



Primavera 2017

ENCUENTROS ETNOMUSICALES

I CONGRESO "MÚSICA EN SEVILLA EN EL SIGLO XX:
INSTITUCIONES, ESPACIOS E IDENTIDADES"

Julián Ruesga 2

IV CONGRESO INTERNACIONAL MÚSICA Y CULTURA
AUDIOVISUAL MUCA

Antía Seijas 5

EL CASO DE RETROALIMENTATE DE LA CULTURA o cómo
aprender a través de la producción de un festival

Cande Sánchez Olmos y Raúl Rodríguez 9

JORNADES PER A L'ESTUDI DE LA MÚSICA POPULAR

Juanma Ferrando y Marcelo Jaume 14

X JORNADAS DE JÓVENES MUSICÓLOGOS

*Musicologías del ayer y del mañana: musicologías
de hoy en día*

Rubén Gómez Muns 17

DCODE LAB 2017: 2º ENCUENTRO DE MÚSICA Y
COMUNICACIÓN

Ugo Fellone 19

TESIS

Tesis Doctoral: "Rrollos y Movidas. Análisis de las
carpetas discográficas de los sellos independientes
españoles (1980-1986)". Autor: Ioseba Parra

Sara Arenillas 23

ETNOLECTURAS

Reseña: Enrique Cámara de Landa. 2016.
Etnomusicología, 3ª edición corregida y aumentada.
ICCMU, Colección Música Hispana.

Ricardo Salaya 25

Reseña: Julio Mendivil. 2016. *En contra de la música:
herramientas para pensar, comprender y vivir las
músicas*. Gourmet musical.

Lidia López 28

ETNOESCUCHAS

Reseña de disco *Sauraha De India a Nepal*, de Beatriz
Grifol

Enrique Mejías 31

ENTREVISTA

Jota de Los Planetas

Fernando Barrera 34

ARTEFACTOS

"All you need is love" y una conexión vía satélite

Cande Sánchez Olmos y Salvador Gomis Samper 43

Editorial

Cuadernos de ETNOMusicología crece y diversifica sus contenidos para dar cabida las múltiples actividades, encuentros, reflexiones y publicaciones que se están produciendo en torno a la música popular en nuestros días.

Al habitual espacio destinado a recoger noticias sobre jornadas, congresos y otros eventos etnomusicológicos, así como a las reseñas de tesis doctorales vinculadas con este ámbito de estudio, se suma en este número una nueva sección: *Etnoescuchas*, destinada a contener reseñas de discos que presentan un especial interés para el estudio de la música popular. Además, el apartado de *Etnolecturas* cuenta con las reseñas de dos publicaciones recientes muy notables que se erigen como textos fundamentales para la actualidad de nuestra disciplina, elaborados por los acreditados etnomusicólogos Julio Mendivil y Enrique Cámara.

A esto se añade en esta edición una entrevista con "Jota", cabeza visible del grupo musical Los Planetas, que plantea su punto de vista sobre el último trabajo discográfico de la mítica banda y ayuda a trazar la historia de las últimas décadas de la música popular española. Como coda, un artículo que conmemora un evento tan destacado como los cincuenta años de la primera retransmisión televisiva vía satélite, protagonizada por el icónico "All you need is love" de los Beatles, recuerda la importancia que la tecnología ha tenido siempre en el desarrollo de las músicas populares.

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 Gutiérrez, María Salicrú-Maltas

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno.cuadernos@sibetrans.com

I CONGRESO “MÚSICA EN SEVILLA EN EL SIGLO XX: INSTITUCIONES, ESPACIOS E IDENTIDADES”

Sevilla, 24 y 25 de noviembre de 2016

Julián Ruesga Bono

Entre los días 24 y 25 de noviembre de 2016 se celebró en Sevilla el Primer Congreso “Música en Sevilla en el siglo XX: Instituciones, Espacios e Identidades”, organizado por el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla y la Fundación Valentín de Madariaga.

El congreso se proponía construir un espacio de encuentro, puesta en común y debate entre investigadores, expertos, músicos y estudiantes interesados en el fenómeno musical en Sevilla, una ciudad donde, en opinión de los organizadores, la vida musical ha experimentado un importante avance en los últimos años. Así, como no podía ser de otra forma dado el fuerte carácter histórico de la ciudad de Sevilla, las diferentes mesas en las que se organizó el congreso focalizaron la ciudad desde su significación histórica y cultural, como escenario contemporáneo en el que conviven diferentes prácticas musicales configuradas a partir de distintas tradiciones y grupos sociales; también como ámbito urbano interconectado a los procesos de comunicación modernos.

A lo largo de las dos jornadas en las que se desarrolló el congreso, asistimos a un recorrido por la historia de Sevilla en el siglo XX, a través de, desde, y en la música; siempre instalados en la constante tensión entre tradición y modernización como una

característica del desarrollo moderno de la ciudad y la particular cultura urbana que se fue configurando a lo largo del siglo XX. A la vez, varias ponencias presentaron a músicos influyentes en la ciudad, sevillanos o foráneos que trabajaron en ella.



Sesión inaugural

Las líneas temáticas desde las que se organizaron las mesas fueron cinco: 1) *Discursos sobre música y construcción de identidades*; 2) *Creación musical y procesos de comunicación*; 3) *Música y ciudad I: instituciones y sociedades musicales*, 4) *Música y ciudad II: compositores, intérpretes y espacios urbanos de práctica musical*; y 5) *Músicas de nueva institucionalización: jazz y flamenco*.

En la mañana de la primera jornada se desarrolló la mesa *Discursos sobre música y construcción de identidades*, que proponía un acercamiento a la música en su dimensión simbólica, en cuanto

representación y expresión de principios y valores socioculturales que generan experiencias y vivencias individuales y colectivas en la ciudad. Hay que destacar las presentaciones de Ana Toya Solís, *La figura de Mahler en la España de la Transición: un ejemplo de construcción cultural ligado al guerrismo*; y la de Miguel Palou Espinosa, *El Sur pagano, identidad y concepto cultural en la música Underground sevillana (Orthodox y Pylar)*. Esta sesión se centró en la música como práctica cultural que contribuye a la construcción de identidades sociales y que a la vez aporta claves importantes para el estudio de su recepción y apreciación colectiva.

En la tarde de la primera jornada, 24 de noviembre, se desarrolló la segunda mesa, *Creación musical y procesos de comunicación*, y al final de la jornada tuvo lugar una mesa redonda que me resultó especialmente interesante por la actualidad y cercanía de los tópicos debatidos, *Cultura y vida musical contemporánea en Sevilla*, moderada por Pedro Ordóñez, de la Universidad de Granada. El debate en la mesa tocó el presente que muchos vivimos y compartimos de la actividad musical en la ciudad y puso de manifiesto que, frente a la imagen de Sevilla como una ciudad de carácter conservador e inmovilista, existe simultáneamente otra ciudad abierta y permeable a nuevas experiencias artísticas y a prácticas musicales innovadoras. Precisamente, esta invisibilidad de la otra Sevilla, frente a la omnipresencia de la tópica-conservadora, provoca la falta de ayudas institucionales a la creación e investigación musical contemporánea y su inestable situación.



Mesa redonda "Cultura y vida musical contemporánea en Sevilla"

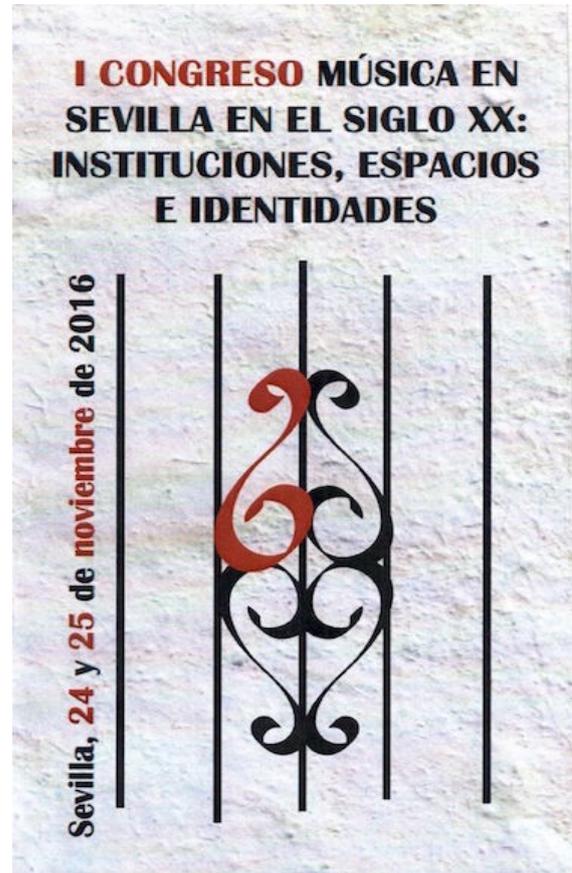
Durante la mañana de la segunda y última jornada se llevaron a cabo el resto de presentaciones. *Música y ciudad I: instituciones y sociedades musicales* giró sobre cómo la vida musical de la ciudad se alimenta y mantiene gracias a las iniciativas impulsadas por instituciones y colectivos sociales y los diferentes escenarios - auditorios, teatros, iglesias, salas, cafés, etc.-, donde la música suena y se rehace como cultura. Destacó la presentación de Olimpia García López, *El conservatorio musical de Sevilla como dinamizador de la vida musical de la ciudad durante la Guerra Civil española*, y la de Francisco José Cuadrado Méndez, *Andalucía. Educación musical y felicidad*.

La cuarta mesa, *Música y ciudad II: compositores, intérpretes y espacios urbanos de práctica musical*, dio cuenta de una realidad social de la música en Sevilla más fluida y vinculada con la cultura popular, donde se sitúa la música en las hermandades de Semana Santa, como uno de los ámbitos más importantes para la economía de los músicos de la ciudad, donde más se consume y crea música en Sevilla. Por otro lado, la presentación de Elisa Puya, coordinadora de la mesa, mostró la presencia de la música en un momento

importante en la modernización de la ciudad, la Exposición Iberoamericana de 1929.

La última mesa se desarrolló en la tarde, *Músicas de nueva institucionalización: jazz y flamenco*, dos géneros musicales de origen marginal y minoritario, ahora institucionalizados. El próximo curso dará comienzo la especialidad de jazz en los estudios superiores del Conservatorio de Sevilla, aportando una nueva dimensión y recorrido a esta música en la ciudad. De ahí la idoneidad de la presentación de Antonio Torres, *Jazz en Sevilla, un acercamiento a la historia del jazz en la ciudad*, que resultó ser de mucho interés.

La labor del congreso culminará con la edición de una monografía en la que se recojerán las aportaciones más relevantes de estos dos días, de forma que se constituirá en una obra de referencia para conocer el devenir de la música en la ciudad de Sevilla a lo largo del siglo XX y un importante material de reflexión histórica para la memoria colectiva de la ciudad.¹



¹ Fotografías: José Manuel Martínez de la Torre

IV CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA Y CULTURA AUDIOVISUAL (MUCA)

Murcia, 16-18 de febrero de 2017

Antía Seijas Vieites

Los últimos años de veloz desarrollo, en lo que a nuevas tecnologías se refiere, han supuesto un vertiginoso cambio en las dinámicas sociales que afectan a la forma de escucha, consumo, recepción, usos y funciones de la música. La interrelación con otros medios y formas artísticas como la imagen cinematográfica, publicitaria en la red o los videojuegos condiciona la transformación del fenómeno musical, poniendo en evidencia que lo más coherente es aprehenderlo como un hecho relacionado con su contexto. Por esta razón, el estudio de la música necesita de métodos interdisciplinarios para abordar este nuevo panorama de interacción constante e inmediatez. También es necesario contar con nuevas perspectivas que tengan en cuenta los distintos contextos digitales y analógicos

A partir de esta visión integradora surgen iniciativas como el Congreso Internacional de Música y Cultura Audiovisual (MUCA), cuya cuarta edición se ha celebrado el 16, 17 y 18 de febrero en la Universidad de Murcia. Como indica Enrique Encabo, director y coordinador del congreso desde su primera edición, todo el evento entiende la música como cultura audiovisual, "como producto de consumo y al mismo tiempo como

comunicación, arte y negocio en un universo de prosumidores"¹, un abanico amplio que incluye tanto a los músicos profesionales como a los que carecen de formación.

La organización quiso también promover el diálogo y la discusión entre los ponentes, con este fin el congreso se estructuró en diferentes mesas separadas por temáticas que reunieron de tres a cinco ponentes y permitieron al final unos minutos de debate tanto entre los asistentes como entre los propios conferenciantes. Los ejes temáticos del congreso abordaron la música acorde con esta concepción: en relación a otras disciplinas y manifestaciones audiovisuales, desde las más actuales a las de principios del pasado siglo. Catorce mesas diferentes se complementaron con actividades anexas, también multidisciplinares, como dos ponencias taller y una actuación en directo en la Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia. Además de ser una forma de contacto con la música distinta al ambiente académico, estas actividades también funcionaron como forma de ocio y dispersión para los ponentes y asistentes, favoreciendo el contacto entre los mismos de una forma distendida.

¹ Véase la reseña publicada en el número 7 de esta revista, sobre el desarrollo de la edición anterior: <http://bit.ly/29ladnV> [consulta 12/05/2017].



IV CONGRESO DE MÚSICA
Y CULTURA AUDIOVISUAL

UNIVERSIDAD DE MURCIA
16, 17 y 18 de febrero de 2017



Cartel de la IV edición del MUCA

El jueves por la mañana tuvo lugar la recepción de los asistentes y recogida de acreditaciones, junto a la inauguración a cargo del Vicerrector de Formación e Innovación, Pedro Miralles Martínez, y el Decano de la Facultad de Educación, Antonio José de Pro Bueno. La primera mesa, titulada "Cuerpo, sonido, imagen" englobó a cinco ponentes que trataron sobre las relaciones entre la música y sus manifestaciones físicas y performativas. El público se mostró muy participativo con la intervención de Jordi Roquer (Universitat Autònoma de Barcelona), titulada *El sonido más allá de la realidad. Una aproximación al concepto de hiperrealidad sonora en la música pop*, que trata sobre el concepto de la hiperrealidad analizado desde una perspectiva semiótica, también visto como resultado de una serie de macroprocesos y microprocesos que condicionan los pactos de aceptación de realidades como los ya

observados por Merriam en su análisis antropológico musical. La ponencia de Marcelo Jaime Terual (Universitat de València) fue también llamativa, ya que versó sobre un tema muy cercano a la actualidad, y de fuerte presencia en la red: *Cloud rap y estética vaporwave, ¿de la subversión a la jouissance?*

La segunda mesa del día se tituló "Música y Videojuegos". El primero de los tres ponentes en intervenir fue Juan Pablo Fernández-Cortés (Universidad Carlos III de Madrid /U-tad), con su comunicación *Ludomusicología, construyendo un paradigma*, dedicada al desarrollo de una metodología y herramientas para el estudio de la música en los videojuegos, industria lúdica de gran crecimiento en la actualidad y con una fuerte presencia sobre todo en el sector más joven de la población, aunque cada vez más en mayores franjas de edad. La mesa titulada "Música y Televisión" fue la última de la mañana, contando con tres ponencias acerca de las relaciones entre el arte y este medio de comunicación de masas, centradas respectivamente en la televisión argentina durante la dictadura, la televisión murciana y la música en los programas de la televisión pública francesa.

Tras un descanso a la hora de comer, comenzamos las mesas de la tarde: en primer lugar "Cine y Canción" y en segundo lugar "Música y Ciudad", ambas con dos ponencias respectivamente. En la primera mesa cabe destacar la exposición de Pompeyo Pérez Díaz (Universidad de La Laguna) explicando la faceta de compositor para bandas sonoras de Nick Cave, archiconocido por su obra discográfica en el

género del rock alternativo. La segunda mesa presentó dos ponencias que destacaron el papel de la música en la cibercultura, así como en la creación y refuerzo de la ciudad, la música y sus espacios a través de la web.



Simon Frith en la conferencia plenaria

Una vez terminadas las dos mesas de la tarde, se dio paso a la intervención del conferenciante invitado, el sociólogo y musicólogo británico Simon Frith. La esperada conferencia: *Why there is no such a thing as popular music?* trató sobre la necesidad de una metodología para el estudio de la música que no contemple la misma como un fenómeno aislado de su contexto de origen y reproducción. La principal idea de la ponencia fue destacar que el concepto tradicional de la “música pura” es una construcción social, ya que la música no ocurre como hecho aislado separado de su entorno en ningún caso. Esta idea se muestra muy representativa del espíritu interdisciplinar del congreso, y así la conferencia invitada quedó integrada perfectamente en el mismo. Tras la exposición, los asistentes y ponentes pudimos disfrutar de una de las actividades anexas más enriquecedoras, la

(audio)visión de la película *El maquinista de la general (The General)*, de Buster Keaton con banda sonora en directo a cargo de la Andrés Santos Station Band. Al día siguiente al mediodía pudimos ver de nuevo al director Andrés Santos explicando en una ponencia-taller muy conveniente el proceso de composición para la recreación de la banda sonora.

El viernes por la mañana tuvieron lugar las tres mesas dedicadas a música y cine. La primera de ellas fue enfocada a la relación de las artes en España, o por españoles en el extranjero, como en el caso de la conferencia de Lidia López (Universitat Autònoma de Barcelona) o de Teresa Fraile (Universidad de Extremadura). La siguiente mesa con este tema común se dedicó a las representaciones, identidades y significado en el cine a través de la música (o viceversa), y la última de ellas sobre el análisis y metodologías de estudio de la interrelación entre música y cine.

Intercaladas entre estas mesas encontramos la dedicada a "Música y Tecnología", que reunió tres ponencias dedicadas al efecto de las nuevas tecnologías en la interpretación de la música actual o en la educación musical. Por la tarde pudimos atender a dos mesas sobre música y actualidad. La titulada "Música Viral" contempló la visión transmedia de la música en los procesos virales de la web 2.0, con tres ponencias en apariencia dispares, pero con este eje en común. La segunda mesa de la tarde y última del día se tituló "Nuevas Audiencias", con tres exposiciones sobre la relación de la música con las nuevas tecnologías de *streaming*, con las pantallas

de los *smartphones*, ordenadores y televisiones y el posible impacto de esta relación, que responde a unas demandas comerciales; en la educación del ámbito de la industria musical.

El último día del congreso pudimos asistir a la mesa dedicada a "Música y Publicidad", que trató sobre metodologías de estudio de esta relación tan común desde el inicio de la publicidad, hoy día actualizada con la proliferación de los medios audiovisuales, así como de análisis de la música de algunos spots publicitarios concretos. Al mismo tiempo que esta mesa, se celebraba la dedicada a "Música e Imagen: Animación y Universos Fantásticos", sobre la relación entre este fenómeno cinematográfico, cada vez más intergeneracional y menos asociado al público infantil en exclusiva, y la música como banda sonora y como parte iconográfica de las propias películas.

Las dos últimas mesas del congreso también fueron simultáneas. La mesa titulada "Diálogos Transatlánticos" incluyó distintas visiones sobre procesos de identidad y representación en diferentes repertorios que surgen o se desarrollan en contacto con Hispanoamérica. La mesa "Cultura Audiovisual y Educación: Propuestas" contempló diferentes proposiciones a la hora de aunar en el aula los recursos audiovisuales de la tecnología disponible actualmente para la enseñanza musical más eficiente.

Para cerrar el congreso contamos con la Ponencia-Taller de David Serrano Jaime, titulada *El secreto de la música en los videojuegos*, que trató acerca de la creación musical y la autogestión en el mundo de la composición de bandas sonoras para este medio en constante renovación. La ponencia se presentó sobre todo desde el interesante punto de vista del creador y las vicisitudes del mismo a la hora de llegar a contactar con los desarrolladores de videojuegos y presentar una propuesta válida de banda sonora.

La relevancia de este congreso no sólo se limita a su énfasis en el diálogo e intercambio entre disciplinas, o entre los ponentes, asistentes y organizadores; sino a lo que significa a la hora de reivindicar una forma de ver la música como un fenómeno unido a su entorno cultural y social, sin dejar de lado los aspectos sonoros. En la actualidad transmedia esta forma de entender el arte es necesaria para poder comprender los significados y funciones del mismo en esta sociedad en proceso de cambio

EL CASO DE RETROALIMENTATE DE LA CULTURA o cómo aprender a través de la producción de un festival

Cande Sánchez Olmos

Raúl Rodríguez Ferrándiz

“Retroalimentate de la Cultura” es un proyecto de innovación docente que tiene como objetivo que el alumnado del Máster Oficial Comincrea (Comunicación e Industrias Creativas) de la Universidad de Alicante, que cursa el itinerario de Emprendimientos en Industrias Creativas aprenda desenvolverse en el mundo laboral a través de la realización de festival cultural.



El alumnado y la profesora en la rueda de prensa de presentación del festival

Este evento ha sido realizado por el siguiente alumnado: Verónica Aparicio, Verónica Martínez, Juan Palenzuela, Arturo Hernández y David Serrano, que han convertido durante el año académico el aula en una oficina de gestión cultural bajo la supervisión de la coordinadora de la asignatura, Cande Sánchez Olmos. Este proyecto es, además, la continuación de las jornadas "Aliméntate de la Cultura", que se celebraron en los dos cursos académicos anteriores y que estuvieron coordinadas por el profesor Kiko Mora en el seno de esta

misma asignatura optativa: "Sector de las Industrias Creativas".

La complejidad creciente de los procesos de gestión, producción y comunicación exige profesionales preparados, capaces de actuar en el ámbito local pero también internacional, con una mirada amplia y crítica, que les permita definir, dimensionar y evaluar con éxito los diferentes modelos existentes y adaptarse a los retos de los próximos tiempos. El mundo del espectáculo en vivo, los festivales y los eventos culturales se ha diversificado mucho en los últimos años, pues incluye tanto la gestión de espacios de difusión escénica, musical o de ocio, como la producción de festivales y de eventos efímeros, pasando por la gestión de compañías y de proyectos de producción complejos. Todo ello con una gran diversidad de modelos de gestión –público, privado o mixto- y de propuestas artísticas, de lo más tradicional o clásico a lo más alternativo o multimedia. Si a esto añadimos que la asignatura objeto de análisis, "Sector de las Industrias Creativas", forma parte del itinerario de especialización en Emprendimientos en Industrias Creativas, la docencia requiere un carácter eminentemente práctico: aprender haciendo, es decir, crear, gestionar, producir y comunicar un festival cultural real. En cierta manera, esta es una de las

mayores preocupaciones de los estudiantes universitarios: que su formación universitaria les abra el camino en el mundo profesional.

El lema que sirvió de inspiración para articular el evento fue la nostalgia como motor de nuestras elecciones y prácticas culturales, la “retromanía” como estímulo del consumo de cultura. El retorno de motivos, gustos, modas, estilos culturales del pasado, parece una de las características definitorias de la producción y circulación cultural posmodernas. Y ello se produce de variadas maneras: bien a través de una especie de recuperación de época más genérica (los años 20, 40 o 60, etc.), bien a partir de piezas concretas, que pueden ser literarias, cinematográficas, musicales, televisivas, artísticas, pero también del ámbito más amplio de la creatividad: moda y complementos, prácticas y estilos de las tribus urbanas, bailes, productos de consumo y marcas comerciales que marcaron época, etc. Todas ellas se retroalimentan: cada una dispara el recuerdo del contexto en que se produjo y llama naturalmente a otras manifestaciones culturales del mismo periodo.

La nostalgia es una especie de anhelo colectivo que conecta con una época más feliz, que se construye a través de un pasado hiperreal y, por tanto, idealizado y edulcorado y que, además, establece vínculos generacionales, de identidad y pertenencia. Pero lo curioso de este evento fue comprobar la pasión por la retromanía que el alumnado mostró a pesar de que no había nacido cuando surgieron muchas de

las manifestaciones culturales por las cuales sentía nostalgia.

En este sentido, la asignatura arrancó con una clase magistral sobre nostalgia y cultura retro impartida por el profesor Eduardo Viñuela de la Universidad de Oviedo. De este modo, los alumnos recibieron una base teórica sobre el origen, significado e implicación social y cultural de la cultura retro haciendo especial hincapié en la música popular. Un recorrido por los programas de televisión musicales y los videoclips de diferentes países a lo largo de la segunda mitad del siglo XX sirvió para contextualizar la retromanía como manifestación cultural. Y partir de aquí se diseñaron los contenidos que darían forma al evento cuya programación completa se puede observar en la siguiente imagen:

www.alimentatedelacultura.es

Retroalimentate
DE LA CULTURA

30-31
MARZO
2017

FESTIVAL DE CULTURA RETRO
MUA - LAS CIGARRERAS

DÍA 30 (MUA)
18.00 a 20.00
IMAGINACIÓN EXPOSICIÓN RETRO
SESSION VINILO D.J. TELEFUNKER

DÍA 31 (LAS CIGARRERAS)
18.00/18.25 BATERADA KLAKIBUN
19.00/21.00 SESSION SOCA FUE MOHO DJ
19.00/20.00 TALLER LA COSMONAUTA
20.00/20.30 CHARLA STAR WARS
20.30/21.30 CHARLA Y EXHIBICIÓN LINDY HOP
SPIRIT OF ST. LOUIS
21.30/23.00 CONCIERTO THE SOULGONIMS
23.00/00.00 CONCIERTO RADIOACTIVE KIDS

STANDS CULTURA RETRO
PHAC (CULTURA Y TECNOLOGÍA)
CINEMA PARADISO (MERCHANDISING)
SLIME VELVET (VINILOS)
UNICOMIC
STAR WARS
PLAYMOBIL

STANDS MODA RETRO
GHEZZO GATO VINTAGE
DER ORGANIC
BARBERÍA Y TATTOO

STANDS COMIDA RETRO
CERVEZA SANTA PAZ
HERRY CROKET
LOS RAMBLA (FOODTRUCK)

Retroalimentate.

MUA M. U. A. UNIVERSIDAD DE ALICANTE
cominorea
CIBER
Universidad de Alicante

El evento cuenta con una página web creada y diseñada por los alumnos, concretamente por la diseñadora gráfica Verónica Martínez, quien a su vez diseñó toda la imagen corporativa del evento tomando como referencia el banco de imágenes de libre acceso que tiene la Biblioteca de Nueva York. En este [espacio web](#) se puede consultar toda la información relacionada con el evento que está categorizada por sectores culturales: música, charlas, moda, talleres...

De todas estas manifestaciones culturales convocadas, la música funcionó como hilo conductor de todas las actividades del festival de cultura retro. La jornada comenzó con la sesión de música de los años 50 y 60 a cargo de Bola Pub Mono DJ (en la imagen), alma mater de un pub situado en barrio de Alicante que se caracteriza porque solo se pincha en vinilo rock and roll y rock de estas décadas.



El estilo de baile Lindy Hop estuvo presente a través de una charla que impartieron los profesores de danza de escuela Spirit of Sant Louis de Alicante. A continuación, los bailarines ofrecieron una exhibición de este baile que se popularizó en USA en los años 40. El Lindy Hop es un estilo de baile

específico de la música swing, el cual tiene como característica la improvisación y la creatividad, reflejo de la gran variedad de pasos y del modo de interpretar tanto el ritmo como la melodía. En la actualidad es un fenómeno social que a través de la nostalgia recrea esta forma de bailar de los años 40.



La siguiente banda que actuó en Retroaliméntate de la Cultura fue Soulomonics, un grupo de siete componentes procedentes de Dénia que interpretó temas clásicos del soul and R&B de los años setenta. De este modo, el recorrido retro por la historia de la música popular que había comenzado en los años 40 avanzaba hasta los setenta.



Cerraron el festival de cultura retro Radioactive Kids, una banda alicantina que se formó en el año 2008 con gran influencia del psychobilly de los 80, rockabilly de los 50, el punk, postpunk, new wave y el pop de los 80's. Con tanta mezcla de estilos, confiesan que su rockabilly es demente. Les gusta hacer versiones de Johnny Powers, Misfits, Joy División, Parálisis Permanente, incluso The Smiths o series de Televisión como el Inspector Gadget que conectan directamente con la nostalgia de los asistentes.



Una de las novedades del evento fue el cambio de ubicación del festival. Si en las dos ediciones anteriores las jornadas Aliméntate de la Cultura se celebraron en el Museo de la Universidad de Alicante, en esta ocasión Retroaliméntate de la Cultura se trasladó al Centro de Cultura Contemporánea Las Cigarreras, instalaciones que pertenecen al Ayuntamiento de Alicante. El objetivo que se perseguía con este cambio era conectar la comunidad universitaria, situada principalmente en el campus universitario de San Vicente del Raspeig, con la sociedad alicantina que habita y disfruta del ocio en centro de la ciudad. Este cambio suponía también un reto para los alumnos, el de gestionar con agentes culturales externos a la universidad con todo lo que ello conlleva:

permisos, instancias, presupuestos, ocupación de espacio público, seguro de responsabilidad civil, comunicación y demás aspectos contemplados en la gestión cultural.



El alumnado contó con el apoyo del Secretariado de Cultura de la Universidad de Alicante y, más concretamente, con la ayuda de los técnicos del Museo de la Universidad de Alicante (MUA), su equipo de comunicación y los profesionales del Secretariado de Cultura de la Universidad de Alicante. Todos ellos formaron un equipo de trabajo que compartió con los alumnos dichas prácticas profesionales, lo que supuso unir las prácticas docentes y profesionales en la propia universidad. Por otro lado, efectivos de mantenimiento y personal de infraestructuras de la universidad ayudaron al equipo a solucionar tareas de gestión y producción técnica. Por último, el evento contó con el respaldo económico de la Facultad de Económicas y Empresariales, el Máster Comincrea, el Departamento de Comunicación y Psicología Social, el Secretariado de Cultura y el Vicerrectorado de Infraestructuras de la Universidad de Alicante.

Desde punto de vista académico, y personal, las conclusiones más importantes que se extraen de la realización de "Retroaliméntate de la Cultura" son dos. Por un lado, la satisfacción de trabajar con un alumnado motivado, entregado y con ganas de aprender con este tipo de metodología docente. Por otro lado, la imagen que el Máster Cominorea en particular, y la Universidad de Alicante en general, ha proyectado. La universidad no es solo un espacio donde se estudia, se conserva y se exhibe la cultura, sino también donde se gestiona, se promueve, se comunica y en definitiva se estimula el tejido cultural hecho por y pensado para la comunidad alicantina. Todo ello sin olvidar que este proyecto ha sido posible gracias al trabajo en red y "retroalimentado" por diferentes colectivos que comparten lugar de trabajo en la universidad: profesores, personal administrativo y de servicios, técnicos y alumnado. La docencia está en constante evolución y en la Universidad de Alicante es uno de los motores de ese cambio.

JORNADES PER A L'ESTUDI DE LA MÚSICA POPULAR

Valencia, 5, 6 y 7 de abril de 2017

Juanma Ferrando

Marcelo Jaume

Los días 5, 6 y 7 de abril de 2017 tuvieron lugar en València las Jornades per a l'Estudi de la Música Popular, organizadas por el Museu Valencià d'Etnologia, el Institut Superior d'Ensenyances Artístiques de la Comunitat Valenciana, CulturArts Música y el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat de València.

JORNADES PER A L'ESTUDI DE LA MÚSICA POPULAR
5-7 D'ABRIL DE 2017 VALÈNCIA
PONÈNCIES, COMUNICACIONS, MESAS REDONDES, WORKSHOPS, CONCIERTOS Y JAM SESSIONS
WWW.JORNADESEMP.COM
FACEBOOK.COM/JORNADESEMP
TWITTER.COM/JORNADESEMP



Las Jornades surgen de la necesidad de dotar de nuevos espacios de reflexión a los estudios de música popular, con una presencia académica e institucional creciente pero aún desacorde a su importancia social. En la organización de las Jornades era prioritario dar cabida a jóvenes investigadores y asegurar variedad de objetos de estudio, perspectivas y discursos. Para ello, se dispuso de tres

espacios, uno para cada día, de acuerdo a tres perfiles de investigación que formaban parte de las Jornades: el Museu Valencià d'Etnologia, la Facultat de Magisteri de la Universitat de València y el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

En la jornada inicial, donde predominó el perfil antropológico, la ponencia inaugural correspondió a Josep Martí, que con el título *Más allá de la representación: relacionalidad y afecto en las prácticas musicales* esbozó interesantes líneas de fuga de la musicología actual. La mesa redonda, integrada por el propio Josep Martí, Jaume Ayats, Jordi Reig y Josep Vicent Frechina, se ocupó de la música tradicional desde la óptica de la música popular.



Mesa redonda: La música tradicional.

De izquierda a derecha: Juanma Ferrando, Jordi Reig, Josep V. Frechina, Jaume Ayats y Josep Martí

Dado que uno de los objetivos de las Jornades era favorecer modelos que permitieran la interacción entre ponentes y comunicantes, por la tarde se desarrolló un taller colaborativo dirigido por Jaume Ayats con el título *Revisitant el dit que assenyala la lluna: pensar les músiques en la societat contemporània*. En las cuatro sesiones de comunicaciones las temáticas dominantes fueron la historia e hibridación de la música tradicional, la música en directo y la historia del blues y el rock, y abarcaron desde la música tradicional valenciana o el merengue dominicano al blues de Austin o el post-rock. El día se cerró con una *jam session* de funk, reggae y rap en Radio City.



Sesión de comunicaciones: Música en directo

La segunda jornada, celebrada en la Facultat de Magisteri de la Universitat de València tuvo como temas centrales la didáctica y el audiovisual. Además de la ponencia de Juan Carlos Montoya (*Didáctica de la expresión musical desde los medios audiovisuales: Posibilidades y retos*) tuvieron lugar dos mesas redondas con la didáctica de la música como hilo conductor y dos sesiones de comunicaciones centradas también en el audiovisual y la didáctica. Algunos de los temas tratados fueron el

papel de la música en las representaciones de género dentro de la publicidad o el análisis de las fórmulas estereotipadas según el género en el cine. Al final del día los asistentes pudieron disfrutar de una *jam session* de jazz en Gestalguinos con la participación de profesores del Conservatorio Superior de Música de Valencia.



Mesa redonda: Música, audiovisual y su didáctica.
De izquierda a derecha: Vicente Galbis, Juan Carlos Montoya, José Miguel Sanz y Rosa Isusi

El último día, quizá el más heterogéneo de las Jornades, se abrió con la ponencia de Héctor Fouce *Cómo hacer crack: clases medias, música e indignación*, tras la cual se celebraron sesiones de comunicaciones con los títulos *Género, identidad y violencia* y *Nuevos marcos tecnológicos*, con objetos de estudio como el *lesbian reguetón*, las comunidades virtuales en torno a la Ruta del Bakalao o el neochamanismo en nuevos contextos rituales. En la mesa redonda, integrada por Héctor Fouce, Sílvia Martínez y Julio Arce se habló de los retos de la musicología en ámbitos como la Universidad y el Conservatorio, además de otras perspectivas para el estudio de la música popular.



Mesa redonda: Nuevas perspectivas para el estudio de la música popular. De izquierda a derecha: Sílvia Martínez, Julio Arce, Héctor Fouce y Marcelo Jaume

El taller colaborativo dirigido por Sílvia Martínez con el título *Generando bronca: ¿nos sirve el feminismo para entender la música popular?* fue uno de los momentos más intensos de las Jornades por las múltiples líneas de debate que abrió. Cerraron las Jornades dos sesiones de comunicaciones dedicadas a la estética y crítica cultural y la *world music*, en las que se trataron fenómenos musicales como el forró, el *dubstep* o el trap.

Se prevé la publicación tras el verano de las actas digitales que recojan las aportaciones hechas comunicaciones.

Como coordinadores queremos felicitar por su trabajo a todos los participantes (ponentes, comunicantes, comité científico, comité organizador y dirección) y agradecer a las instituciones su apoyo en lo que esperamos que sea el inicio de un nuevo foro para el estudio y la discusión de la música popular.

X JORNADAS DE JÓVENES MUSICÓLOGOS Y ESTUDIANTES DE MUSICOLOGÍA

Barcelona, 20-22 de abril de 2017

Rubén Gómez Muns

Del 20 al 22 de abril tuvieron lugar en Barcelona las X Jornadas de Jóvenes Musicólogos y Estudiantes de Musicología. Estas jornadas responden al trabajo y a los intereses de la Joven Asociación de Musicología, una red de asociaciones de ámbito estatal que aglutina a JAM Cataluña, JAM Madrid, JAM Asturias y JAM Granada.



Es pertinente señalar que el éxito de esta red y de estas jornadas se fundamenta en el interés que tienen los estudiantes de musicología y los jóvenes musicólogos por reflexionar sobre el estado de su profesión, así como por ofrecer un espacio de debate académico orientado principalmente a jóvenes investigadores, además de ser un foro donde se pueden intercambiar opiniones y experiencias de diferente naturaleza. Esta décima edición del encuentro se celebró en Barcelona, en conmemoración de la primera edición, que tuvo lugar en la ciudad condal en el 2008.

El título de las X Jornadas, "Musicologías del ayer y del mañana: musicologías de hoy en día", muestra claramente las motivaciones y objetivos de su organización y celebración. Cabe destacar que las líneas temáticas de participación eran muy diversas, respondiendo de este modo tanto a la interdisciplinariedad que cada vez tiene un mayor peso dentro del campo de los estudios de y sobre música, como al amplio abanico de temas a tratar. Las comunicaciones que se presentaron en estas jornadas y que se distribuyeron en 14 mesas, iban desde la musicología histórica hasta la educación musical, pasando por las músicas populares y urbanas, música e identidad, música y género, música tradicional... El número total de comunicaciones evidencia por un lado el interés existente entre los jóvenes musicólogos por querer compartir su trabajo y, por otro lado, que la investigación musical no es un elemento residual dentro del mundo académico, todo lo contrario, es un campo que suscita inquietudes entre los estudiantes. Por este motivo, no ha de sorprendernos la colaboración de instituciones, entidades y asociaciones como la Universitat Autònoma de Barcelona, la ESMUC, la Biblioteca de Cataluña, la Sociedad de Etnomusicología, la Sociedad Española de Musicología, la Societat Catalana de Musicología, etc.

El comité organizador apostó por una estructura que combinaba mesas de comunicaciones con espacios de debate, los DeWatt. Estos últimos consistían en ofrecer un espacio de discusión sobre un tema monográfico e incluían la participación de dos personas especialistas o con experiencia en el tema a tratar. En total se organizaron ocho DeWatt, todos ellos muy interesantes, como por ejemplo *Musicología y su comunicación*, *Musicología fuera de la academia*, *Música y Migración*, *Nuevas generaciones de musicólogos* o *Musicología digital*. Todas estas sesiones respondían a los objetivos de estas jornadas: reflexión, debate y participación.



Las Jornadas también incluyeron la celebración de algunos conciertos, una sesión audiovisual, una sesión de pósteres y dos mesas redondas, la de inauguración y la de clausura. En la primera participaron profesionales tan conocidos como Luca Chiantore, Tess Knighton y Pedro Memelsdorff. Respecto a la mesa redonda de clausura, la cual se centró en las publicaciones digitales, contó con la participación de representantes de tres sociedades científicas de reconocido prestigio dentro de la academia española: la

SIBE, la SEdeM y la SCMuS. Esta última mesa se centró en cómo Internet ha afectado y afecta al mundo de las publicaciones científicas, en el modo en que éstas han ido evolucionando en los últimos años y en el papel que han desempeñado y desempeñan las sociedades científicas de nuestro campo en España y Cataluña. Al mismo tiempo, se debatió sobre cómo y dónde pueden publicar los investigadores, un asunto que suscitó muchas preguntas entre los asistentes.

A modo de cierre, me gustaría resaltar una idea compartida por muchos asistentes y comentada en varias ocasiones: la necesidad de potenciar las colaboraciones entre las diferentes asociaciones y sociedades científicas que promueven la investigación musical y que aglutinan a la mayoría de los investigadores residentes en España. Actualmente, en España, cuando hablamos sobre investigación musical, nos encontramos que existen investigadores y temáticas interesantes, capacidad de trabajar con otras disciplinas y sociedades científicas consolidadas con un público receptivo que tiene un potencial significativo de crecimiento. Sin embargo, la investigación musical no dispone de un apoyo sólido por parte de la administración pública, ni tampoco por parte de entidades privadas, y al mismo tiempo no es entendida por algunos sectores de la sociedad. Ante este panorama, posiblemente deberíamos apostar por una mejor comunicación y difusión, en combinación con una clara apuesta por diseñar e implementar estrategias colaborativas de mayor incidencia que las realizadas hasta la fecha.

DCODE LAB 2017

2º ENCUENTRO DE MÚSICA Y COMUNICACIÓN

Madrid, 10 de mayo de 2017

Ugo Fellone

El pasado 10 de mayo en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid tuvo lugar el DCODE LAB 2017: 2º Encuentro de Música y Comunicación. Este evento, organizado por el festival de música indie DCODE, trata de poner en contacto a los estudiantes universitarios con los profesionales de la industria de la música y el mundo de la comunicación. Una propuesta con la que el festival busca tender nuevas vías de diálogo entre la música y el mundo universitario, aportando la contraparte teórica a los conciertos que celebra en el mes de septiembre en la propia Ciudad Universitaria.

El encuentro se articuló alrededor de tres mesas redondas en las que un profesor universitario introducía los temas sobre los que giraría la sesión, dando paso a intervenciones de unos diez minutos por parte de cada uno de los participantes. Tras ello, se iniciaba el debate en la propia mesa, tanto en base a lo expuesto anteriormente como a las preguntas de los propios asistentes. Este formato resulta especialmente atractivo al aportar un dinamismo y una pluralidad de voces que no se encuentra en las conferencias o congresos convencionales, permitiendo una mayor implicación por parte del público que se trasladó a las redes sociales, donde

el hashtag #DCODELAB2017 fue *trending topic* en Twitter durante gran parte del día.

La primera sesión llevó por título *Mujer y diversidad de género en los medios e industria musical* y supuso un repaso bastante interesante a los problemas que encuentran las mujeres en los diferentes sectores de la música. La moderadora de la sesión fue Ruth Piquer y en ella participaron personas de diversos ámbitos relacionados con la música, desde managers como Zara Sierra, directoras de marketing como Linda López, promotoras como Chen Castaño, periodistas como Patricia Godes o Víctor Lenore, la musicóloga Laura Viñuela o la cantante y compositora Nora Norman, que ofreció una pequeña actuación en acústico al final de la sesión.

A pesar de provenir de ámbitos diferentes, todas las participantes subrayaron lo difícil que era abrirse paso en el mundo de la música ante los roles de género asignados a hombres y mujeres. Las mujeres en el mundo de la música siempre han tenido un papel sumamente limitado y su presencia está lejos de estar normalizada, como evidencia el lugar residual que ocupan en los carteles de los festivales. Por ello, no es de extrañar que, de alguna u otra manera, muchas de las participantes hayan sufrido en sus propias carnes esta discriminación, siendo consideradas meras ayudantes,

confundidas con las novias de los artistas o tratadas desde un paternalismo que las considera incapaces de realizar las tareas asignadas tradicionalmente a los hombres.

En este aspecto la intervención de Viñuela fue clave, ya que remarcó que desde pequeños a los hombres y las mujeres se les inculcan formas de enfrentarse a la música radicalmente diferentes. Así, al hombre se le permite un acercamiento más técnico e intelectual mientras que la mujer desarrolla una relación más física e intuitiva, ejemplificada en el baile o el fanatismo pop. Esto condiciona notablemente la forma en la que se percibe a la mujer en todos y cada uno de los ámbitos relativos a la música. De este modo, en el ámbito de la interpretación, el papel de la mujer suele limitarse a las labores de cantante, debido a que la destreza técnica con un instrumento o la composición se ven como algo propio de los hombres, mientras que la voz siempre se siente como algo más natural, intuitivo y físico. Esto lleva a marginar a las mujeres intérpretes y compositoras, como ocurrió con todos los grupos femeninos a los que produjo Phil Spector, que se recuerdan por el hombre más importante que participó en las grabaciones.

Estas diferencias de roles también se aprecian en el ámbito del periodismo musical, donde Patricia Godes arremetió contra ciertos medios con un discurso técnico e intelectualizado de la música, como Rockdelux, por perpetuar visiones excesivamente masculinas sobre la crítica, en las que se permiten criticar ciertas músicas por su machismo sin pararse a analizar el machismo implícito en los

géneros que defienden, como resaltó Lenore. Pero a pesar de todos estos problemas, las participantes consideraban que no había que perder la esperanza, más aún ahora que el feminismo “está de moda” y se puede aprovechar este auge para conseguir una sociedad mucho más justa e igualitaria.

La segunda sesión tuvo por título *La revolución digital en medios y artistas: ¿Es oro todo lo que reluce?* moderada por Héctor Fouce, en ella intervinieron desde youtubers como Curricé a representantes de medios de comunicación “tradicionales” como El País y Radio 3, discográficas como Sony o plataformas como YouTube. Sin duda, se trató de una mesa con un interés bastante destacado, en la que se debatieron los supuestos cambios revolucionarios que han tenido lugar en el mundo de la música con la aparición de internet y los últimos avances tecnológicos.

En relación a este aspecto, hubo dos posturas más o menos contrapuestas, la de aquellos que entendían lo ocurrido como un cambio radical y otros, como el director de Radio 3, Tomás Fernando Flores, que sentían que tampoco habían cambiado tanto las cosas, dado que muchos de los comportamientos que antes se podían ver en relación a la música sólo se han visto perpetuados por las nuevas tecnologías. En este sentido, lo único que habría cambiado es la mayor capacidad de elección, que supuestamente proporciona un acercamiento más personal e individual a la música. Este aspecto fue también sumamente debatido, dado que con los algoritmos que se producen en

determinadas plataformas la cantidad de música nueva a la que uno puede acceder por su cuenta se vuelve bastante limitada. Por ello muchos resaltaron que quizás hoy más que nunca la figura del prescriptor gana una importancia renovada, dado que es necesaria una voz de confianza que te ayude a navegar ante la infinidad de información que se encuentra en la red. Y esto no es sino una muestra de que las nuevas tecnologías no han desterrado los viejos hábitos, sino que por el contrario los han venido a revitalizar bajo la máxima de “renovarse o morir”.

La tercera y última sesión del encuentro, *Marcas y publicidad: Su impacto real en medios y música*, dio cita a personas de diferentes ámbitos relacionados con el marketing y la publicidad, desde personal de festivales como el FIB o el BBK, al director de la revista *online* El Duende o personas encargadas de la promoción de marcas y artistas como la representante de creadores digitales Victoria Rodríguez o la *brand manager* de José Cuervo, María Antonella Lupo.

Como dijo la moderadora Cande Sánchez Olmos al final de la sesión, no somos capaces de imaginarnos la vida sin música, pero sí sin marcas. Aun así, la publicidad es necesaria para la subsistencia de los festivales de música, los medios de comunicación digitales o los creadores digitales, entre otros. Pero no cabe duda de que para que la publicidad sea realmente efectiva debe adaptarse a los tiempos que corren, teniendo una mayor presencia en las redes sociales y enfocándose de maneras más inventivas. En este sentido, se tuvo

muy claro que la época de los banners estaba pasando a la historia y que el futuro se encontraba en el *branded content*, que permite una forma mucho más creativa de promocionar determinados productos. Pero para que enfoques como este terminen por extenderse es necesario un cambio de mentalidad por parte de las empresas, las cuales siguen pensando en términos tradicionales. Buena prueba de ello es que con la crisis económica muchas marcas han centrado su presupuesto en la publicidad de tipo convencional, cuyo impacto es más fácilmente cuantificable, pasando por alto las posibilidades que cierto tipo de campañas de promoción o mecenazgo pueden aportar, sobretodo en relación a medios como YouTube.

La mayor parte de esta sesión estuvo consagrada a un aspecto bastante cercano a lo debatido en la segunda sesión: el impacto real de los creadores de contenidos digitales en el mundo real. En este sentido Gaby Salaverry, de Last Tour, apoyado por David Díaz del Festival de Benicassim, discutieron con la representante Victoria Rodríguez sobre por qué los grandes festivales de música no contratan a *youtubers* para las actuaciones. En primer lugar, se argumentó que todas estas personas parecían un tanto oportunistas por aprovechar su éxito para lanzarse al mundo de la música. Esto fue criticado desde el público por el propio Curricé, que antes de empezar en YouTube ya tenían una amplia experiencia como músico. Por otro lado, también se discutió el impacto que tenían este tipo de personas en el mundo real, puesto que a los festivales les interesa tenerles para aspectos a nivel virtual, pero

dudan de su efectividad en un concierto, tanto por su falta de tablas en el escenario como por el poco público que suelen congregar.

Más allá de esto, a lo largo de la sesión también se habló de otros aspectos sumamente destacados como la difícil financiación de los festivales de música, los problemas que encuentran las marcas a la hora de respetar la integridad del artista que promocionan o la necesidad de que la publicidad no resulte abusiva para que el público no la rechace.

En definitiva, se puede afirmar que el DCODE LAB de este año ha supuesto un destacado punto de encuentro, ya no solo para los estudiantes de comunicación, sino para todos aquellos interesados en saber más sobre el mundo de la música. Y esto gracias a un variado elenco de profesionales que, aunque en ocasiones resultase excesivamente numeroso, nos permitió entender la música desde perspectivas que muchas veces pasamos por alto cuando nos acercamos a ella con una veneración quasi-romántica. Solo cabe esperar que de cara a próximas ediciones se pueda mantener el mismo nivel de calidad y profesionalidad, produciendo un evento que pueda interesar a cualquier persona.



Tesis doctoral:

"Rrollos y Movidas. Análisis de las carpetas discográficas de los sellos independientes españoles (1980-1986)"

Autor: Ioseba E. Parra de la Horra

Sara Arenillas Meléndez

La Universidad de Oviedo ha sido una de las pioneras en abordar el estudio de las músicas populares urbanas desde la musicología; la tesis de Ioseba E. Parra de la Horra sobre las carpetas discográficas producidas por sellos independientes durante la primera mitad de los ochenta en España, tutelada por Eduardo Viñuela y defendida el pasado 7 de junio, contribuye significativamente al enriquecimiento y la ampliación de esta línea de investigación. La tesis supone la continuación del estudio iniciado por el autor con su trabajo fin de máster, que también versaba sobre el análisis de carpetas discográficas.

Para el desarrollo de la tesis, Parra ha adoptado una perspectiva interdisciplinar, que combina métodos de análisis de ámbitos como la iconografía, la semiótica, el diseño gráfico o la publicidad. Así, Parra ha utilizado, por ejemplo, los tres niveles de interpretación de significado (pre-iconográfico, iconográfico y contextual) que desde el campo de la iconografía Erwin Panofsky distingue en su ensayo *Studies in iconology* (1939). Ioseba Parra también ha pretendido profundizar en aspectos como la evolución de la industria musical y de fenómenos estéticos y sociales como la

posmodernidad en la España de los ochenta.

La tesis se halla estructurada en torno a tres bloques: un primero, que aborda la historia del desarrollo de las portadas de discos en el ámbito internacional; un segundo, que trata de dibujar cómo era el panorama del *underground* español y del mercado de las independientes en la España de la Transición; y un tercero, que constituye el grueso del estudio, en el que se aborda el análisis de las carpetas discográficas. En este último bloque, Parra ha agrupado los discos estudiados en cinco corrientes: el *synth pop*, donde se centra en el análisis de las portadas de Aviador Dro; la posmodernidad, con su ironía, parodia y pastiche, en bandas como Glutamato Ye-yé y Siniestro Total; el punk en la obra de Eskorbuto; la onda siniestra o *post-punk* en Gabinete Caligari, Parálisis Permanente y Seres Vacíos; y el *rockabilly* de Loquillo y los Trogloditas. De este modo, Parra da un repaso a discos emblemáticos de la época, como *Selector de frecuencias* (1982) de Aviador Dro, *Autosuficiencia* (1981) de Parálisis Permanente o *El ritmo del garaje* de Loquillo y los Trogloditas (1983).

El criterio que Parra ha seguido para la elección de los discos a estudiar ha sido que pertenecieran a compañías independientes, por la importancia que éstas tuvieron en el desarrollo de escenas como la de la Movida a principios de los ochenta en España. Así, han quedado fuera las producciones de algunas propuestas representativas del momento, como la de Almodóvar & McNamara, quienes pertenecían a Discos Victoria. Entre los nombres de los artistas que influyeron en el diseño las portadas de estos discos se encuentran los de Ceesepe y Gallardo, que procedían del mundo del cómic *underground*, Sigfrido Martín y Miquel Barceló, de la nueva corriente pictórica nacional, o OukaLeele, Alberto García-Alix y Pablo Pérez Mínguez, dedicados al mundo de la fotografía.

La tesis de Parra demuestra que los sellos independientes supusieron una importante infraestructura para la aparición de nuevos discursos musicales en España, que recogían y adaptaban al contexto nacional lo que se estaba haciendo en el panorama anglosajón. El tribunal, compuesto por los musicólogos Julio Arce y Celsa Alonso y el historiador del arte Javier Panera, destacó la novedad del estudio que, dada la escasez de trabajos sobre el tema, abre un espacio para la continuación de la investigación en este campo no sólo a nivel nacional sino también internacional. Asimismo, el tribunal subrayó la rigurosidad con la que Parra abordó el análisis y lo apropiado de su metodología interdisciplinar, lo que a su juicio le ha hecho merecedor del título de doctor con la máxima calificación.

Reseña:

Enrique Cámara de Landa. 2016. *Etnomusicología*, 3ª edición corregida y aumentada. ICCMU. Colección Música Hispana. 308 pp. ISBN: 978-84-89457-53-9

Ricardo Salaya Julián

El manual *Etnomusicología* escrito por Enrique Cámara es, desde hace varios años, un texto de referencia para cualquier estudioso que se acerque a nuestra disciplina en el ámbito español y también en el entorno latinoamericano.

El volumen abarca las dos vertientes fundamentales de la Etnomusicología: la teórica y conceptual, por un lado, y la práctica o investigación empírica, por otro. Así, la primera parte es un completísimo catálogo de las corrientes de estudio que se han detenido en las músicas populares a lo largo de la historia, destacando a los autores principales y las perspectivas de reflexión desde las que se han posicionado las distintas tendencias. El segundo bloque metodológico, disponible en versión digital y con abundancia de material sonoro, aborda el trabajo de campo, la transcripción y el análisis musical y resulta de indudable utilidad para quien pretenda realizar una investigación etnomusicológica de forma rigurosa. Según se plantea varias veces a lo largo del texto, *Etnomusicología* es también un manual de consulta bibliográfica y en el que analizar textos fundamentales.

En la tercera edición corregida y aumentada del manual de Cámara de Landa, como no puede ser de otra forma al haber pasado

catorce años desde la publicación de la primera edición, se pueden encontrar algunas modificaciones, apartados nuevos en los capítulos, la supresión de otros y fusiones de algunas secciones, así como capítulos nuevos completos.

Entre estas modificaciones, dentro del Capítulo 1 “Antecedentes”, cabe mencionar el último apartado denominado “Algunos antecedentes españoles” en el que se presenta, para quien desee iniciarse en el estudio del folklore español, una amplia colección de autores que han trabajado durante el siglo XIX sobre la materia. Asimismo, el Capítulo 6 “Elementos de Etno-Musicología”, antes denominado “Entre la organología y el análisis melódico: Algunas taxonomías universales”, prescinde en esta edición de la sección 3 “Mieczyslaw Kolinsky: clasificación universal de los tipos melódicos”.

Dentro de las secciones del Capítulo 14, que lleva por título “Cambios, Transculturación, Migraciones, Folklorismo”, se encuentran algunas de las adiciones más interesantes en comparación con la edición anterior. Estas son:

- “Visión dinámica del patrimonio musical. Entre aculturación y transculturación” expone el hecho que se dio a final del siglo

XIX cuando, a causa de los movimientos migratorios, se hizo visible, de mano de algunos autores, la desaparición de las antiguas músicas. Se presentan los términos *aculturación* para referirse a los prestamos culturales ocasionados por el contacto, y, a propuesta de Fernando Ortiz, *transculturación*, como consecuencia del rechazo surgido hacia el termino anterior.

- El apartado “¿Sincretismo? ¿aculturación? ¿Hibridación?” presenta los trabajos de Richard Waterman (1952) sobre la influencia africana en la música de América y de Carlos Vega (1967) sobre tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica.

- “Otras consideraciones sobre transculturación” aborda la posibilidad de que la transculturación se dé siempre y pueda ser estudiada como un fenómeno de transmisión entre culturas, planteando la posibilidad de estudiar un mismo hecho como un caso aislado de una cultura o como un elemento de transformación en otra.

- En “Un comentario sobre el revival” se esboza la dificultad a la que se enfrenta uno al estudiar música folklórica en la actualidad debido a la influencia de los *mass media* y la influencia de quienes han vivido en la ciudad o quienes viajan mucho a ella, cuestionando por estos motivos, la validez de algunas operaciones de revival.

Además de este capítulo, el que ha experimentado una mayor revisión en esta tercera edición de la obra es el Capítulo 17 “Estudios sobre música popular urbana”, en el cual también encontramos los siguientes apartados añadidos:

- “Música y ciudad” gira en torno al término *etnomusicología urbana* acuñado por Bruno Nettl en 1978 haciendo referencia a que la etnomusicología tradicionalmente se había centrado principalmente en el estudio de núcleos campesinos, por lo que se menciona la existencia, ya entonces, de diversos trabajos en los que se trata la inmigración en grandes núcleos urbanos de Estados Unidos.

- “Un nuevo nombre para un área emergente” explica el término *música popular urbana* recurriendo a las palabras de la cubana María Teresa Linares, que lo utilizó por primera vez en un trabajo sobre la creación musical latinoamericana. Plantea también la utilización del mismo término cinco años después por parte de tres jóvenes musicólogos argentinos que desconocían el trabajo de María Teresa Linares y cómo, un tiempo antes de la aparición de este en el artículo de la cubana, Ricardo Saltón, Marcela Hidalgo, Omar Brunelli y Néstor Ceñal, utilizaron el término para rechazar el que por aquella época se utilizaba, *mesomúsica* y el utilizado en Norte América, *música popular*.

- En el breve apartado “Surge una sociedad de estudiosos”, Enrique Cámara cuenta el surgimiento en 1981, de la International Association For The Study Of Popular Music (IASPM).

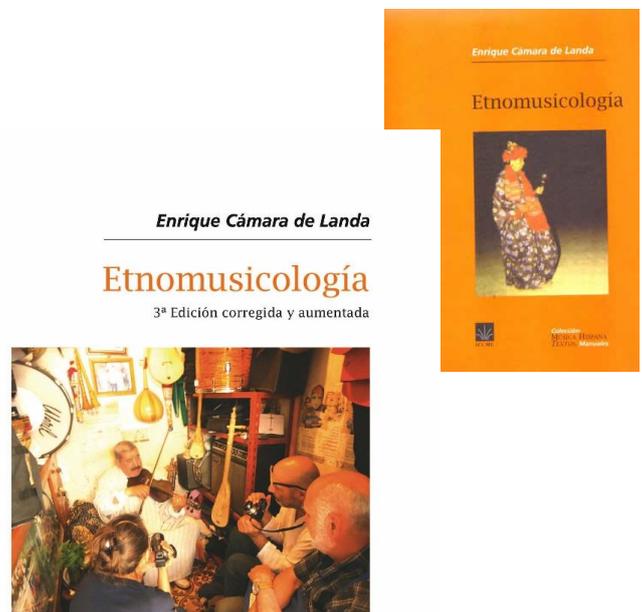
- En el apartado “Trescientas páginas para cincuenta segundos de música: Philip Tagg y la sintonía de Kojak” se afronta la música popular urbana a través de la tesis doctoral defendida por Philip Tagg en la Universidad de Göteborg utilizando el ejemplo de la

música de la cabecera de la serie policiaca estadounidense *Kojak*.

Una de las aportaciones de esta tercera edición del manual es el Capítulo 15 “Temas y enfoques de la etnomusicología actual”, un capítulo totalmente nuevo en el que el autor hace un repaso por la actualidad de la materia presentando curiosidades como la persistencia del prefijo “etno” en el nombre de la disciplina a pesar del desacuerdo de, como dice el autor, no pocos etnomusicólogos, por no considerarlo pertinente y resultar ofensivo o etnocéntrico. Sin embargo, el termino *etnomusicología* sigue utilizándose en nuestros días: sin ir más lejos, el autor pone el ejemplo de su propio manual, que a propuesta del editor fue titulado *Etnomusicología*. En este capítulo trata igualmente la historia de la disciplina, y aborda la pervivencia de temas anteriores, entre los que están las “Cuestiones de teoría y método”, “Música y religión, música y ritual”, “Performance” y el “Análisis musical, transcripción, improvisación”. Y cita entre los temas recientes las cuestiones de “Música y género”, “Patrimonio”, “Música y estado alterados de la conciencia”, “Música y cuerpo”, “Música popular urbana e industria discográfica”, “Música y nuevas tecnologías”, “Música e identidad, emblemización, memoria”, “Música e instituciones musicales”, “Globalización, multiculturalismo, hibridación”, “Etnografía reflexiva. Estudio del individuo”, “Política ideológica, postcolonialismo, violencia, poder, guerra, tortura, promoción social, ética” y “Turismo, migración, diáspora, fronteras, contactos interculturales”.

Los Capítulos 18 y 19, como ya se ha indicado, tratan aspectos relacionados a los aspectos metodológicos de la investigación en etnomusicología y, para no dar al manual un volumen excesivamente amplio, se incluyen en formato PDF en un disco compacto anexo al libro, aunque se pueden encontrar también en el sitio web del Instituto Complutense de Ciencias Musicales ICCMU (www.iccmu.es).

Como ya se menciona al principio de esta reseña, este manual presenta una amplia bibliografía para trabajar cada uno de los temas que en él se tratan, dando prioridad, según menciona el autor en la introducción de esta tercera edición, a bibliografías de menor acceso para estudiantes, bien sea por antigüedad, idioma o escasa difusión. En definitiva, este manual constituye una herramienta de gran interés y total eficacia para introducirse en esta ciencia.



Reseña:

Julio Mendívil. 2016. *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. 224 pp. ISBN: 978-987-3823-07-7

Lidia López Gómez

El libro de Julio Mendívil, *En contra de la música*, supone una reflexión actualizada sobre algunos de los conceptos clave en el estudio de la música y, específicamente, de la etnomusicología. El texto, organizado como un compendio de breves artículos y redactado con la ambición "de no excluir a neófitos ni a versados" en la materia (p. 18), hará que el lector repiense y se replantee algunas de las bases sobre las que se sostienen sus creencias musicales, por lo que el libro resulta una propuesta atrevida, pero necesaria.

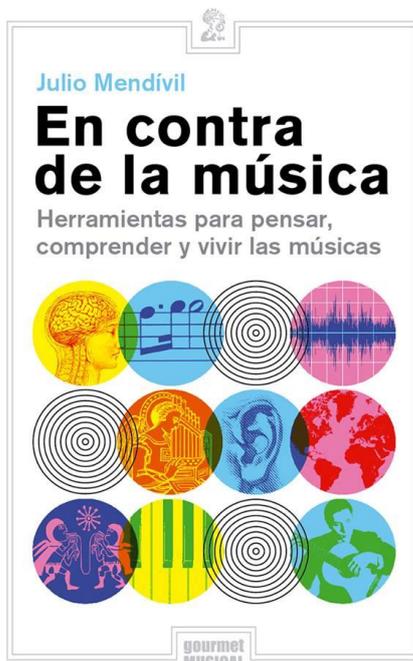
Desde su surgimiento, y durante la práctica totalidad del siglo XX, la etnomusicología fue considerada como una materia complementaria a la musicología, aunque afortunadamente la disciplina ha evolucionado mucho desde entonces. El punto de inflexión fue el surgimiento, en la década de los años ochenta, de la *New Musicology*, promovida por autores como Joseph Kerman en su reconocido libro *Contemplating music*. Sin embargo, y aunque ya hayan pasado más de treinta años de estos escritos, la mayoría de los conceptos, herramientas e interpretaciones que proponen de la música en esta tendencia parecen inquietar únicamente a los estudiosos de la etnomusicología y todavía no forman parte del corpus de ideas

y conceptos básicos a los que recurren los melómanos, críticos e incluso algunos académicos de la musicología histórica. *En contra de la música* se manifiesta como una contribución necesaria para la solución de este dilema, aportando un punto de vista fresco y renovado a la hora de tratar los temas e interrogantes no resueltos desde los años ochenta.

El libro de Mendívil, profesor de etnomusicología en la Goethe University en Frankfurt e intérprete de charango, aún en un discurso reflexivo y con tintes personales, concisos textos que habían sido publicados con anterioridad y de forma independiente en la columna "Hablemos de música" perteneciente a la revista en línea *Suburbano* (p. 209). Esto hace que cada uno de los capítulos pueda ser tratado independientemente y como complemento a los escritos. Al final de cada sección, se encuentra una cuidada selección bibliográfica, planteada no únicamente como una referencia de las fuentes utilizadas por el autor, sino como una posibilidad para los lectores de ampliar conocimientos sobre los temas planteados.

Tras un prólogo firmado por el reconocido etnomusicólogo y profesor de la Universidad de Chicago Philip V. Bohlman, el

autor comienza haciendo una reflexión sobre la definición del término "música", examinando sus significaciones y actualizando y complementando el enunciado de John Blacking, al considerar como música "todo aquello reconocido como tal por un grupo humano determinado" (p. 22). De aquí viene la explicación del controvertido título, ya que el autor aboga por no considerar la música en singular, sino de una forma pluralizada, entendiéndola como un compendio de expresiones musicales, tan diversas como las culturas que las interpretan, y "sin opacar o clasificar jerárquicamente las diferencias que las distinguen" (p. 205).



Diversas cuestiones se suceden en los subsiguientes capítulos: el texto titulado "Sobre el origen de la música" resulta una recapitulación de las diferentes propuestas históricas y mitológicas que han servido (y sirven) para explicar el nacimiento de la música. A continuación, en una nueva sección, el autor da una explicación de por

qué la música no debe considerarse un lenguaje universal, sustentando que la música sirve como "un medio muy claro para posicionarse en el mundo, [...] para acercarse a unos y alejarse conscientemente, de otros" (p. 37). Los sucesivos textos expresan temas tan dispares como la necesidad de traducir en palabras el hecho musical, las clasificaciones que se han realizado históricamente para catalogar la música y los elementos musicales, o cómo se han definido las diferentes músicas atendiendo a su procedencia, cuestionándose hasta qué punto las identidades musicales no se tratan más que de un convenio social, partiendo de afirmaciones como la de que "no existe ninguna matriz rítmica africana que se expanda por todo el continente y que merezca por tanto un nombre genérico", o que "la percepción de las músicas africanas en la diáspora" viene marcada por la "imaginación racial" (p. 73).

Sin embargo, el autor no sólo se centra en temas de significados o conceptos ligados a la abstracción musical, sino que aborda también temáticas en boga, como el nacionalismo musical o la influencia del Estado y la política en las tradiciones; los peligros que puede suponer la patrimonialización de la música o asuntos como las nuevas tecnologías de grabación y reproducción del sonido, o la historia y las complicaciones sociales que supone la comercialización de la música como industria. Así, los temas tratados en el libro son variopintos, pero siempre redactados desde una perspectiva clarificadora y con el afán de "ofrecer a los lectores elementos de juicio que les permitan extender sus

horizontes musicales" (p. 16). Asimismo, todos los capítulos se presentan con un gran número de vívidos y variados ejemplos que ayudan al lector a entrar en la amplia perspectiva histórica y el posicionamiento émic de Mendívil.

Finalmente, además de resultar una lectura amena, este libro puede utilizarse como un manual introductorio a la musicología, y creo firmemente que ayudará a muchos estudiantes durante los primeros cursos de la carrera a fijar los conceptos básicos de la disciplina, así como a los profesores a disponer de un valioso material complementario en el aula que ayudará a crear interesantísimos debates y reflexiones que trasciendan las aulas y lleguen a todos aquellos aficionados o incluso lectores no versados en la materia que estén interesados en la música en su sentido más amplio.

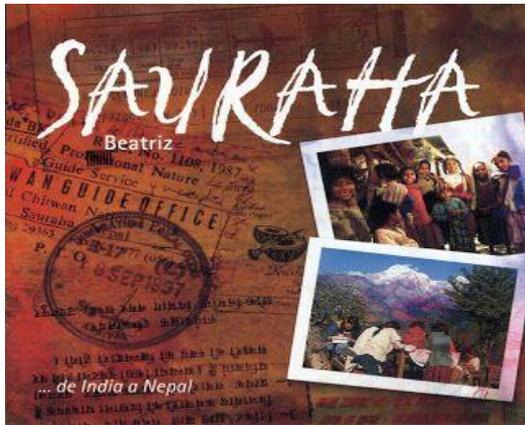
Reseña:

SAURAHA: DE INDIA A NEPAL

Fusión de sonoridades en un apasionante viaje interior

Enrique Mejías Rivero

Sauraha. De India a Nepal es el disco de una cantautora muy polifacética. Un trabajo discográfico que va mucho más allá de la música, conduciendo al oyente a paisajes sonoros que cautivan desde el primer instante.



Beatriz Grifol es el nombre de esta mujer que un buen día de 1996, tras ver en televisión un documental sobre India, decide emprender un viaje que, si bien inicialmente se proponía como respuesta a muchas de sus preguntas, acabaría por convertirse en un importante punto de inflexión en su trayectoria biográfica y profesional.

Con una formación como maestra de educación especial y musicoterapeuta, siempre llevaba consigo una duda: ¿quién

sana?, ¿la música, el músico o el musicoterapeuta?

Con esas inquietudes, y buscando continuar su formación como musicoterapeuta, en 1997 inicia su primer viaje a India en solitario. El segundo llegaría, esta vez acompañada, en 1998. Viajes, ambos, cuyas expectativas se verían superadas con creces.

Este viajar es para su autora

vaciar la bolsa de rutinas y prejuicios, para poderse impregnar de otros gestos y miradas, de otros olores y sabores, de otros sonidos y colores. Para lograr dicha impregnación de un lugar y de las personas que lo habitan es necesario permanecer en él unos días, más que precipitarse a otra parte en cuanto se acaban los estímulos o movimientos por la codicia de acumular puntos geográficos recorridos.¹

El disco, que ve la luz en 2007 tras un largo y cuidado proceso de preparación, consta de un (poco habitual) repertorio de veintidós canciones, más una “canción escondida” (“Quédate”) –como le gusta llamarla a su autora– donde la cantautora valenciana afincada en Burgos nos sumerge en un apasionante sincretismo de culturas: la occidental, de procedencia, y la asiática,

¹ Texto incluido en el folleto del disco *Sauraha. De India a Nepal*, concretamente en el apartado titulado

“Presentación”, bajo el subtítulo “Viajar es descubrir”.

recibida y acogida en su viaje. Fusión de estilos: el pop y la canción de autor "influenciada por artistas tan dispares como Silvio Rodríguez, Presuntos Implicados, Lluís Llach, Pedro Guerra o Pablo Milanés entre otros..." (López, 2009) y la música hindú, ofrecen un resultado sonoro más que interesante.

Sus canciones están compuestas antes, durante y después de sus dos viajes a India y Nepal, en sus letras pueden escudriñarse sus deseos más profundos, dudas y preguntas, y hasta su inconformismo ante la llamada sociedad del bienestar occidental, como nuestra cantautora comenta en una entrevista:

una vez, de regreso de mis viajes por Asia, sentí que lo difícil era mantener esa experiencia de viaje aquí, en nuestra sociedad llamada del bienestar (Hernández 2015: 59-61).

El disco abre con una sencilla melodía de la mano de una flauta travesera, cuyo diseño melódico intenta acercarse al universo sonoro de India, predisponiendo al oyente – ya desde el comienzo– a sumergirse en la dimensión de la interioridad.

El segundo tema –“Vuélame”–, compuesto en 1999 tras su vuelta a España, ya lo encontramos fusionado, iniciándose con el toque de una campana tibetana al hilo de un mantra, para comenzar después una melodía muy del estilo de la autora, con una calidez vocal cercana al susurro, acompañada por la guitarra acústica haciendo uso de acordes con tensiones, muy presentes en su producción musical. Su letra refleja el nuevo horizonte que se

abre para Beatriz tras su regreso: “se acerca a un mundo lleno de... Colores le dibujan los paisajes...”.

La canción estrella del disco es, sin duda, la que da nombre al mismo: "Sauraha". Aquí Beatriz describe todas las personas y experiencias que fue encontrando en su viaje, en un estilo pop con tintes asiáticos, con una sencilla estructura estrofa-estribillo.

Otra de las canciones fusionadas es “Basta ya” -un alegato en contra del conformismo, en un lenguaje muy cercano a la denominada canción de autor o protesta nacida en la España de la década de los sesenta, concretamente

El 9 de diciembre de 1961 [donde] se desarrolla en Barcelona una “sesión extraordinaria dedicada a la poesía de la Nova Canço”, según el programa de aquel acto. En realidad, aquella sesión era el primer recital de la nova canço. La presentación de esta nueva canción fue el primer paso de un movimiento que tendría un gran desarrollo no sólo en Cataluña, sino en prácticamente toda España, si bien es cierto que con más fuerza en algunos lugares que en otros (Torrego 1999: 1)

La composición cuenta con la participación de Gayathri Kesavan (de Chennai, sur de India) y Nieves Asensio (Valladolid) en las voces, y Bijo Kaduvettor Ninan (de Trivandrum – Kerala, sur de India) en los ritmos de percusión del folclore hindú.

Merece también especial mención la información contenida en el folleto del disco en relación a los instrumentos y ritmos de India, de la mano de María González,

musicóloga especializada en música hindú, que pueden también escucharse –en una cuidada selección– a lo largo del disco. Dappankuttu –ritmo del estado de Tamil Nadu (estado situado en el sureste del continente indio)– y Punjab –danza tradicional del estado de Punjab, ubicado en el norte de la India– son un buen botón de muestra.

Recientemente, Beatriz ha colaborado con otros músicos en un proyecto interesante, denominado *Con la música a otra parte* y de la mano de Ediciones Khaf (del Grupo Edelvives) donde, además del aporte musical, se incorporan materiales didácticos para poder trabajar distintas temáticas (inmigración, exclusión social...).

Canciones, por tanto, que dibujan la geografía interior de una cantautora para quien el viaje supuso un antes y un después, una apertura al diálogo y al encuentro con lo diferente, para adentrarse en una nueva dimensión: la de la interioridad, desde la que sigue compartiendo mucha y muy profunda música.

Una parte de los beneficios de los discos van destinados a dos proyectos: “Maiti Nepal” y “Sonrisas de Bombay”.



Para más información, puede visitarse su página web oficial: www.beatrizgrifol.com

Bibliografía

Hernández, Ester. 2015. “El viaje a Asia que me devolvió a Roma”, en *Revista ION CORRIENTE ALTERNA* – Fundación la Buena Noticia (República Dominicana), pp. 59-61. Disponible en: <http://elamadoproduceamor.es/beatriz-elamado-en-la-revista-dominicana/>

López, Maite. 2009. “Sauraha (Beatriz Grifol)”, en *Revista Vida Nueva*, nº 2670. Disponible en: http://cantarycreer.blogspot.com.es/2009_08_01_archive.html?view=classic

Torrego, Luis. 1999. *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Entrevista con "Jota" de Los Planetas:

DE LOS SUBTERRÁNEOS A YUNG BEEF:

25 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE LOS PLANETAS.

Una revisión alternativa de la historia del indie en España.

Fernando Barrera Ramírez

Los Planetas ha sido considerada por crítica y público una de las bandas de música *indie* más importantes de los últimos veinticinco años en España, como atestiguan sus múltiples galardones, caso del premio a la mejor banda de rock alternativo nacional, en los Premios de la Música, y sus continuas apariciones en medios especializados como *Rockdelux* o *Rolling Stone*.

Formada a principios de la década de los 90, la agrupación alcanzó la fama rápidamente gracias a los concursos de maquetas del programa *Discogrande* de Radio Nacional de España 3, presentado por el periodista Julio Ruiz (Barrera, 2014). El éxito cosechado en este concurso situó a la banda en el punto de mira de numerosos sellos discográficos con los que firmaron contratos sucesivos. El primero se cerró con Elefant, con el que solo sacaron un EP titulado *Medusa*, en 1993, y posteriormente llegaría el salto a RCA-BMG y la multinacional Sony Music, sellos con los que publicaron siete discos de estudio y varios recopilatorios. Finalmente, volverían a sus raíces independientes (en el sentido comercial del término) autoproduciendo sus últimos trabajos: *Una ópera egipcia* y *Zona temporalmente autónoma* con su propio sello, El Volcán Música/El ejército rojo.

A lo largo de estos veinticinco años, la banda ha ido desgranando sus influencias en cada uno de sus trabajos, desde el *noise* cercano a formaciones como The Jesus and Mary Chain o Sonic Youth, hasta el flamenco, como demuestran los discos publicados por los granadinos desde 2007, especialmente *La leyenda del espacio*. De esta forma, Los Planetas nacionalizaban su sonido a través de una cultura local, una decisión que encontró recompensa: 2007 y 2009 elegido mejor disco español del año y de la década respectivamente por la revista *Rockdelux*, y en 2008 mejor disco nacional de rock alternativo por la Academia de las Artes y las Ciencias Española.

En este aniversario tan significativo para Los Planetas revisamos su carrera con una entrevista a su líder, Juan Rodríguez Cervilla, Jota (Granada, 1969), historia del *indie* en España. El encuentro transcrito a continuación tuvo lugar el 27 de abril de 2017, en la Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, dentro de la programación de la Cátedra Manuel de Falla de La Madraza – Centro de Cultura Contemporánea del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada.

Durante la entrevista, Jota, quien actualmente goza de gran reconocimiento por su impulso a las músicas populares urbanas fusionadas con flamenco, no solo como líder de Los Planetas sino también como co-fundador de Los Evangelistas y Grupo de Expertos Solynieve, aportó datos realmente relevantes para el estudio de la tendencia actual a la fusión entre el *indie* y el flamenco. Una información que puede ayudar a determinar qué motivos están provocando esta tendencia y cómo enfocan las bandas urbanas este tipo de proyectos.

LOS PLANETAS, UNA HISTORIA CONTADA POR JUAN RODRÍGUEZ CERVILLA, JOTA.

F: 25 años de la formación de Los Planetas, del cambio de denominación de la banda, de Los Subterráneos a Los Planetas. ¿Por qué os decantasteis por ese nombre?

J: Los Planetas era un nombre de grupo *rock and roll* clásico y también tenía un montón de connotaciones místicas, esotéricas... la relación con la creación del universo. Era un nombre muy interesante, esa es la verdad.

F: ¿Fue una decisión controvertida, provocó tensiones dentro de la banda o fue unánime?

J: Bueno, nosotros nos pusimos Los Subterráneos las primeras actuaciones. Lo pusimos un poco de prisa y corriendo porque necesitábamos un nombre para actuar. Luego salió otro grupo que se llamaba Los Subterráneos con Christina Rosenvinge y eso nos dio tiempo para pensarlo un poco más. Ya teníamos las cosas claras, la música que estábamos

haciendo, lo que queríamos hacer y todo eso nos ayudó bastante a la hora de decidirnos por el nombre.

F: Cuando se configura ese primer sonido de Los Planetas, ¿en qué espejo os miráis? ¿Qué escuchaban los Floren y el Jota del 92? ¿Qué aspiraban a ser o cómo querían sonar?

J: Nosotros veníamos de la escuela del *rock and roll underground*. Empezamos por Chuck Berry, Buddy Holly y seguimos con los Beatles, Lou Reed o David Bowie. A partir de los ochenta, nos metimos con las bandas independientes, como Joy Division o los Smiths. Y lo último que había salido eran las bandas de *rock and roll* más ruidoso, tipo Jesus and Mary Chain, bandas alternativas y eso era lo que me interesaba en aquella época.

F: Jota, un cuarto de siglo... ¿Qué queda de esos Subterráneos o de Los Planetas del año 92 en Los Planetas de 2017?

J: Bueno, el concepto es el mismo. Evolucionamos a partir de esa idea y vamos incorporando nuevos sonidos, nuevas formas de entender la música, nuevos conceptos. Vamos intentando adaptar eso al sonido consolidado del grupo, a la actitud. Qué intentamos transmitir y cómo.

F: Ya tenéis trayectoria suficiente para poder mirar atrás y, bueno, valorar todo lo que habéis hecho. Supongo que cada uno de los presentes a este acto tendrá una canción favorita de Los Planetas, un disco preferido. Si tuvieras que elegir uno, tú, ¿con cuál de vuestros discos te quedarías y por qué?

J: Para mí es difícil elegir. Hemos hecho todos los discos con la máxima ilusión, con todo lo que sabíamos en ese momento y es difícil elegir. Puedo decirte qué discos han tenido un mayor impacto sociológico o cultural. Para mí el primero, *Super 8*, que suponía una novedad en el panorama musical de entonces y la cultura española; luego también recuerdo *Una semana en el motor de un autobús*, que tuvo mucho éxito y nos puso ya en una situación propicia como grupo profesional. Ese disco nos abrió muchas puertas, algunas muy importantes.

También supuso un cambio importante cuando empezamos a ahondar en el flamenco e intentar enlazar la cultura andaluza con la cultura global. Empezamos con la *Leyenda del espacio*.

Y finalmente, ahora acabamos de sacar un disco con el que también estoy muy contento y que ha tenido una gran acogida y reacciones muy extremas y muy potentes. También nos gusta provocar reacciones en la gente. A aquellos que puedan molestar nuestros mensajes serán personas que temen perder su posición de poder. En ese sentido, que se molesten.

F: A lo largo de todos estos años, desde Medusa hasta hoy, habéis editado discos en solitario, con vuestro propio sello, con RCA, Elefant, Sony. ¿Pros y contras de trabajar con un gigante como Sony y de autoeditarte un disco? ¿Han influido alguna vez en vuestra música estos cambios en la producción y difusión musical?

J: Sí, nosotros contamos un poco lo que nos pasa, lo que pasa a nuestro alrededor, la realidad que nos rodea y transmitir nuestra

versión, lo que vemos. Todo puede influir, el trato con la industria de la música. Con las multinacionales siempre es duro, siempre es difícil. Te ayuda a comprender cómo funciona el mundo y eso es lo que pretendemos explicar cuando hacemos música. Nuestra visión del funcionamiento del mundo.

F: En relación a esa visión personal de la música y a colación también de lo que hablabas antes del flamenco, hablemos un poco del sonido de Los Planetas durante la segunda mitad de su carrera. Comentabas en una entrevista publicada hace unos años que, a partir del 98, tras un viaje a Nueva York en el que grabasteis *Una semana en el motor de un autobús*, comenzáis a pensar en la posibilidad de hacer una música más local, os movéis hacia el flamenco (Feijoo, 2013). ¿Qué lleva a Los Planetas, grupo de música indie consagrado, con discos como *Super 8* y *Pop en la calle*, a desviarse hacia esta idea, moveros hacia el folclore para en 2007 acabar publicando un disco con aire flamenco, esa *Leyenda del Espacio*?

J: Esta es una historia un poco larga, la resumo. Nosotros fuimos a Nueva York a grabar nuestro tercer disco en el 98, justamente en el centenario del nacimiento de Lorca y poco antes habían sacado Enrique Morente y Lagartija Nick su disco *Omega*. Eric se vino con nosotros de Lagartija, y fuimos a Nueva York a grabar y a ver un poco qué impresión nos causaba la ciudad.

Teníamos muy en mente *Poeta en Nueva York* de Lorca por todo lo que nos estaba pasando. La sensación que tuvimos en Nueva York fue un poco lorquiana, porque

nos veíamos sin raíces. Aquello nos transmitía un poco la imagen de un imperio decadente. Eso nos empujó a decidir que debíamos actuar desde nuestra tierra. Al fin y al cabo, el *rock and roll* es una expresión urbana y en cada ciudad es diferente.

Nosotros debíamos recoger la influencia de la música popular de nuestra tierra y empezar a trabajar desde aquí. Parece más interesante que irte a la metrópolis, a Nueva York, donde los caminos están bastante cerrados y no hay demasiadas opciones para lo latino, para la gente que habla español. La cultura está dominada por el inglés. Y todo eso nos hizo dar esa vuelta. Intentar recuperar esa música tradicional, popular española, andaluza, como una influencia definitiva en la música popular global. Ahora que la influencia anglosajona es tan abusiva, potenciar culturas periféricas es una buena opción.

F: Precisamente se cumplen veinte años de la publicación de *Omega*, aniversario que también celebramos a principios de este curso, en octubre de 2016, en La Cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Granada. En vuestro acercamiento al flamenco, ¿jugó Morente un papel relevante o fue una amistad surgida más tarde?

J: Yo conocí a Enrique cuando empezó con *Omega* y a tocar los conciertos con Lagartija Nick. A partir de ese momento empezamos a tratar un poco más y se convirtió en una influencia muy importante. Se trata de un artista enorme, en su categoría el mejor del mundo en ese momento. Además, era un maestro, le gustaba explicar y dar a conocer las cosas que sabía. Abrir ese conocimiento,

esa cultura del flamenco, para que fuera de nuevo popular. El flamenco se ha convertido en un tipo de cultura elitista, de alta cultura. Todas esas ideas de Enrique me parecen muy interesantes y era innegable seguir ese camino.

F: Jota, la pregunta del millón: en ese mundo tan cerrado, que describes casi como elitista, ¿qué aceptación habéis tenido estos años? ¿cómo os ha recibido el mundo del flamenco?

J: Poco a poco, esa barrera que hay entre culturas diferentes se va deshaciendo gracias a esa puerta que abrió Enrique, y para mí es placentero observar que surgen muchos artistas nuevos dentro del ámbito del flamenco haciendo cosas que antes eran impensables en la tradición purista. Un montón de artistas interesantes como Niño de Elche, Rosalía, Silvia Pérez Cruz, Soleá Morente o Rocío Márquez. Artistas del flamenco que están saliendo de los cánones de la industria del flamenco que, por supuesto, también es una cultura con sus críticos, sus sellos discográficos, etc. Se trata de un salto nuevo y espero que sea positivo para la cultura andaluza.

F: Hablando de abrir puertas. En 2013 te pregunté si tenías en mente participar en un festival flamenco y me comentabas que sería interesante. Año 2017, creo que habéis participado ya en algún festival flamenco...

J: Sí, hemos tocado en la Bienal del Flamenco de Sevilla con Los Evangelistas, máximo escenario del flamenco.

F: No dejamos el flamenco. Hablando de ese pulso de lo nuevo con el flamenco

purista. En varias canciones de *La leyenda del espacio*, por ejemplo, “La verdulera”, interpretáis fragmentos de letras interpretadas por “Mairena”, quien precisamente luchó para que el flamenco no se mezclara con otras músicas, para que se mantuviese “puro”. ¿Es una forma de contradecir al cantaor o de apoyar su lucha de alguna forma?

J: Yo estoy con “Mairena” también. La labor de “Mairena” es fundamental en el flamenco. Una labor de recuperación de los cantes antiguos en las corralas de Jerez y de Sevilla, donde cantaban los gitanos, y por tanto un trabajo importantísimo.

Muy reconocida la influencia intelectual de “Mairena” en el flamenco, es enorme y tan grande que a veces ha asfixiado cualquier otra corriente. Las más modernas como las que protagoniza Enrique Morente, por ejemplo, contraviene ciertas reglas del “Mairenismo”, porque lo que “Mairena” intenta es recuperar el cante antiguo. Sin embargo, una vez recuperado ese cante, esa cultura tiene que ir hacia otro lado. La influencia de “Mairena” ha sido tan importante que a veces ha ocultado esa parte del flamenco que es fundamental. La música popular, la música de la gente hecha para la gente, hecha por el pueblo para que la escuche el pueblo. Esa puerta es fundamental y a veces “Mairena” la ha cerrado.

F: En este acercamiento hacia la música andaluza habéis usado para componer las letras la técnica tradicional del flamenco de unir partes sueltas de distintos cantaores, microcomposiciones, para formar una obra completa. También en algunos casos

habéis versionado coplas formadas a partir de microcomposiciones pero recopiladas por Morente y otros cantaores. ¿Cómo habéis abordado durante los últimos diez años, durante vuestra etapa localista, la creación de este tipo de letras?

J: Yo intento hacerlo como ellos, cantar lo que se siente en ese momento. Hay una letra para cada soleá, para cada fandango, seguiriya, y lo que intento es recoger las letras que más emoción me producen e intento recogerlas y componerlas en una canción que tenga sentido, que sea fácil de entender, que refuerce ese sentido, que me emocione simplemente y haciéndolo como ellos, aprovechando la tradición, todo el conocimiento previo, toda esa cultura anterior, todas esas letras para expresar tus propias emociones, tus propias ideas.

F: Hemos aclarado la génesis. Cuando llega el momento de poner estas canciones en directo, en el flamenco hay improvisación, naturalmente. ¿Existe improvisación en Los Planetas ahora que sois “más flamencos”?

J: Siempre existe improvisación en Los Planetas. Para nosotros es importante dejar fluir el momento y para eso es muy importante poder improvisar. Siempre hay espacio de improvisación en los conciertos. No es pura improvisación, como en el flamenco tampoco lo es, siempre hay una base y sobre esa base se puede improvisar.

F: Y de Morente a Camarón, de gran cantaor a gran cantaor. ¿Qué tiene de cierto que el disco *La leyenda del espacio* es un homenaje a *La Leyenda del Tiempo*? En caso negativo, ¿por qué este título? Y ahí va otra:

¿pensaste en hablar con Ricardo Pachón para la producción del disco?

J: Sí, dimos muchas vueltas. Por supuesto que pensamos en Ricardo Pachón, en Gonzalo García-Pelayo y en toda la gente que había estado haciendo discos de rock andaluz en los 70 y un montón de cosas interesantes. Dimos muchas vueltas.

Nuestra forma de grabar es un poco caótica en sí. Nuestro último disco lo grabamos sin productor. Lo hicimos nosotros, cuando encontrábamos el momento adecuado y eso hizo que descartáramos esa idea.

Al final sí quedaron, por ejemplo, las fotos que hicimos para el disco. Bueno, en el disco no salen fotos, pero las hicimos de promo para ese disco y son de Mario Pacheco, el mismo fotógrafo del disco *La leyenda del tiempo* de Camarón y también del *Despegando* de Enrique Morente. Además, Pacheco es alguien que hizo una importantísima labor como ejecutivo discográfico en una compañía que se llama Nuevos Medios, muy potente también en la mezcla del flamenco con el rock. Editaban los discos de Pata Negra, de Ketama, Ray Heredia... un montón de artistas flamencos nuevos de los 80 que intentan sacar el flamenco un poco de la línea clásica, purista, del cante tradicional y llevarla a otro sitio.

F: Por ir cerrando esa fase del flamenco. En una entrevista reciente distinguías entre música popular “que nace del pueblo y la transmite el pueblo” y música comercial “establecida por un programador que trata de transmitir una ideología” (Rodríguez, 2017). ¿Dónde meterías el flamenco, en el cajón del pueblo o en el del programador?

J: Popular, del pueblo. Los gitanos han sido los mayores transmisores de su cultura y estuvieron perseguidos durante el franquismo. Antes del franquismo también, siempre. Ha sido una música que siempre ha estado perseguida. Una música que ha tenido un calado popular y cultural, que ha sido incómoda para las consideraciones del poder.

La música comercial es la que programan en las emisoras de radio y televisiones comerciales. La música que intenta transmitir unos valores ideológicos que no son del pueblo.

F: Bueno, lo decía precisamente por eso, porque el flamenco en muchas ocasiones se hace solo con fines comerciales, incluso se ofrece como un producto turístico.

J: Por ejemplo, aquí el flamenco en Granada ha sido siempre turístico porque las primeras actuaciones de flamenco son en el Sacromonte, los peregrinos iban a la Abadía del Sacromonte, cuando se habían descubierto los libros plúmbeos y todo esto, y ahí empiezan las actuaciones del flamenco, así que siempre ha sido para los turistas. Entonces eran peregrinos, pero ya eran turistas. El flamenco granadino siempre ha tenido esa idea de cantarle a los extranjeros.

F: Bueno, hemos descrito esa primera fase *noise* o *shoegaze*, en la que os formáis como banda y comenzáis vuestra andadura; una segunda fase, dedicada al flamenco; hablemos de la tercera fase, hablemos de vuestro nuevo disco, en el que incluso realizáis un acercamiento al *trap*, vuestro LP *Zona temporalmente autónoma*.

Comentabas también en la entrevista anteriormente citada que "El rock y el hip-hop son palos del flamenco" (Rodríguez, 2017). ¿Qué hay de hip hop en vuestro *indie* y qué hay de ambos en el flamenco?

J: Lo que intento decir es que todo es una evolución de la música popular y que el flamenco tiene una importancia definitiva en esa evolución, porque aquí en Andalucía, en Granada, en Almería, en Córdoba o donde sea, en Andalucía es donde se inventa la guitarra española que es el instrumento o uno de los instrumentos fundamentales en la música popular. Se utiliza por los cantantes de folk en Irlanda que emigran a América, ahí pasa a Estados Unidos y se utiliza en el folk americano, la canción de *western* y tiene una influencia enorme.

El blues se hace con la guitarra, con la misma afinación de la guitarra española, una afinación que se inventa aquí. Lo que intento decir es que, en esa tradición cultural, nuestra cultura tiene un papel fundamental, porque es donde se inventa la guitarra y esa forma de tocar la guitarra, esa forma de expresión, un cantante con una guitarra. El flamenco también es eso. Y el hip hop también es una evolución de la música popular, de esas músicas urbanas.

El *rock and roll* también es una música urbana, de los grandes medios de comunicación, de la comunicación global y en toda esa historia de la cultura popular, creo que hay un punto fundamental en el que interviene la música andaluza y el flamenco como máximo representante de esa cultura ancestral.

F: Para terminar esta entrevista, este esbozo de la historia de Los Planetas desde sus orígenes hace veinticinco años hasta nuestros días, esta microhistoria del *indie* español, miremos al futuro. Has demostrado sobradamente que siempre que terminas un disco ya tienes en mente el siguiente paso, el punto de destino de tu próximo trabajo. ¿Hacia dónde se dirige ahora la música de Los Planetas, cuál será el próximo viraje?

J: Todavía no lo puedo decir. No tengo nada en mente (risas). Tengo mañana un concierto en Madrid y estoy preocupado porque es la presentación del disco allí... Pensaré en eso, cuando se me ocurra algo te lo digo (risas).

F: Muchas gracias Jota.

En resumen

Durante sus veinticinco años de existencia, la banda granadina Los Planetas se ha erigido como principal referencia del *indie* nacional y una de las formaciones más importantes de las músicas populares urbanas en España, incluso a nivel comercial, paradójicamente.

Durante el encuentro en Granada, Jota esboza alguno de los detalles que han permitido a la formación andaluza mantenerse a la cabeza de estas músicas durante un cuarto de siglo. En primer lugar, un compromiso constante por la renovación artística, introduciendo diversos elementos nuevos en cada uno de sus discos y que permiten comprender la evolución de la banda, un desarrollo que ha ido de lo general a lo particular. De la música

de bandas internacionales como Joy Division o The Jesus and Mary Chain, apreciable en sus primeros trabajos, a los cantes de Morente, Fosforito o Mairena, utilizados en *La leyenda del espacio* y *Una ópera egipcia*, llegando incluso a introducir elementos de la escena *trap* granadina actual.

Este salto evolutivo que podría parecer casi imposible se justifica, según el cantante urbano, en el origen común de todas estas músicas vinculadas a la guitarra española. Fruto de ello, existen múltiples paralelismos entre ellas, por ejemplo, el cantante habla sobre la improvisación.

Asimismo, Jota valora muy positivamente la importancia de difundir el patrimonio musical folclórico de Andalucía a través de las músicas urbanas, haciéndolo más asequible para grandes audiencias, aunque sin entrar por ello en conflicto con los puristas. Prueba de este acercamiento son las letras desgranadas en los discos *La leyenda del espacio* y *Una ópera egipcia*.

Finalmente, el músico granadino responde a la eterna cuestión, cómo ser *indie* en una multinacional. Jota indica que la independencia no es algo estrictamente comercial, sino también actitudinal. Se puede ser *indie* incluso en una *major* como Sony si se mantiene un compromiso con la innovación, con la renovación artística y se sigue experimentando, arriesgando, sin estancarse en una línea determinada por el hecho de que haya funcionado comercialmente.

Bibliografía y discografía mencionada

Barrera, Fernando. 2014. *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)*. Granada: Universidad de Granada, en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/24145518.pdf> [Consultado el 17-04-2017].

Evangelistas, Los. 2012. *Homenaje a Enrique Morente*, [Grabación sonora]. Granada: El Ejército Rojo.

Feijoo, Mariano. 2013. "Charlamos con J, de Los Planetas". *Indiehoj*, en: <http://www.indiehoj.com/entrevistas/charlamos-con-j-de-los-planetas/> [Consultado el 02-04-2017].

Monge "Camarón", José. 1979. *La leyenda del tiempo*, [Grabación sonora]. Madrid: Philips-Polygram.

Morente, Enrique & Lagartija Nick. 1996. *Omega*, [Grabación sonora]. Madrid: El Europeo.

Rodríguez, Javier. 2017. "El rock y el hip-hop son palos del flamenco". *El País*, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2017/03/17/babelia/1489772324_576219.html, [Consultado el 08-05-2017].

Planetas, Los. 1993. *Medusa*, [Grabación sonora]. Madrid: Elefant.

_____ 2007. *La leyenda del espacio*, [Grabación sonora]. Madrid: Sony-BMG.

_____ 1994. *Súper 8*, [Grabación sonora]. Madrid: RCA.

_____ 2010. *Una ópera Egipcia*, [Grabación sonora]. Madrid: Sony-BMG.

_____ 1998. *Una semana en el motor de un autobús*, [Grabación sonora]. Madrid: RCA-BMG.

Planetas, Los & Yung Beef. 2017. *Islamabad/Ready pa morir*, [Grabación sonora]. Madrid: Acuarela.

“ALL YOU NEED IS LOVE” y una conexión vía satélite

Cande Sánchez Olmos (Universidad de Alicante)

Salvador Gomis Samper (Sales Director Intelsat. Londres)

La canción “All You Need is Love” de The Beatles ha cumplido en este mes de junio de 2017 50 años, y con ella la primera retransmisión de televisión global en directo y vía satélite de la historia. El programa *Our World* demostró que la “aldea global” teorizada por McLuhan, el mundo conectado por la tecnología, era una realidad. En un contexto bélico y contracultural, la BBC decidió transmitir un mensaje fácilmente comprensible para los telespectadores de los cinco continentes a través de The Beatles: “All you need is love”. La canción que inauguró el verano del amor de 1967 es uno de los hitos que marcan la relación entre la música, la tecnología y el desarrollo de la televisión. Si tal y como explicó McLuhan “el medio es el mensaje” y los efectos de la tecnología modifican la percepción que las personas tienen del mundo que nos rodea, la utilización de “All You Need is Love” por parte de la BBC en la primera retransmisión global en directo merece, cuando menos, una reflexión.

La evolución de la música pop está estrechamente relacionada con la innovación tecnológica. La electrificación de los instrumentos, el perfeccionamiento de los micrófonos o el desarrollo de los estudios de grabación son solo algunos de los ejemplos que demuestran cómo la

tecnología ha influido en la evolución de la música grabada. El desarrollo de la tecnología que posibilitó la retransmisión vía satélite supuso, además, el resorte para la difusión de la música a escala global que se inició con “All You Need Is Love” en el programa *Our World* y que alcanzó su punto álgido con el nacimiento de la MTV en 1981.

Our World fue un programa de televisión sin precedentes hasta la fecha que fue coordinado por la BBC en Londres y que contó con la participación de 14 países, entre los cuales estaba España a través de la corporación pública Radio Televisión Española. La señal llegó a una audiencia aproximada de entre 400 y 700 millones de personas repartidas por 24 países, según la BBC. La retransmisión del programa comenzó en Londres con el Coro de los Niños de Viena cantando el tema “Our World”. El coro arrancó con la canción en inglés y fueron cambiando de idioma hasta que interpretaron las 21 lenguas implicadas en la retransmisión. Seguidamente, la emisión en vivo se trasladó a Toronto para entrevistar al filósofo y teórico de medios de comunicación de masas Marshall McLuhan. La “aldea global” era una realidad. El mundo interconectado vía satélite parecía ahora más pequeño y abarcable. En verdad, este programa demostraba que la televisión es capaz de

crear un ambiente que influye en el modo en el que el telespectador interpreta y da sentido al mundo que le rodea. Los satélites necesarios para representar la “aldea global” existían y era el momento de demostrárselo a la audiencia de un mundo dividido en dos bloques, de hecho, tanto la Unión Soviética como otros países afines al bloque comunista declinaron la invitación a participar en este evento en protesta por la Guerra de los Seis Días entre Israel y los países árabes, según explica la BBC.

A continuación, la conexión mostró Nueva Jersey, ciudad donde el presidente Lyndon Johnson participaba en la conferencia de paz con el primer ministro soviético Alexei Kosygin. Tras la conexión norteamericana, se pasó a una serie de conexiones en directo que comenzó en Asia y finalizó en el oeste del planeta. La participación española se puede ver a partir del minuto 24:54, inmediatamente después de Túnez. Un directo sobre la pesca en Huelva rememoró el que fue el punto de partida del descubrimiento del nuevo mundo. Para finalizar el programa la conexión se devolvió a Londres, concretamente a los míticos estudios de grabación Abbey Road, en donde los Beatles estaban preparados para interpretar por vez primera en directo y grabar “All You Need is Love”. Tan excepcional fue la ocasión que los Beatles invitaron a ciertas personalidades de la música para que les acompañaran durante la actuación. Entre ellos estaban Mick Jagger, Keith Richards, Eric Clapton, Marianne Faithfull, Keith Moon y Graham Nash, entre otros artistas que participaron en los coros del tema.

Los Beatles firmaron un contrato con la BBC para representar a Gran Bretaña en el evento con la canción “All You Need is Love”. La participación de los Beatles se hizo pública el 22 de mayo y una semana más tarde publicaron *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, considerada una de sus mejores obras y uno de los discos más influyentes de la historia de la música popular. Entre esta fecha y el día del evento, los Beatles grabaron la base rítmica y algunos coros de “All You Need is Love”.

Así las cosas, la BBC pidió al cuarteto de Liverpool que la canción que compusieron para tal evento tuviera un mensaje claro, positivo y fácilmente entendible para todo el mundo. Las cámaras de la BBC se trasladaron a los estudios Abbey Road para mostrar al mundo cómo los Beatles grababan una canción. No solo el mensaje de la canción fue significativo, sino también el escenario que mostró el Reino Unido: un estudio de grabación decorado con flores de colores, serpentinas y globos que muestran la palabra “love”, en donde los músicos más importantes del momento cantan con estrellas del rock que se encuentran rodeados de un público cariacontecido que disfruta de la canción sentado en el suelo. A final de la década de los sesenta los Beatles se encontraban en la cima de su creatividad como banda y a través de esta canción transmitieron el espíritu de la década de los sesenta: juventud, contracultura, rock, paz y amor.

En el minuto 12:22 hay una autopromoción que anuncia los momentos más importantes del programa que están por llegar, entre ellos se muestra a la banda

ensayando "All You Need is Love". Para reducir riesgos, los Beatles tocaron sobre una base rítmica pregrabada. Las voces principales, bajo, guitarra, batería y la orquesta de 13 miembros tocaron en vivo. John Lennon regrabó su parte vocal después de que terminara el programa. Ringo Star incluyó el redoble de batería de la intro a la mañana siguiente. "All You Need is Love" se mezcló el 26 de junio de 1967 y se publicó el 7 de julio con "Baby You're A Rich Man" como cara B.

Desde el punto de vista tecnológico, la producción del programa presentó grandes desafíos técnicos, puesto que nunca antes en la corta historia de la televisión se había realizado una retransmisión vía satélite que implicara la coordinación de múltiples conexiones en diferentes países. El programa se planificó durante 10 meses y más de 10.000 profesionales trabajaron para que esta primera retransmisión internacional de vídeo vía satélite fuera posible. Las televisiones de los países participantes recibieron una señal de vídeo en blanco y negro a través de los satélites Intelsat 1, conocido como "Early bird" (pájaro madrugador); Intelsat II F2 "Lani Bird"; Intelsat II F3 "Canary Bird" y un satélite de la NASA llamado ATS-1, este último sin apodo. El posicionamiento orbital de estos cuatro satélites proporcionaba una cobertura global permitiendo que el programa fuera emitido en los 24 países simultáneamente. De hecho, varios intérpretes pusieron voz en off en 22 idiomas diferentes.

Es difícil comprender la envergadura de esta hazaña si no ponemos en contexto la tecnología que existía en el momento. El Sputnik, primer satélite artificial lanzado por la URSS en 1957, solo era capaz de emitir intermitentemente dos señales a 20MHz y 40 MHz pero que demostraba que la comunicación entre la tierra y el satélite artificial era posible. No en vano, el Sputnik fue un punto de inflexión en la historia, un elemento clave de la guerra fría, puesto que supuso el pistoletazo de salida de la carrera espacial.

Hoy en día, el uso de satélites es ubicuo y se transmiten más de 5.000 canales de televisión vía satélite. En 1967 planteaba un reto tecnológico importante. Este evento fue el punto de partida de las retransmisiones internacionales. A *Our World* le siguieron las retransmisiones de la llegada del hombre a la luna o los juegos olímpicos. En cuanto a la música, el surgimiento de la MTV en 1981 como resultado de la *joint venture* entre Warner Bross y Amex Satélite reactivó una industria discográfica ya madura y castigaba por las crisis de los setenta. Gracias a la conexión vía satélite, una audiencia multiplicada y conectada globalmente comenzó a disfrutar masivamente de la música a través del videoclip, un producto audiovisual caracterizado por articular el discurso de la posmodernidad.