN LA MÚSICA HAUNTOLOGICA:
“EVERYWHERE AT THE END OF TIME” (THE CARETAKER)****Selene Pasek****Resumen**

Este artículo aborda la complejidad de la música hauntológica, un género conceptual surgido durante el nuevo milenio en Reino Unido. Se describen las condiciones políticas y culturales bajo las que opera la lenta cancelación del futuro, señalando la nostalgia como una de las materias primas de los músicos hauntológicos. Se propone así una comprensión del género conceptual como uno que se articula en torno a la memoria y al tiempo pasado y futuro, cuyas herramientas son la narratividad y la apelación a la tecnología y técnica musical del siglo XX. Además, se comenta críticamente una de las obras paradigmáticas del género, *Everywhere At the End Of Time* (The Caretaker 2017 y 2019).

Palabras clave: música hauntológica, retromanía, hauntología, The Caretaker.

Abstract

This article addresses the complexity of hauntological music, a conceptual genre that emerged during the new millennium in the United Kingdom. The political and cultural conditions under which the slow cancellation of the future operates are described, pointing out nostalgia as one of the raw materials of hauntological musicians. An understanding of the conceptual genre is proposed as one that is articulated around memory, past and future time, whose tools are narrative and the appeal to the technology and musical technique of the 20th century. In addition, one of the paradigmatic works of the genre, *Everywhere At The End Of Time* (The Caretaker 2017 and 2019) is critically commented.

Keywords: hauntological music, retromania, hauntology, The Caretaker.

Introducción

Un fantasma recorre la industria musical: la nostalgia. Nadie se ha confabulado en su contra y campa en nuestras listas de escucha con una libertad abrumadoramente ágil. Es tan hábil, que se ha conjurado en cada aspecto del entretenimiento cultural. Desde la aparición del fonógrafo, Edison pudo escuchar no solo lo que ya no estaba, sino que abrió al mundo la posibilidad de reproducirlo, creando “fantasmas” del sonido. Así, es posible darle al play y volver a escuchar voces del pasado. Estos espectros definieron el futuro de la industria, dando lugar a un consumidor que puede coleccionarlos y que, actualmente, está envuelto en una crisis espacial y temporal. Así, la era digital ha sometido a la cultura a un duelo fallido, en el que no dejamos ir a los fantasmas y nos aferramos a ellos, nostálgicos por escuchar una y otra vez las mismas canciones.

La hauntología como teoría ontológica fue planteada por Jacques Derrida en su obra *Espectros de Marx*. Fue escrita en 1993, cuatro años después de la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría. En este contexto, el politólogo Francis Fukuyama (1990) anunció el “fin de la historia”, en el que la lucha de ideologías había terminado y el socialismo había caído. Ante esta caída, Derrida presentó su teoría hauntológica, que proponía entender la actualidad como un presente lleno de espectros del pasado, removiendo el tiempo de manera ambigua y alterando la realidad inmediata. Así, tomando a Shakespeare, Derrida volvió a anunciar que “*the time is out of joint*”: el tiempo está dislocado, fuera de quicio; el espectro del pasado distorsiona el presente.

Aunque Derrida no llegó a transformar su hauntología en una teoría de la cultura, su tesis sobre fantasmas históricos se ha adaptado en estas últimas décadas a la música. Su principal defensor es el crítico musical y filósofo Mark Fisher, interesado en los géneros urbanos y la política de Reino Unido. En su obra *What Is Hauntology?* Fisher (2012) explica la pérdida de sensación de novedad que se dio en la música electrónica a partir de los años 2000 y expone el surgimiento del género conceptual entendido como música hauntológica. Para él, el ímpetu futurista que impregnó la música electrónica del siglo XX (desde las primeras obras de Karlheinz Stockhausen hasta el *synthpop* de Kraftwerk) había muerto. En *Los fantasmas de mi vida*, Fisher (2018a) justifica la vinculación entre

la hauntología y la cultura del presente, con el fin de designar a un grupo de artistas concretos y enmarcar sus obras en un contexto cultural del momento como síntoma de una sociedad posfordista.

Tener en cuenta su discurso sonoro puede ser beneficioso para los estudios de música popular, ya que Fisher contrastó en numerosas ocasiones sus ideas con el crítico musical Simon Reynolds, un referente académico de géneros como el *rock* y la música electrónica. El punto de encuentro de ambos autores se halla entre la hauntología de Fisher y la retromanía de Reynolds. Este segundo concepto está desarrollado en *Retromanía* (2012) y se manifiesta de manera análoga a la hauntología. Mientras que el término de Derrida está teñido de un carácter ideológico, la retromanía se aleja del análisis político y cuida más los aspectos musicales. Así, la perspectiva que ofrece Reynolds está basada en patrones de consumo cultural que se repiten a través del revival, las reuniones, las reescenificaciones, etc.

Teniendo en cuenta la propuesta de los autores mencionados, la hipótesis de este estudio es que la música hauntológica se puede clasificar como un género conceptual que persigue alterar el sentido temporal en la escucha. Así, el objetivo principal es definir la hauntología como un género conceptual basado en la dislocación del tiempo. En segundo lugar, este estudio persigue localizar los recursos técnicos y los métodos narrativos que manejan los artistas adscritos a esta corriente y por lo tanto conforman el género. Así, se pueden distinguir dos enfoques metodológicos, uno que parte de una investigación documental, dirigida a resolver los objetivos contextuales e historiográficos sobre el género musical y otro que comenta críticamente una de las obras paradigmáticas de la hauntología, *Everywhere At The End Of Time*, The Caretaker.

La lenta cancelación del futuro

En los años ochenta, la primera ministra británica Margaret Thatcher adoptó el eslogan político “No hay alternativa”. Así, proclamó la imposibilidad de moverse fuera de un marco capitalista y marcó como única posibilidad un modelo económico neoliberal. Sin embargo, por aquel entonces seguían existiendo alternativas como las que se proponían

en la Unión Soviética, pese a su inminente colapso en 1991. Esta caída se interpretó como un triunfo del bloque capitalista y su simbiosis con la democracia liberal como modelo de organización política, y prueba del agotamiento de las alternativas:

Lo que podríamos estar presenciando no sólo es el fin de la guerra fría, o la culminación de un período específico de la historia de la posguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano (Fukuyama 1990: 6).

Tras esta proclamación, Derrida manifestó una teoría política de virtualidades, en las que el extinto socialismo aún se puede identificar en el presente como un fantasma que acecha y que puede, de un modo distinto, volver. Sin embargo, tras la llegada del “fin de la historia”, filósofos como Slavoj Žižek, Frederic Jameson y Mark Fisher afirman que “es más fácil imaginar el fin del mundo que del capitalismo” (Fisher 2018b: 22) lo que indica que estamos insertos en el realismo capitalista: el sistema lo permea todo y se asume indudablemente como una realidad absoluta de la que no se puede escapar. Esta falta de imaginación también fue articulada como una “lenta cancelación del futuro” por Franco Berardi (2014), quien declara que no se trata de la cancelación de un tiempo “físico” o de su paso, sino de un desajuste entre las expectativas que se crearon durante generaciones respecto al futuro, centradas siempre en un progreso a través del tiempo. Rastrea esta falta de sensación del progreso a partir de finales de los años ochenta, donde la tecnología pasó de ser una fuente de esperanza para la emancipación social a una herramienta de control y reproducción del sistema. Así, no se trata de la negación del progreso tecnológico o científico, sino de la falta de adecuación entre las expectativas generadas por el pasado y el actual uso de la tecnología, manifestándose principalmente en la cultura.

Tanto Fisher como Reynolds defienden que el realismo capitalista es una precondition ineludible para la producción cultural, ya que afecta al pensamiento y a la creación artística, dificultando un juego original que escape del arte ya conocido y de las fórmulas creativas ya transitadas. Por esta razón, en el contexto político actual ya no se puede atar la condición cultural a la posmodernidad. El presente ya no lidia con una superación

del modernismo, ya que cada movimiento pasado se afirma como uno que puede volver en forma de un “estilo estético congelado” (Fisher 2018b: 13). Es decir, las corrientes artísticas regresan hoy en día sin llegar a ser el ideal de vida que se manifestaba en sus orígenes, puesto que forman parte del mercado como objeto de consumo, descontextualizados de su momento y de sus preocupaciones históricas, repetidos y repetibles en la inmediatez consumista del presente. Como explicó Jameson:

Los productores de la cultura solo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que es hoy global (Jameson en Berardi 2014: 31).

Así, esta interacción constante con el tiempo anterior se percibe como la única alternativa en el neoliberalismo, un sistema que precisa de respuestas rápidas y fórmulas culturales ya preestablecidas. Por ello, existe un desajuste entre las expectativas generadas en un pasado que vivió el progreso como actualización cultural y un presente social envuelto en un flujo televisivo, mediático, publicitario y webgráfico de la repetición.

Este análisis cultural podría tratarse de una aflicción generacional que esperó un ritmo de progreso igual o mayor al de sus tiempos jóvenes y que ahora revive constantemente ese período de manera forzada y reciclada. Sin embargo, se trata de un reconocimiento de referencias pasadas enmarcadas entre los años setenta y noventa, que más allá de convertirse en un legado cultural disponible para un uso intertextual, se ha visto imbuido en una mercantilización estética constante. Por ello, este tipo de teorías que alertan de la incesante revisitación del pasado “más reciente” alegan que el tiempo actual está replegado al reconocimiento de fórmulas ya consumidas favorablemente. Así, este agotamiento cultural forma parte de la imposibilidad de imaginar un nuevo futuro en un presente dominado por la repetición de lo ya dado.

Futuros perdidos

Reynolds y Fisher también coinciden en hallar futuros perdidos (expectativas de futuro sin cumplir) en la amplitud de géneros y estilos de la música electrónica del siglo XX. Así,

explican cómo durante las dos primeras décadas se empezó a gestar una sensación de futuro sin precedentes. Los inventos como el telarmonio neoyorkino, los intonarumori del futurista Russolo o el soviético theremín fueron fruto de las necesidades y posibilidades musicales de la época, en la que la búsqueda de sonidos nuevos precisó de instrumentos cuyos timbres estuviesen de acuerdo con el tiempo social de invención y avance. En el periodo de entreguerras se desarrolló el magnetófono, que, pese a que su fin fue inicialmente militar, terminó siendo una de las herramientas más importantes para el desarrollo de la *musique concrète* en la RTF, el primer género musical conceptualizado en torno a la técnica y a un soporte de grabación. En este sentido, fue igualmente destacable la síntesis y la objetivación del sonido, llevado a cabo en la radio de Colonia (WDR) a partir de proto-sintetizadores. A partir de 1970, este futuro se experimentó como perdido cuando la música contemporánea académica relegó la música de cinta y tijera a estudios especializados y se volcó nuevamente sobre la consonancia y las formas orquestales tradicionales (Reynolds 2012).

El aspecto “futurista” de todas estas obras nuevas, experimentales, de máquina, espacio y electricidad, fue mermando con el paso del tiempo. En este punto, la palabra futurista comparte claras similitudes semánticas con lo que reivindicó el movimiento futurista del inicio del siglo XX. Pese a ello, la idea de lo que debe sonar como algo que proviene del futuro o que rompe con la tradición actual ya no es posible, puesto que lo interpretado actualmente como futurista se refiere a música ya pasada, pues: “El problema es que la palabra *futurista* ya no tiene una conexión con ningún futuro que alguien espera que ocurra” (Fisher 2020: 183).

Este desgaste de las utopías o de la imaginación fue mucho más notable en la música popular, cuyas técnicas y estilos se desarrollaron vertiginosamente, acogiendo y renovando inventos como el órgano Hammond y dejando obsoletos otros instrumentos. Así, mientras que a partir de los años setenta la música académica entró en una etapa mayormente dominada por la experimentación textural, técnica y tímbrica y se desplazó la idea de máquina como futuro, la música urbana tomó el relevo del sonido futurista:

En los setenta, “futurista” significaba sintetizadores. En los ochenta, significaba secuenciadores y montaje *cut and paste*. En los noventa, significaba sonidos digitales abstractos posibilitados por el *sampler* y sus funciones. Había una sensación de que, a través del sonido obteníamos una pequeña pero poderosa muestra de un mundo que podía ser completamente diferente de todo lo que hasta entonces habíamos experimentado (Fisher 2020: 183).

Los años noventa de Reino Unido fueron la cuna del aceleracionismo, una ideología política que aboga por acelerar los procesos de globalización del capitalismo para lograr obtener un nuevo futuro, definida como una “variante de la lógica de la obsolescencia de Marinetti” (Noys 2017: 186). Sus bases se fundamentan sobre el desarrollo tecnológico y sus principales desarrolladores fueron Nick Land y Sadie Plant, los fundadores de la Unidad de Investigación de Cultura Cibernética (CCRU) en 1995. Ésta exploró la cultura rave de Inglaterra y el nuevo “movimiento futurista” manifestado a través de géneros como el *jungle* y el *drum and bass* (cuyo equivalente acelerado y estadounidense es el *techno* de Detroit), caracterizado por la velocidad de sus *bpm* y el *loop*, creando bucles veloces para las pistas de baile en las que la sensación de futuro estaba más presente que en otras escenas. Como explica Benjamin Noys, el futuro hacia el cual pretendían acelerar sus vidas fue uno perdido:

Como es obvio ese futuro no llegó y simultáneamente, el momento del *jungle* y del *drum and bass* se consumió. [...] Este tipo de música dance se ralentizó hasta los 130 bpm con ritmos de 4/4 y retornó a la música dance anterior. [...] Estuvo acompañada por una renovada adhesión al hedonismo capitalista: champagne, ropa fina, marcas de moda y los elementos más convencionales de la cultura de club (Noys 2017: 186).

Este retroceso a las formas originales coincidió con los años 2000, la fecha en la que Fisher y Reynolds marcan el inicio de la detención progresiva cultural en la música, así como la respuesta a ello: la música hauntológica. Comienza así la era de una nostalgia común en todos los géneros y escenas musicales del pasado. En el recién expuesto caso del *jungle* y *drum and bass*, la decaída de las expectativas y la sensación nostálgica de aquellos años de aceleración se siguieron de manera instantánea. Esto se manifiesta en el estancamiento de ambos géneros en las sesiones de los DJ actuales, considerados como unos nostálgicos de los noventa que buscan replicar el mismo estilo y ambiente

musical. Así, esta nostalgia es una respuesta a lo que el siglo XX esperó y reflejó a través de su cultura, pero que no pudo acontecer.

La asimilación de la nostalgia en la hauntología musical

Uno de los conceptos más adheridos al análisis cultural de la repetición es la nostalgia. Originalmente, la nostalgia era un término médico utilizado para diagnosticar a aquellos que se encontraban lejos de sus hogares, como era el caso de los estudiantes internacionales, sirvientes y soldados. Los síntomas se manifestaban inicialmente en la imaginación o en un pensamiento alterado (como sueños en los que aparece el hogar) y posteriormente incapacitaba la actividad diaria mediante náuseas o pérdida del apetito. El afectado por nostalgia se describía como uno altamente sensible a sus propios recuerdos y las reacciones nostálgicas podían ser fácilmente provocadas a través de sensaciones. Svetlana Boym explica cómo hubo una epidemia nostálgica entre los soldados suizos, que por aquel entonces estaban sirviendo en Francia. Tras escuchar una cantilena pastoral de sus tierras, sufrieron un ataque de nostalgia al recordar sus hogares. La música se entendió (bajo el diagnóstico de la nostalgia) como un peligro para los enfermos, hasta el punto de que los superiores militares escoceses del siglo XVII prohibieron el toque de las gaitas, el canto o el tarareo de melodías rurales (Boym 2001: 26).

Aunque la primera concepción de la nostalgia como enfermedad consideraba únicamente la idea de echar de menos un lugar, la nostalgia moderna o histórica integra el aspecto temporal. Así, es común sentir nostalgia por un lugar en un tiempo determinado o únicamente un tiempo, un momento de la historia pasada. El análisis de Boym de la nostalgia como emoción histórica sitúa las expectativas del futuro como eje central para comprender la relación entre la historia y la nostalgia. Para ello, utiliza las categorías del historiador Reinhart Koselleck, “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas”. La primera designa al espacio necesario en el presente para asimilar la experiencia del pasado, mientras que la segunda es “el futuro hecho presente; se dirige a lo que todavía no es y no ha sido experimentado”. En este marco, la nostalgia moderna como emoción histórica es un anhelo, fruto de la falta de tiempo para integrar las

experiencias previas en el presente, lo que dificulta la creación de un horizonte de expectativas. Así, “las manifestaciones nostálgicas son efectos secundarios del progreso teleológico” (Boym 2001: 32). previamente identificado en el epígrafe anterior como un progreso de la inmediatez y de la cultura mercantilizada.

Según Boym, la nostalgia “restauradora” es una inclinación que propone una restauración lo más similar posible al producto del anhelo. En el campo musical se puede atribuir esta tipología a la cultura popular, en la que se encuentran constantes *revivals* de las décadas pasadas, documentadas a través de grabaciones, fotografías e Internet. En la retromanía musical, se vuelve a reproducir el “pasado relativamente inmediato”, del que se tiene suficiente constancia como para una reproducción fidedigna. Aunque Reynolds explica que esta manía se inició en los ochenta, manifiesta que es en la “última década” (2000-2010) cuando más intensamente se manifestó este síndrome:

Los jóvenes músicos que llegaron a la mayoría de edad en los últimos diez años crecieron en un clima en el que el pasado musical es accesible hasta un grado de saturación sin precedentes. El resultado es un método de composición recombinante que por lo general conduce a una constelación meticulosamente organizada de puntos de referencia y alusiones [...] (Reynolds 2012: 18).

Esta accesibilidad al material deriva del carácter de museificación y del frenesí acumulativo de historias, concentrado en repositorios virtuales como Youtube. Reynolds define el actual Youtube como un “ático abarrotado”, donde no existe un orden específico y el modo de consumo invita al *zapping*, una “paradójica combinación de velocidad y parálisis” (Reynolds 2012: 97). Se trata de un modelo asfixiante que convierte el pasado y la nostalgia en un “largo presente”, donde todo queda igualado por el poder de permanencia. Se experimenta el tiempo de una nueva manera, como una esponja capaz de absorber y equiparar todos los tiempos en uno, imposibilitando el “espacio de experiencia” que reivindicaba Koselleck como asimilación de lo ocurrido en el presente.

Los modos de consumo están en una relación dialéctica con el producto a consumir. Prueba de ello, la profecía autocumplida de Stockhausen, que tras el apogeo futurista imaginó un mundo en el que los electrodomésticos necesitarían un diseño sonoro previo

a su producción para “producir combinaciones agradables de tonos al girar” (Toop 2016: 99). La venta actual de productos electrodomésticos persigue el agrado sonoro, ya que el mercado ha comprendido las expectativas que se tiene de cada artículo: una aspiradora no sólo tiene que aspirar, sino emitir una frecuencia lo suficientemente satisfactoria como para dar la sensación de que aspira. Esta aproximación del mercado entre las expectativas sonoras y la invención del producto fueron aún más notorias en el ámbito del “consumo rápido” musical. La propia creación del MP3 estuvo condicionada por los nuevos modos de escucha posibles en el capitalismo tardío. Así, la creación de este formato apeló al tiempo que el consumidor medio le cede a la escucha dando lugar a un diseño dirigido al “intercambio masivo, la escucha casual y la acumulación” (Reynolds 2012: 105). De este modo, la aceleración social en la industria musical genera una simplificación cualitativa frente a una amplificación cuantitativa, puesto que lo que caracteriza al MP3 es la comprensión que disminuye la riqueza: “Algunas partes del espectro de frecuencia son convertidas en mono, mientras que otras partes -la franja del espectro auditivo que nota la mayoría de los oyentes- permanecen en estéreo” (Reynolds 2012: 105).

En este “largo presente” de abundantes archivos digitales, el consumo acelerado ha acogido las fórmulas prefijadas para agradar al mayor público posible, dando lugar a una homogeneización de la cultura que ya vende una sensibilidad establecida. La sensibilidad es definida por Berardi como “la facultad que le permite al organismo procesar signos y estímulos semióticos que no pueden ser verbalizados o codificados verbalmente” (Reynolds 2012: 103). Así, esta sensibilidad funciona bajo los parámetros del realismo capitalista, que busca reproducir las emociones ya conocidas y adheridas al producto, puesto que viene en un formato que sobre estimula al consumidor.

Para que el avance de la cultura sea posible, es necesario imaginar a través de ella un tiempo distinto. Esta función pretende desempeñarse desde el arte hauntológico, que busca, mediante el regreso al pasado, reconstruir los futuros perdidos y darles un sentido nuevo. Por ello, es posible trazar una relación entre la nostalgia “reflexiva” y la labor de los hauntológicos. Este segundo tipo de nostalgia es definido por Boym como una que

toma el pasado como un tiempo valioso ya terminado. Así, los segundos nostálgicos están enfocados en una memoria cultural e individual, buscando y creando narrativas que reflejen el cambio temporal:

La nostalgia reflexiva no pretende reconstruir el mítico lugar llamado hogar; está “enamorado de la distancia, no del referente mismo”. [...] Esta desfamiliarización y sentido de distancia los impulsa a contar su historia, a narrar la relación entre pasado, presente y futuro. [...] El pasado abre multitud de potencialidades, posibilidades no teleológicas de desarrollo histórico (Boym 2012: 82).

En ambos tipos de nostalgia juega un gran papel la memoria colectiva que dota de una identidad a una nación, por lo que es común ver cómo cada país sufre una restauración musical o una arqueología hauntológica adaptada a su pasado cultural. Sin embargo, la perseverancia de la nostalgia restaurativa es un reflejo de la producción masificada y la reflexiva es una alternativa posible al no limitarse a la mera repetición. En este sentido, es la hauntología la que vuelve la cabeza hacia las utopías imaginadas en el siglo XX para descubrir, reflexionar y configurar a partir de ellas un nuevo futuro.

La hauntología como género conceptual

La hauntología musical es una tendencia artística, cuya definición y expansión fue principalmente tratada por Fisher y Reynolds. Ambos encuadran la música hauntológica en las bandas británicas que afloraron a partir del nuevo milenio y componían sus obras con una idea en común: apelar al pasado de una nueva forma. Por ello, es más apropiado definir la música hauntológica como un género conceptual y no como un estilo. Esta distinción se fundamenta en la definición de género de Fabian Holt (2007) como un grupo de valores compartidos, en los que los códigos y las prácticas son musicales y sociales. Además, la teoría de géneros de Holt entiende una estandarización de los géneros populares a partir de los grados de familiaridad entre las obras artísticas y reivindica la existencia de particularidades dentro de cada género. Como la música hauntológica se fundamenta sobre una reflexión sobre el ser y el tiempo, su categorización recae sobre el género conceptual o ideológico, puesto que el “estilo hauntológico” no es determinable. El estilo, entendido como conjunto de “rasgos musicales” (Lena 2012) no tiene la misma dimensión que un género, ya que un estilo no abarca la ideología que hay tras la

articulación musical. Por ello, la valoración de la hauntología como un género musical y no un estilo parte de la falta de homogeneidad estilística entre los artistas hauntológicos, pese a que es posible analizar precisamente el *collage* de estilos y géneros como un estilo en sí mismo. Sin embargo, la definición de música hauntológica propicia una comprensión del tiempo reflexiva. Así, la premisa de este género –que ha de girar en torno al asedio de espectros pasados en la música actual– es la que lo posiciona como uno conceptual y no un estilo particular.

La teoría de David Brackett sobre los géneros musicales explica cómo se interrelaciona la historia del género con un arquetipo de iterabilidad. Está fundamentada en la teoría de citación de Derrida, quien defiende que los géneros se actualizan a partir de citas y referencias. Esta teoría les concede a los géneros una naturaleza no fijada y reflexiona sobre cómo una canción –o texto para Derrida– participa en las convenciones de un género: “La legibilidad continuada de un género solo es posible, no obstante, en la medida en la que las convenciones son citadas” (Brackett 2016: 13). Estas convenciones no son meramente estilísticas, sino que también se refieren al contexto de producción, consumo y otras particularidades extramusicales.

Los dos significados de hauntología que maneja Fisher son uno musical y también otro “[...] más general que refiere a persistencias, repeticiones y prefiguraciones” (2018: 56). Ambos significados se fundamentan sobre una sensibilidad espacio temporal que acciona el reconocimiento del fantasma, es decir, que permite ver la presencia del pasado en la actualidad. Este tipo de sensibilidad es la que, en el discurso de Fisher, justifica la agrupación de ciertos artistas bajo la categoría de “música hauntológica”. Los define como músicos que confluyen en un patrón de pensamiento existencial: “[Los artistas hauntológicos] estaban envueltos en una abrumadora melancolía y preocupados por el modo en que la tecnología materializa la memoria” (2018: 47). Así, su modo de interpretar la temporalidad es la que les posibilita crear música en la que conviven distintas líneas temporales.

Otra definición de la hauntología musical es la del crítico Reynolds, quien explica que se puede extrapolar lo hauntológico a la posibilidad de escuchar voces de personas ya fallecidas, manteniéndolas en formato CD o en la nube, disponible para todos los vivos y las futuras generaciones aún no nacidas. Por ello, Reynolds afirma que “como un espectro, el músico grabado está a la vez presente y ausente” (2012: 333). De este modo, toda grabación –entendida bien como acción o como producto final– contiene una espectralidad de por sí; puesto que toda obra grabada y todo acto de reproducción de lo grabado resulta anacrónico y destapa las consecuencias del archivo y de la herencia cultural. Pese a identificar estos espectros en toda la música grabada, Reynolds también considera que existe una corriente musical cuyas obras buscan destacar específicamente y en términos derridianos, el “desquicio temporal”. Por lo tanto, también percibe a los artistas hauntológicos como músicos que aúnan el pasado analógico y el digital desde un planteamiento existencial.

Recursos de la música hauntológica

Los procedimientos sonoros que posibilitan el asedio del pasado musical en las obras actuales varían de un artista a otro y por ello es necesario entenderlo como un género que alberga particularidades. Así, los medios usados en la música hauntológica tienen como único objetivo contribuir al fin conceptual del dislocamiento del tiempo. Delimitar sus fronteras estilísticas se torna en una búsqueda de los recursos más utilizados para lograr expresar su posicionamiento existencial. Se pueden distinguir dos campos de operación a la hora de crear música hauntológica: producción y narración. La producción se entenderá en este apartado como lo que abarca el proceso de la grabación y la edición musical; mientras que la narración se refiere al contexto o historia en torno a la que se crea y articula la obra musical.

Uno de los modos de apelar a la memoria cultural es el uso del sonido del *cassette* o del vinilo, es decir, de formatos de reproducción obsoletos que no alcanzan a ofrecer un sonido tan estéril e impoluto como la música producida en estudios actuales y distribuida en formato MP3. Por ello, el uso del siseo del *cassette* y del ruido de la púa pasando por el disco de vinilo es un pilar para generar la sensación de anacronismo: “El crepitar de

un viejo vinilo [...] equivale a la nostalgia por una relación material con los artefactos musicales que el iPod, Spotify o Bandcamp ya no habilitan” (Fisher 2018: 18). En este encuentro temporal, los artistas hauntológicos no buscan reproducir un pasado, sino, como expresó Julian House: “diluir los límites entre lo analógico y lo digital” (Fisher 2018: 180).

También toma especial relevancia el “sampleo”, es decir, el acto de tomar muestras (*samples*) de grabaciones preexistentes para crear una obra nueva. Así, recortar, repetir en *loop*, cambiar y fluctuar el sonido de una obra ya creada para dar lugar a un nuevo producto es percibido como un rasgo hauntológico. El sonido que se elige “samplear” en esta corriente conceptual también alude a un tiempo radicalmente distinto al del presente, por lo que es usual escuchar las sintonías de antiguos programas de televisión, extractos sonoros de las primeras músicas electrónicas del siglo XX, *samples* de obras *underground*, etc. Así, uno de los ejemplos que aúnan la narración histórica y la pérdida del futuro es la revisión de *The Sinking of the Titanic*, álbum originalmente publicado en 1975 bajo el sello discográfico de Brian Eno, Obscure Records. En él se recogen piezas que formaron parte del repertorio original del transatlántico. Tras más de veinte años, el artista inglés Bryars, conmovido por los músicos que tocaron hasta el final del hundimiento, trató de recrear cómo esa música interactuó con el agua durante el funesto accidente. Así, retomó las piezas de *The Sinking of the Titanic* y no solo añadió un crepitar del vinilo que acompaña a la música, sino que también unificó distintos *samples* a modo de memorias que “no son necesariamente tuyas; el efecto es por momentos como escudriñar en una caja de diapositivas, fotografías y postales de personas anónimas que hace tiempo se han ido” (Fisher 2018: 188), y es que la herramienta más representativa de este género es el manejo de la memoria cultural con un fin reflexivo.

Así, más allá del nivel de apelación a la memoria cultural de un país concreto, la sensibilidad hauntológica se manifiesta a través de una narración histórica, personal o ficticia. Así, la intención manipulativa del tiempo en la música hauntológica persigue crear un *déjà vu* (“ya visto” en lo no conocido), un sentimiento definido por el neuropsiquiatra Vernon Neppe como “cualquier impresión subjetivamente inapropiada de familiaridad en

una experiencia del presente con un pasado indefinido” (1983). Así, el uso de materiales y técnicas del pasado ofrecen un plano familiar para el oyente, mientras que la producción y el tiempo presente alteran y alienan la experiencia. Es también pertinente la sensación del *jamais vu* (“jamás visto” en lo conocido), una experiencia opuesta al *déjà vu*, puesto que se trata de un sentimiento de alienación que sobresalta al humano en un contexto completamente familiar para él (Brown 2004: 104). Ésta última reacción psicológica aparece en distintas situaciones, siendo el equivalente sonoro la “saciedad semántica”, en el que tras repetir numerosas veces las mismas palabras se pierde el sentido connotativo de lo que se repite. Así, la representación de la hauntología en la música ha implementado un *jamais vu* no solo a través del bucle o *loop*, sino también a través del propio retorno continuo de la memoria sonora, colectiva y familiar de su público.

The Caretaker, *Everywhere At The End Of The Time*

James Leyland Kirby compuso la mayor parte de su obra bajo el seudónimo The Caretaker. Este personaje musical fue creado exclusivamente para tratar el tema de la memoria, publicando a lo largo de la primera década álbumes como *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* (2005) y *An Empty Bliss Beyond This World* (2011). Ambas obras llamaron la atención de Mark Fisher, que no dudó en analizar el primero en *Los fantasmas de mi vida* e incluir al músico dentro del grupo hauntológico.

The Caretaker definió *Everywhere at the End Of the Time* como “una exploración de la demencia, su avance y su totalidad” (2017). El álbum busca así imitar el deterioro cognitivo del pensamiento de una persona que padece Alzheimer y eso es un tema inherentemente hauntológico, puesto que “versa sobre el poder del recuerdo (perdurar, aparecer de improviso, saquear la mente) y sobre la fragilidad del recuerdo (destinado a distorsionarse, volverse borroso y por último desaparecer)” (Reynolds 2012: 353).

La obra está dividida en seis estadios, sumando hasta seis horas y media de duración, a través de las cuales suenan obras (y sus retazos distorsionados) de jazz, típicas de los salones de baile de entreguerras (1919-1939). Se trata de una apelación a la

radiodifusión y a la reproducción en gramófonos de estas obras, que se ajusta a la búsqueda de una nueva escucha del pasado en la hauntología. Así, preexiste un sonido distorsionado por los medios antiguos de grabación y reproducción, en el que tanto los instrumentos como la voz del *crooner* suenan crepitantes. Con ello, The Caretaker pretende suscitar la memoria colectiva de un amplio rango de edad, ya que la música radiodifundida entre 1930 y 1940 se ha asimilado en la sociedad actual como “antigua” a partir de su uso en películas y series de televisión. Es igualmente llamativo (y afín a la idea hauntológica de explorar distintos pasados) cómo las obras elegidas para el álbum no son los mayores éxitos de la época, puesto que no participaron en el mismo grado de fama que *crooners* como Ella Fitzgerald o Frank Sinatra.

Una de las características de la selección musical en el álbum es la relevancia de los títulos al tema conceptual, puesto que todos refieren a etapas vitales, recuerdos y tiempos perdidos. Así, la primera obra del álbum se titula “It’s just a burning memory” (“Es solo una memoria ardiendo”), escrita por Al Hoffman en 1931 y cantada por Al Bowlly. La canción original se titula “Heartaches” y el título otorgado por The Caretaker en este álbum hace referencia a la propia letra de la canción original. Estas modificaciones son comunes a lo largo de toda la obra. Otros artistas sampleados en el álbum son Layton & Johnstone, Russ Morgan, Maurice Winnick, etc. Todos ellos se caracterizaron por la presencia intimista de su voz solista en una *Big Band* o a dúo con un piano. Por ello, resulta distintivo que en *Everywhere At The End Of Time* no suene ni una sola palabra cantada, sino que únicamente se escuchan versiones instrumentales adheridas a un vinilo atmosférico. Prescindir de la parte lírica en obras concebidas para un *crooner* puede ser parte de la propia idea del olvido y una técnica para lograr una mayor confusión a través de la música instrumental, puesto que las palabras podrían delatar con mayor rapidez qué fragmentos se repiten y transforman.

Un concepto que se articula en torno al estilo musical del álbum es el paso del *easy listening* al *uneasy listening*. La “escucha fácil” es un término históricamente controversial que sirve para comprender el significado de la música popular en la sociedad. Designar cierto tipo de obras en cuanto a la dificultad de su escucha era, en los inicios de la

radiodifusión, un halago que pretendía enfatizar la calidad subjetiva de la experiencia musical (Keightley 2008).

Más allá de las críticas elitistas o de la fetichización del capital cultural, el *easy listening* actual sigue siendo un término difuso, que Mark Fisher utiliza para definir música que puede ser un “fondo sonoro de escucha inconsciente”. Así, el autor definió la obra de The Caretaker en torno a este precepto: “Es ese hedor mohoso, de tumba húmeda, [...] el que siempre ha hecho que la música de The Caretaker se tratara menos de *easy listening* que de una escucha incómoda [*uneasy*]” (Fisher 2018a: 151). El propio material que se utiliza en este álbum fue la cuna del nacimiento del término *easy listening*, y lo que insinúa Fisher es la transformación de una escucha “fácil” o fondo sonoro a una escucha prolongada y reflexiva, que necesita un grado de atención para identificar qué recuerdos vuelven o se marchan. Así, la propia duración del álbum no es apropiada para la radiodifusión tradicional de la música, y su escucha exige detener otras actividades diarias, pues es una alteración de la rutina que revuelve el horario personal.

Otros géneros o estilos que se pueden detectar en la obra completa es la música *ambient* o Muzak, concebida para cubrir la atmósfera de un lugar pasajero como un ascensor, una oficina, una tienda, etc. Además, por el avance de la enfermedad se buscan matices más oscuros (*dark ambient*), que funcionan como fondo para crear un *sound collage*. La textura se vuelve más recóndita, llegando a parecerse sonoramente al *noise* a través de la saturación y la distorsión.

Procesos degenerativos en “Everywhere At The End Of Time”

Al primer estadio The Caretaker lo acompaña con el siguiente texto: “Aquí experimentamos las primeras señales de la pérdida de memoria. Este estadio es como un precioso ensueño. La gloria de la vejez y el recogimiento. El último de los grandes días” (2017). La música que compone la primera parte no está notablemente modificada, por lo que las doce obras instrumentales se suceden una tras otra con pausas de apenas un segundo. En este estadio se pretenden reflejar las memorias de manera continuada y fluida, puesto que imita la “fase pre-clínica”, en la que no aparecen síntomas notables

en el día a día. Así, The Caretaker plantea un material “intacto”, en el que lo único que intercede en la escucha de las obras originales es el sonido del vinilo.

El segundo estadio, el artista lo expone como “la autorrealización y la conciencia de que algo anda mal y no se quiere aceptar. Se hace más esfuerzo en recordar, por lo que las memorias pueden alargarse formalmente con un pequeño deterioro cualitativo” (2017). Por lo tanto, el material del primer estadio vuelve en un orden diferente y el mayor cambio es “cualitativo”. Las obras toman un *tempo* más lento, los instrumentos obtienen un timbre más oscuro, el ruido crepitante es mucho más notable y todo está teñido por una capa de *reverb* atmosférico. Además, a través de los diez títulos de esta etapa se percibe la idea de la lenta cancelación del futuro (individual): “Last moments of pure recall” (“Últimos momentos de recuerdo puro”) y “The way ahead feels lonely” (“El camino por delante se siente solitario”).

A partir del tercer estadio, The Caretaker pasa a representar una etapa de demencia leve. Se trata del último estadio en el que hay autoconciencia y la música trata de imitar una revisión de los recuerdos, que ahora están “perturbados, aislados, rotos y distantes” (The Caretaker 2017). Vuelven a aparecer las obras de las dos anteriores. Sin embargo, varias se fracturan formal y progresivamente. Uno de los ejemplos más claros se encuentra en la segunda y en la doceava pista. Son parte de la misma composición, “Heartache”.

Según The Caretaker, imitar una conciencia perdida a través de la música es una tarea difícil y ha de ser orgánica. Por ello, busca que la mediación de la tecnología y la producción no sea explícita para los oídos: “No puedes realmente escuchar el proceso, pero puedes imaginar...Que bueno, que todo se está viniendo abajo, algo está yendo mal.”¹ Este desmoronamiento de la conciencia está fundamentado en la idea del asedio del espectro pasado. La propia grabación sampleada cumple la función del asedio

¹ Entrevista a The Caretaker, realizada por Alexandre Bazin, 2018. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=g4rl4xuumOY&t=165s&ab_channel=INAgm.

temporal entre el pasado y el presente, mientras que la manera en la que se dislocan, superponen y entrecortan imitan una historia cognitiva de una demencia leve. Además, en las últimas obras de estos tres primeros estadios se hace presente la confusión, en la que todo suena familiar pero no es posible situarse de una manera concisa en la línea temporal del recuerdo, es decir, opera el *jamaïs vu*.

Las últimas tres etapas están tituladas como “Post-conciencia”. Todos los recuerdos empiezan a enredarse, confundirse y repetirse. Así, los breves fragmentos de las obras están mezclados y son extremadamente cortos. Sin embargo, tal y como en la última etapa del Alzheimer (demencia grave), pueden aparecer breves momentos de lucidez, en los que el afectado recobra momentáneamente fragmentos de recuerdos, en forma de frase, palabra, canto, etc. (Mayo Clinic 2019). Y así retornan ciertas melodías, absolutamente lúcidas y fuera de su presente. El artista lo define como: “Horror y confusión. [...] Lo desconocido puede sonar y sentirse familiar. [...] El tiempo a menudo se gasta solo en el momento que conduce al aislamiento” (The Caretaker 2019). El mapeo de la memoria, es decir, el reconocimiento de los recuerdos ya no es ni rizomático, porque no se pueden establecer conexiones entre los recuerdos, el presente y cualquier manifestación temporal. La música ha dejado de ser un *sound collage* y ahora predominan grandes nubes atmosféricas, aunque aún es posible escuchar pequeños *glitch*, como si los recuerdos quisieran volver a tener un sentido progresivo.

El último estadio del álbum no tiene descripción, aunque sí que se divide en cuatro partes. En “Una confusión tan densa que olvidas olvidar” [05:04:32] se mantiene un crepitar irregular del vinilo, dando a entender que el contenido a recordar ya no puede ser recordado y sólo se divisan densidades incomprensibles. Finalmente, en “El lugar en el mundo se desvanece” [06:09:12] se intercalan frecuencias de ruido blanco. Tras tanto tiempo escuchando una progresiva penumbra, un órgano emerge en la atmósfera [06:15:40] con una sonoridad de *clusters*. La claridad tímbrica es un gran contraste respecto a las últimas horas del álbum e imita un flujo de pensamiento perdido en el tiempo, pero ligeramente lúcido aún, que vaga sin contenido nuevo, repetido o modificado. Ya no es posible diferenciar experiencias, es un largo presente.

Se detiene de manera cortante, volviendo a un ruido blanco [06:24:14]. Tras quince segundos de silencio, se puede percibir cómo una aguja se posa en un vinilo, y tras unas vueltas comienza a sonar una versión fantasmagórica de “Lasst mich ihn nur noch einmal küssen” (“Déjame besarlo solo una vez más”), que forma parte de *La pasión según San Lucas* BWV 246,² probablemente como una alegoría a una muerte o un funeral.

En general, la hauntología musical se manifiesta aquí no sólo como lenta cancelación del futuro, sino que reflexiona sobre la pérdida del pasado dislocando los tiempos a través de un discurso que apela a la memoria cognitiva. Los recursos materiales concuerdan con la “arqueología” que los artistas hauntológicos realizan para sus obras, seleccionando piezas que no llegaron a tener una popularidad excesiva pero que siguen apelando a una memoria cultural internacional. Otro recurso hauntológico reconocible es el crepitar del vinilo, así como la rememoración de técnicas de la *musique concrète* a partir de cortes de “cinta” y el *sound collage*.

Conclusión

A través de este estudio se ha articulado la música hauntológica como un género conceptual que gira en torno a un tiempo dislocado, producto de la situación política del nuevo milenio. Por ello, en el contexto se ha establecido la lenta cancelación del futuro como eje teórico y condición relevante para el estudio de la lógica cultural bajo el realismo capitalista. Esta lógica atiende a unos patrones de consumo acelerados, cuya mercancía ya predispone de una gama de fórmulas prefijadas y efectivas en la venta, y la propia favorabilidad en el mercado obedece a una nostalgia restauradora de la sociedad, que convierte el tiempo actual en un pasado repetido. Así, la retromanía de Reynolds explica la progresiva falta de imaginación por el anclaje social a las décadas más cercanas y gracias a los caóticos repositorios virtuales. Tal y como se ha asumido la existencia del capitalismo como única alternativa, se ha naturalizado la anacronía y su consecuente repetición en la cultura. Como se ha explicado a través del surgimiento de Youtube y del

² Pese a estar catalogada como una obra de Bach, la autoría está puesta en duda.

MP3, el consumo virtual está desarrollado en torno al bagaje experiencial y el tiempo disponible de un consumidor promedio. Mediante la explicación de Boym y Koselleck, se ha entendido el efecto que tiene esta globalización digitalizada y maximizada en el espectador: la falta de asimilación del pasado como pasado y, por ende, la extensión del pasado en el presente. En este contexto, han sido numerosos los teóricos que se han preguntado por la posibilidad de imaginar nuevos futuros a través de la música. Este cuestionamiento se ha tendido a aglomerarse como hauntología, definida en este estudio como una búsqueda de futuros ya perdidos con el fin de navegar a través de ellos y explorar nuevos pasados. Por ello, Fisher aproximó el concepto de una “sensibilidad” que responde a una nostalgia reflexiva, que encuentra un gusto por la distancia entre tiempos y manipula la memoria cultural para dar vida a un futuro que no pudo darse. De este modo, la música hauntológica se posiciona como una respuesta a la retromanía y la restauración fidedigna de las obras, en la que lo único que se innova es la tecnología.

Así, los hauntólogos buscan hacer persistir lo que ya se daba por desaparecido y darles un nuevo rumbo. El crepitar del vinilo se sitúa, así como una búsqueda por la dislocación temporal, efectuada en una escucha que se complementa con narrativas estrechamente relacionadas con la memoria y su progresiva pérdida. Se da con todo ello la emulación del *déjà vu* al *jamais vu*, del *easy listening* al *uneasy listening*. Todo este conglomerado de recursos e historias destapan una interpretación temporal melancólica, y todas descansan en un silencio, ya que tal y como dijo Derrida, en última instancia “el futuro pertenece a los espectros” (McMullen 1983).

Referencias bibliográficas

Berardi, Franco. 2014. *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros.

_____. 2017. *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

Boym, Svetlana. 2001. *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books.

Brackett, David. 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Los Ángeles: University of California Press.

Brown, Alan S. 2004. *The Deja Vu Experience*. Nueva York: Psychology Press.

Bryars, Gavin, Alter Ego y Philip Jeck, *The Sinking Of The Titanic*. CD. Reino Unido, Touch Records, Tone 34, 2007.

Derrida, Jacques. 2012. *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta.

Fisher, Mark. "What Is Hauntology?". *Film Quarterly*, vol. 66, nº1 (2012), pp. 16-24. <<https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>> [consulta 12-02-2022].

_____. 2018a. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.

_____. 2018b. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Fukuyama, Francis. 1990. *El fin de la Historia y el último hombre*. Madrid: Planeta.

Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Keightley, Keir. 2008. "Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966". En *American Music* 26, nº3: 309-35. <https://doi.org/10.2307/40071710>

Lena, Jennifer C. 2012. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

Mayo Clinic. 2019. "Estadios del Alzheimer: cómo avanza la enfermedad". Disponible en: <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/alzheimers-disease/in-depth/alzheimers-stages/art-20048448#:~:text=Hay%20cinco%20etapas%20asociadas%20con,a%20la%20enfermedad%20de%20Alzheimer>.

McMullen, Ken. 1983. *Ghost Dance*. DVD. Londres: Mediabox Limited.

Neppe, Vernon. 1983. "The incidence of déjà vu". En *Parapsychological Journal of South Africa*, nº4 , 94-106.

Noys, Benjamin. 2017. "Baila y muere: Obsolescencia y aceleración". En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Ed. Armen Avanesian y Mauro Reis, Buenos Aires: Caja Negra.

Toop, David. 2016. *Océano de sonido*. Buenos Aires: Caja Negra.

Reynolds, Simon. 2011. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Discografía

Bryars, Gavin, Alter Ego y Philip Jeck. 2007. *The Sinking Of The Titanic*. CD. Touch, Tone 34.

The Caretaker. 2017. *Everywhere At The End Of Time*, Stages 1-3. CD. History Always Favours the Winners.

_____. 2019. *Everywhere At The End Of Time*, Stages 4-6. CD. History Always Favours the Winners.