

ETNOMUSICOLOGÍA

II Jornadas de Investigación en Producción Musical
*Historia, análisis e interpretación de los procesos de
producción musical en torno al estudio de grabación*

Manuel Lagullón Olivares 2

ENTREVISTAS

"Antropomúsica, tradición y vanguardia: entrevista a Raúl
Rodríguez"

Javier García Fernández 6

ETNOLECTURAS

Mora, Kiko (2018). *De cera y goma-laca. La producción de
música española en la industria fonográfica
estadounidense (1896-1914)*

Eduardo Viñuela 18

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

El canto colectivo de las mujeres obreras en las
fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia
durante el primer franquismo (1939-1959)

Ibán Martínez Cárceles 21

El músico detrás del mito: una revisión de la
bibliografía sobre Pau Casals

Igor Saenz Abarzuza 47

Del Paral-lel al centre: "triumfo" y
proyección mediática de Raquel Meller (1911-1912)

Laura Planagumà - Clarà 70

Narrativa audiovisual y construcciones de género en
el metal extremo: "Salvation" (Death&Legacy) y
"Gateless Call" (Abisme)

Clara Pertierra Sánchez 98

Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música
andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX

Claudio Ramírez Uribe 124

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

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

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

II Jornadas de Investigación en Producción Musical *Historia, análisis e interpretación de los procesos de producción musical en torno al estudio de grabación*

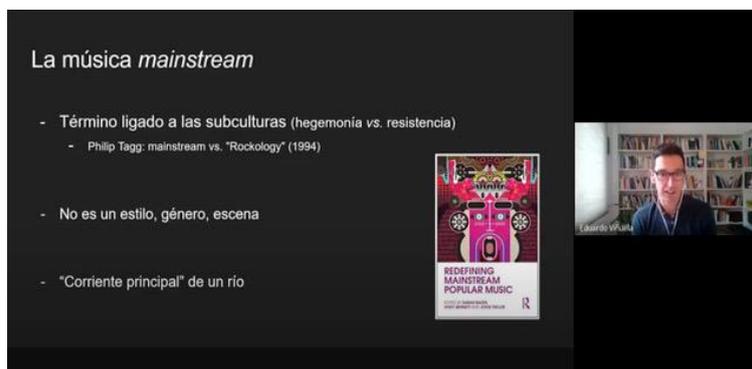
Universidad Complutense de Madrid, 11, 12 y 13 de junio de 2020

Manuel Lagullón Olivares

Como tantas otras actividades académicas, las segundas Jornadas de Investigación en Producción Musical (II Encuentro del Grupo de Trabajo en Producción Musical de SIBE-Sociedad de Etnomusicología), previstas inicialmente en la Universidad Complutense de Madrid los días 26 y 27 de marzo, tuvieron que ser aplazadas como consecuencia de la crisis sanitaria de la COVID-19. Finalmente, se pudieron reorganizar de forma telemática en un formato que facilitó una mayor participación y afianzó el carácter internacional de estas jornadas. Durante los días 11, 12 y 13 de junio se pudo seguir en línea un nutrido congreso con quince comunicaciones distribuidas en cinco sesiones y cuatro mesas de debate con profesionales de la producción discográfica, grabadas previamente y emitidas en exclusiva durante estos días. Los múltiples temas tratados durante las

jornadas configuraron una imagen de los diferentes puntos de vista y los elementos comunes con los que la musicología se puede acercar a la música grabada y al estudio de grabación.

El comienzo de las jornadas corrió a cargo del musicólogo Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo), quien realizó una conferencia inaugural en la que elementos de la producción musical y audiovisual compartieron el escenario. Viñuela planteó un acercamiento al análisis del videoclip contemporáneo y su relación con las audiencias y los medios de distribución digitales. En este nuevo contexto, el videoclip ya no es simplemente un producto promocional de la canción, es ya un soporte de la canción. Su aportación puso sobre la mesa la urgencia con la que la música *mainstream* contemporánea demanda nuevos parámetros de análisis, tanto musicales como audiovisuales.



Eduardo Viñuela durante la ponencia inaugural.

La mañana continuó con una mesa de comunicaciones sobre la tecnología y su impacto en la evolución en el discurso sonoro. Sobre este aspecto se pudo discutir acerca de las diferentes escenas musicales, tanto en estilo como en ubicación temporal, y cómo la evolución sonora en la música popular está estrechamente ligada con la evolución de la técnica, incluso dentro de un mismo grupo: ejemplos como Whitesnake, Queen o Radiohead fueron los casos de estudio tratados.

La tarde del jueves se abrió con una mesa de debate sobre los paradigmas de la producción musical actual, donde cinco productores compartieron sus diferentes perspectivas y usos de la técnica en los procesos de grabación. La discusión sobre las diferentes formas de usar el estudio de grabación continuó por parte de los asistentes en los foros de debate que tuvieron lugar después de la emisión de la mesa. La primera jornada terminó con una sesión de comunicaciones notoriamente internacional en la que el estudio de grabación adoptaba el papel de medio de generación y divulgación del conocimiento. Fernando David Maldonado Parrales (SSIT, Tecnocampus Mataró-Maresme), José Manuel Cubides-Gutiérrez (London College of Music) y Ana María Arias Vélez (Universidad de Antioquia) realizaron tres comunicaciones en las que la educación y la investigación se hacían tangibles a través del estudio de grabación. La recreación de paisajes sonoros del pasado, la investigación a partir de la creación y la didáctica de la producción musical fueron los temas tratados.



Presentación de Ana María Arias

La segunda jornada comenzó con una sesión de comunicaciones en las que la producción tomaba el papel de elemento definitorio o discerniente de los estilos musicales: desde el uso de la tecnología en la construcción estilística del reggaetón hasta la cuestión de la identidad o autenticidad en las fusiones de flamenco, como el caso de Rosalía o Fuel Fandango. El debate sobre la autenticidad continuó en la siguiente sesión, destacada por tener un acercamiento a la producción musical, no desde una perspectiva plenamente musicológica, sino filosófica. José Antonio López Rubio (Universidad de Murcia) y Héctor Cavallaro (Université Paris 8) enfocaron sus ponencias contemplando la música grabada en relación a la expresividad, la emoción y la autenticidad, facilitando herramientas terminológicas y conceptuales poco habituales en la discusión musicológica, de indispensable valor para la riqueza en el debate sobre la producción musical.

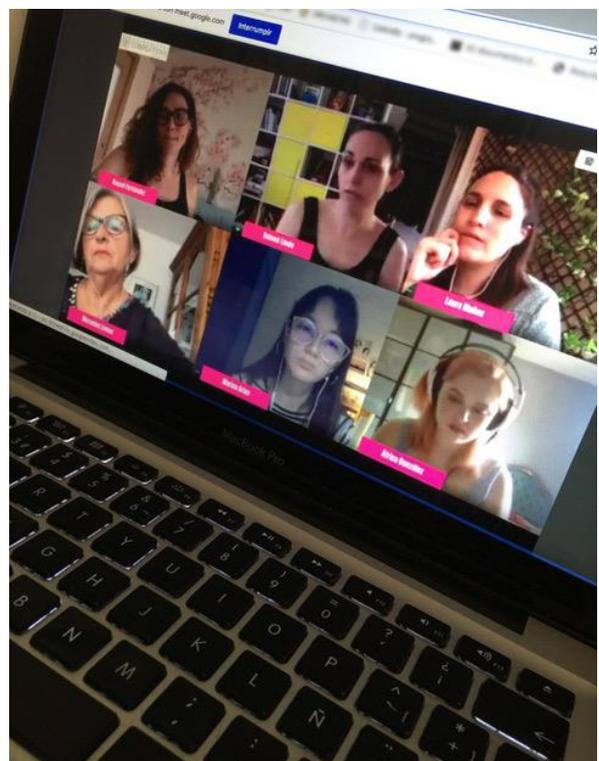
La mañana concluyó con la emisión de una sesión de preguntas, a modo de entrevista colectiva, por parte de Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad Complutense de Madrid) y seis estudiantes e investigadores del Departamento de Musicología de esta misma Universidad a una figura de referencia en el ámbito de la

producción musical: Rafa Sardina, ingeniero y productor musical de referencia internacional y ganador de 15 Grammy.



Rafa Sardina participando en las jornadas

La tarde de esta segunda jornada empezó con otra mesa colectiva con voz de mujer, ya que la discusión versaba sobre el papel de la mujer en una industria tan tradicionalmente masculina como es la de la música grabada, a cargo de cinco ingenieras de audio y productoras. La segunda mesa emitida esa tarde tuvo que ver con la relación del intérprete en la industria de la producción musical. Los invitados a esta mesa discutieron sobre la figura del músico de sesión, cómo esta figura ha ido cambiando en los últimos años, su relación histórica con la industria y su situación actual. La tarde se cerró, de nuevo, con un foro de debate por parte de los asistentes tras la emisión.



Las productoras durante la mesa redonda

La tercera jornada se inició con una sesión de dos comunicaciones en las que se relacionaron los conceptos de escenas y estilos con el discurso sonoro. En la primera, a cargo de Ugo Fellone (Universidad Complutense de Madrid), desde el análisis de la prensa y la crítica musical en torno a la definición del post-rock y cómo afecta a esta el uso de los medios tecnológicos. La segunda comunicación, a cargo de quien suscribe, relacionó el uso de la tecnología con la elaboración del discurso rítmico en el hip-hop contemporáneo, con especial énfasis en los rasgos estilísticos del subgénero lofi hip-hop. La última mesa de debate, previa a la clausura, tuvo un especial interés para el estudio de la evolución de la tecnología y la historiografía de la música grabada. En esta mesa, con título "Del estudio de la compañía a los estudios independientes: el estudio de grabación en la era analógica" participaron cuatro ingenieros que pudieron discutir desde su experiencia personal la evolución de la tecnología y la funcionalidad del estudio de grabación durante este período, la relación del ingeniero con la industria y los diferentes espacios de grabación en España a lo largo del siglo XX.

Durante estas tres jornadas, con un éxito en asistencia y participación sin precedentes, se demostró cómo la musicología puede y debe estudiar la música grabada, su relación con la tecnología y los ingenieros de sonido, los discursos sonoros y tantos otros temas recogidos bajo el paraguas de la producción musical. La asistencia, de en ocasiones más de doscientas personas

desde España y Latinoamérica, remarca el interés de la comunidad científica (aunque tenga que ser a través de una pantalla) en estos temas que, aunque novedosos, ya desde hace años se tratan con el rigor pertinente. Todas las perspectivas propuestas en estas jornadas nos plantean el amplio abanico de posibilidades en cuanto a la investigación sobre la música grabada y la industria musical en un sentido amplio y que, por suerte, ya empiezan a contar con un corpus sólido en la musicología en español. Las segundas Jornadas de Investigación en Producción Musical conectaron puntos de vista e invitaron a explorar nuevas ideas dentro de la música popular, que esperamos se vean consolidadas en unas próximas terceras jornadas.

Antropomúsica, tradición y vanguardia: entrevista a Raúl Rodríguez

(Músico y Antropólogo. Sevilla, 1974)



Raúl Rodríguez, foto de Luis Castilla

Javier García Fernández¹

El 18 de mayo de 2017, en el transcurso de la I Escuela descolonial de Granada, se

¹ Javier García Fernández es historiador y sociólogo, investigador del Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra. Hace su tesis doctoral bajo la dirección del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos. Es fundador de la Escuela de Estudios descoloniales de la Universidad de Granada y coordinador del Seminario andaluz de Pensamiento descolonial, Estudios andaluces y epistemologías del sur de Europa. Su último libro publicado ha sido *Descolonizar Europa. Ensayos para pensar históricamente desde el Sur* (Brumaria, 2019).

proyectó en el Museo de la Memoria de Granada la Película *Gurumbé, canciones de tu memoria negra*. Habíamos invitado a su director, Miguel Ángel Rosales a la Escuela a presentar una serie de reflexiones sobre cine y culturas del mundo. Su film, *Gurumbé*, relata el papel de los esclavos africanos en la primera modernidad temprana (siglos XV y XVI) en las ciudades de Sevilla, Cádiz y Lisboa, y la aportación negra a la conformación de las culturas

musicales en el sur de Europa surgidas posteriormente, como el flamenco. En ese documental descubrimos a Raúl Rodríguez, a quien invitamos a venir a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Granada el viernes día 15 de mayo de 2019 en el trascurso de “I Seminario de Pensamiento descolonial, Estudios andaluces y epistemologías del Sur de Europa”. Raúl Rodríguez y el escritor Antonio Manuel presentaron la sesión "Música, cultura y saberes más allá de las fronteras hegemónicas" en la que daban cuenta del flamenco como memoria de Al-Andalus que se proyecta y alimenta más allá de nuestra Andalucía, en África y en el Caribe. Raúl Rodríguez nos presentaba sus dos libro-discos: *Razón de Son* y *La Raíz Eléctrica* y nos traía por primera vez la idea del Caribe afroandaluz, del historiador y antropólogo Antonio García de León². Antonio Manuel nos presentó, así mismo, su libro *Arqueología de lo jondo*, una nueva mirada sobre la memoria andalusí en el flamenco. El viernes 15 de mayo del mismo año de 2019, en la III Escuela Descolonial de Granada, el Profesor Nelson Maldonado-Torres junto a los intelectuales gitanos Iván Periañez y Antonio Ortega ponían en diálogo las músicas del pueblo gitano y las culturas afrocaribeñas, inaugurando así una nueva discusión sobre culturas transfronterizas, memorias y saberes más allá de continentes y fronteras. Los días 10 y 11 de diciembre de 2019 el Profesor Pedro Odoñez Eslava y yo organizamos, junto al Departamento de Historia y Ciencias de la Música y a la Facultad de Filosofía y Letras

de la Universidad de la Granada, las I Jornadas Culturas del Caribe afroandaluz, a las que fueron invitados el músico y antropólogo Raúl Rodríguez y el escritor e investigador Jesús Cosano.

Todas estas actividades, así como esta entrevista, responden a un nuevo proceso de reflexión inaugurado al calor de las llamadas teorías descoloniales y epistemologías del sur. Las miradas teóricas con las que se han analizado los fenómenos culturales y las expresiones artísticas de Andalucía han estado atravesadas por un fuerte carácter eurocéntrico y localista. Señalando y explicando el flamenco como una cultura nacida en Andalucía y explicada sólo hacia el interior de la propia historia de Andalucía. El colonialismo intelectual y las teorías hegemónicas sobre la cultura nos han llevado a pensar las culturas locales y las formas artísticas no hegemónicas como expresiones culturales nacidas y desarrolladas al calor de una única sociedad. La patrimonialización de estas expresiones artísticas y culturales, como el flamenco, ha privilegiado la historia interna de estas culturas musicales y ha invisibilizado toda la serie de intercambios y contactos entre culturas, grupos dominados, sujetos periféricos, que da lugar al nacimiento de culturas musicales en el contexto del mundo hispano-colonial, espacio que Antonio García de León ha teorizado como una gran región cultural denominada Caribe afroandaluz.

² García de León, A. (2016), *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica.

Raúl Rodríguez (Sevilla, 1974) nos trae una mirada pionera y vanguardista del flamenco y de las culturas del Caribe afroandaluz, en gran medida alimentada de las aportaciones de otros teóricos, como Faustino Núñez o José Luis Ortiz Nuevo, y en la línea de otros investigadores, como Antonio García de León, Jesús Cosano o K. Meira Goldberg. Todas estas nuevas miradas del fenómeno flamenco y de otras expresiones artísticas ponen en el centro la serie de contactos, intercambios y prácticas culturales mestizas para explicar esa región cultural que llamamos el Caribe afroandaluz, pero también para explicar fenómenos considerados propios, locales o puros como ha sido, hasta ahora, el flamenco. Raúl Rodríguez nos trae además una nueva propuesta metodológica y teórica para el estudio de las culturas musicales, la *AntropoMúsica*, una observación teórico-práctica de ida y vuelta, una nueva praxis investigadora que trata de conjugar los legados para reinterpretarlos, que apela a las vanguardias para resignificar la tradición y transportarla de nuevo hasta un presente continuo.

Raúl Rodríguez es guitarrista, cantante, productor, compositor, creador del “Tres Flamenco”, antropólogo y escritor. Ha sido acompañante de grandes músicos como Martirio (su madre), Kiko Veneno, Santiago Auserón, Enrique Morente, Compay Segundo, Chavela Vargas, Jackson Browne, Omara Portuondo, Toumani Diabaté, Lila

Downs, Jorge Drexler, Javier Ruibal, Miguel Poveda, Luz Casal, Trilok Gurtu, Jerry González, Raimundo Amador o Chano Domínguez. En el año 2003 formó la banda Son de la Frontera, donde comenzó la experimentación que dio lugar a su “Tres Flamenco”, un instrumento híbrido entre la guitarra flamenca y el tres cubano, de diseño propio. Ha publicado dos discos y libros en los que presenta composiciones originales a partir de profundas reflexiones escritas, fruto de sus investigaciones antropológicas. En el año 2014 publica *Razón de Son*, y en 2017 *La Raíz Eléctrica*. Ha sido conferenciante invitado en la Universidad de Sevilla, en la Universidad de California (Riverside), en la Universidad de Granada y en diferentes centros y grupos de investigación académica.



Raúl Rodríguez y Antonio Manuel en La Tertulia, invitados por el Seminario andaluz de pensamiento descolonial a la sesión "Música, cultura y saberes más allá de las fronteras hegemónicas", presentados por Javier García y Soledad Castellero



I Jornadas Culturas del Caribe afroandaluz en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, organizadas por el Departamento de Historia y Ciencias de la Música y el Vicedecanato de Actividades Culturales e Investigación. Sesión de Raúl Rodríguez presentada por Pedro Ordoñez, Javier García y Soledad Castellero.

Bueno, Raúl, en primer lugar, muchísimas gracias por acceder a nuestras invitaciones y por acceder a esta entrevista. Para comenzar, nos gustaría hacer un recorrido de la teoría a la práctica, una entrevista de ida y vuelta ¿De dónde viene Raúl Rodríguez? ¿Qué te llevó a la Antropología?

Yo nací y me crié en el triángulo entre Huelva, Sevilla y Cádiz de los años 70 y los 80, en una Andalucía en la que se tenía conciencia de estar inventando un mundo nuevo, donde las personas de diferentes estilos se mezclaban con naturalidad, un mundo en el que el flamenco estaba en un momento de máxima apertura, en el que la copla clásica aún no se había revisitado y el rock y las ganas de experimentar entraban con mucha facilidad en diálogo con la cultura popular. Nuestra generación creció rodeada de un lenguaje muy eléctrico y

muy ecléctico, y me educé tomando la transgresión como un elemento más de nuestra tradición. Yo hago lo que vi en mi casa, como dicen los viejos que hay que hacer, haciendo blues por bulerías con la mayor naturalidad, me crié en esas candelas abiertas de gente que no tenía miedo a nada y por tanto ésa es la tradición que me han legado los míos, de ahí que, aunque parezca paradójico, me pueda considerar en el fondo un "purista", en el sentido en el que continúo un camino que es el que vi que abrían mis mayores. Todos pensamos que aquello que vemos y escuchamos en nuestra casa es lo natural y lo universal y que el mundo va a ser una amplificación del entorno doméstico, pero, cuando crecí y comencé a tocar, comprobé que aquello era algo que seguía siendo una tendencia muy marginal, lo que me creó una inquietud tremenda que intenté resolver estudiando historia y antropología en la Universidad de Sevilla, queriendo comprender qué es lo que hacía al flamenco una música tan particular. Aprendí muchísimas cosas estudiando Antropología, sobre todo a desmontar aquellos conceptos que nos dicen que nuestro cante es único, lo que se puede convertir en un problema creativo cuando ese discurso lo interiorizan los músicos hasta que nos convencen de que nuestra música está finalizada, que ya está todo hecho y no hay nada que se pueda hacer más que recordar y proteger.

Considero que necesitamos discursos que estén elaborados desde una perspectiva interna que pueda aportar esa inteligencia escénica como un material explicativo más, analizando esas transformaciones creativas que se producen en el acto performativo

que sólo pueden ser entendidas desde dentro. Hay que poner en cuestión la historia oficial ligada a cada género que ha sido posteriormente patrimonializado, revisando en qué condiciones se escribieron las teorías que hemos dado por válidas. Como señalan las epistemologías del sur, también en el caso del flamenco la historia ha sido escrita desde fuera, y necesitamos visiones internas que completen el escenario de significaciones.

¿Qué es la AntropoMúsica? ¿Adónde lleva esa ida y adónde trae esa vuelta de la AntropoMúsica?

Lo que me llevó a elaborar una AntropoMúsica mestiza como método de trabajo fue la intención de tratar de conjugar esas dos lógicas, de poner de acuerdo dos naturalezas aparentemente antagónicas: la antropológica, la del estudio, la de intentar tener el máximo rigor en la investigación, la argumentación y la reflexión, con otra dimensión, más lúdica y experimental, que está en la música, la creatividad, el juego, la poética, la ritualidad y la escenificación. Busco poner en pie esa "razón de son" como una conjunción de esas dos formas de ser, como una resolución posible para esa dialéctica. Con la doble intención de que, por un lado, todas esas conversaciones e informaciones que compartíamos los antropólogos en la universidad se pudieran constituir en nuevas herramientas de intercambio de conocimiento al transformarse en canciones para que las ideas se pudieran cantar, bailar, tocar, recordar y transmitir como se transmiten

las coplas y, por otro lado, pudiéramos encontrar una forma de aproximar esos conceptos a los músicos que trabajamos sobre material tradicional para que, además de tocar, podamos sentir con naturalidad esa querencia por querer saber, por conocer en profundidad los mecanismos de transformación en las distintas tradiciones.

En aquellos mismos años 90 en los que estudiaba Historia y Antropología comencé a trabajar como músico acompañando a otros artistas, maestros y maestras del cante y toque flamenco clásico, como Andorrano, Diego de Morón, Juan el Camas, a Pies de Plomo, y a Martirio (mi madre) o a artistas que componían de forma muy brillante, como Kiko Veneno, Javier Ruibal o Santiago Auserón. No fue hasta que cumplí los 40 años cuando comencé a vislumbrar esta veta mestiza de la AntropoMúsica, y ahí rompí a cantar mis composiciones y a escribir. Pertenezco a una generación que crecimos tras del estallido que supuso, en los años setenta en Andalucía, la fusión del flamenco con el rock y la psicodelia. Somos hijos de aquella generación que despertó sin miedo tras la dictadura y reinventó el mundo a su paso, pero los artistas de mi generación nos vimos sometidos después a una tensión teórica entre la tradición y la creación que dificultó las posibilidades de establecer en la práctica un tejido creativo fértil que pudiera plantear un crecimiento desde dentro, generando nuevos estilos, nuevos palos, e incluso incorporando nuevos instrumentos... pero ya sabemos que no cambiar nada, conservar las expresiones culturales tal y como las recibimos es ya, en sí, una forma de transformarlas,

delimitando sus posibilidades de evolución natural en cauces distintos. Yo trato de posicionarme en esa frontera entre la tradición y la creación, para poder entender estos procesos y poder intervenir de manera consecuente. Considero a la tradición como una maquinaria creativa colectiva, que funciona a partir de la acumulación de innovaciones, de ideas nuevas que se van solidificando y se quedan. Según mi experiencia, lo verdaderamente tradicional es inventar tu manera personal de transmitir dentro de un contexto de significaciones colectivas.

¿Lo tuyo es una mirada flamenca de la Antropología o una mirada antropológica del flamenco? ¿Cuáles crees que son los espacios de diálogo entre el flamenco y la Antropología?

Desde hace muchos años trabajo conviviendo con lo limítrofe, para tratar de desdibujar esas fronteras. De hecho, soy una especie de forajido, entrando y saliendo tan sólo armado con el pasaporte del compás, que te concede una especie de doble nacionalidad en lo artístico y en lo conceptual. Intento comprender cuáles son ritmos, cuáles son las maneras y las formas que caracterizan a los estilos, cuál ha sido el proceso de cristalización de las distintas influencias y cómo operan los procesos de resistencia a las transformaciones. Lo que, hoy día, entendemos como lenguaje "tradicional", en su momento partió de una aportación, una novedad que no estaba prevista. En realidad, ese acervo, hoy ya clásico, está lleno de pequeñas invenciones individuales

que se fueron incorporando porque fueron válidas para expresarse, para decir verdades, para contar cosas, para bailar, para aparearnos, para llorar la muerte de quien se ha ido o para bailar al ritmo del mundo y aprender a movernos en sintonía con los demás.

Poco a poco fui buscando esas herramientas de comprensión en la Antropología, entendiendo ese proceso de "invención" en las tradiciones musicales y artísticas, y comencé a descubrir una serie de contactos que me llegaban por dos vías. Me refiero a esa relación directa que tuvimos entre los siglos XVI y XIX con África y con América Latina que, por otro lado, tomaba cuerpo de nuevo en los contactos que ya estaba experimentando en primera persona en mis viajes de gira con Martirio o con Kiko Veneno a Cuba, México, Colombia, Venezuela, Argentina, Marruecos, Angola o Ghana. Cuando tocábamos con músicos locales en espacios informales, en las fiestas, en los camerinos tras los conciertos, en las tabernas o en las casas, al compartir músicas que eran "de raíz", fui percibiendo lo sorprendente que era el hecho de que no tenía por qué salir del código de los toques y de los cantes flamencos para poder comunicarme con total fluidez; podía mantenerme dentro de los compases de la bulería -que más tarde aprendí que probablemente desciende de la zarabanda-, podía mantenerme dentro de los acentos de la soleá, del fandango y de los tangos, y podía estar dialogando con total naturalidad con los estilos que iba conociendo. Poco a poco fui ligando las experiencias y las investigaciones y fui encontrando motivos para componer

canciones, razones para construir nuevos sonos. Comprendí, además, que había otras formas de producir y compartir conocimientos, más allá del aula y los libros. Encontré otra manera, más lúdica, más creativa, de compartir saberes ligándolos a los sabores y presentándolos en forma de canción, siempre pensando que la letra, con baile, entra, porque “cuando bailas, todo es verdad”.

Cuando comencé a estudiar estos temas en la Facultad me preguntaba muchas cosas cuyas respuestas sólo encontraba en el ritual de tocar la música, y tocar me hacía preguntarme cosas cuyas respuestas estaban dormidas en los libros. Tuve que hacer una especie de traspapelamiento de las partituras y los mapas históricos para empezar a comprender y tuve que elaborarme una especie de metodología nueva para empezar a encajar las piezas.

**¿Cómo llegas a ese Caribe afroandaluz?
¿Qué ha significado para ti descubrir ese Caribe del que Andalucía es parte, ese Caribe afroandaluz?**

Gracias a las clases de antropología simbólica y antropología de la comunicación con Antonio Mandly en la Universidad de Sevilla, que me abrieron un tercer ojo que no quiero que se me cierre desde que lo conocí, tuve la oportunidad de entrar en nuevas formas de pensar en la producción cultural de significados y de profundizar en la semiótica de esos contactos culturales. Debía ser 1998 cuando conocí en sus clases el trovo de la Alpujarra, con trovadores como Candiota y Sevilla, y la décima improvisada de mano

de Alexis Díaz Pimienta, repentista e investigador cubano con el que desde entonces entablé una fuerte amistad y una estrecha colaboración que aún mantenemos. Comencé a ahondar en el estudio de la poesía oral improvisada en Cuba, pude comprobar que el compás del punto cubano es el mismo compás que el de la bulería, un 12x8 que pone el acento en los mismos pulsos, y la cabeza empezó a darme vueltas. Aquello me provocó un gran desplazamiento en todo lo que había pensado y creído hasta ese momento, pues la historia aceptada como oficial ponía el foco en nuestras influencias orientales y no se había contemplado aún la posibilidad de que el territorio cultural caribeño hubiera tenido una aportación decisiva en la formación de nuestros ritmos fundamentales. Inicié entonces un camino paralelo de investigación para entender el porqué, el cuándo y el quién de esos encuentros, hasta concluir *Razón de Son* en 2014. Acabando aquel, mi primer trabajo, llegó a mis manos la obra del historiador, músico y pensador mexicano Antonio García de León. Conocí y disfruté su labor musical junto a Arcadio Hidalgo y en el grupo Zacamandú, que formó en los años setenta junto a Adriana Cao y otros inquietos jóvenes, una banda pionera en cuanto a la recuperación y revitalización del son jarocho, junto al grupo Mono Blanco. En su obra *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, Antonio García de León nos pone de relieve la fertilidad creativa que fue pareja a la relación comercial y migratoria que mantuvieron esas tres orillas durante siglos, caracterizando finalmente a un sistema cultural compartido que

tendríamos que estudiar como un conjunto interrelacionado para poder entender cada particularidad. Podemos comprender a partir de ese concepto que ninguna de las culturas en juego era ajena a las otras, que su desarrollo estaba decididamente condicionado por la pertenencia a una red de intercambios en la que el papel del tráfico mercantil de esclavos africanos adquiriría una relevancia no suficientemente valorada hasta entonces. Desde esa óptica, García de León me hizo oír con otros ojos la música hecha en México, como la que se hace en Cuba, en Colombia, pero también la que se hizo en Buenos Aires y en la Luisiana, en Bamako, en Dakar e incluso la que se hace en Cádiz y en Triana, entendiendo que son expresiones culturales forjadas en el contacto y la fricción entre sus puertos principales en un circuito de 500 años de barcos yendo y viniendo, cargados con esclavos, mercancías materiales, documentos... pero también de otras materias más volátiles, de cantes, de ritmos, de técnicas de instrumentos, de cuentos, de chistes, de vocabulario y de imaginación. Ese primer circuito de la modernidad temprana mantuvo un movimiento constante que generó una manera común de entenderse y de comunicarse: a través de esos contactos no sólo se conformó un intercambio entre tres mundos, sino un mundo configurado enteramente en torno a esos intercambios, un sistema cultural.

¿Pero el Caribe afroandaluz es sólo historia o es también un presente a contra-punto?

Todo ese trasiego de traficantes de cantes entre La Habana, Veracruz, Sevilla y Cádiz generó un espacio cultural con un funcionamiento sistémico de transmisión de ideas de gran potencia comunicativa, y ahí está el mapa más desconocido de nuestras tradiciones, que entrelaza una trama subterránea de intercambios. En ese contexto de producción cultural, teniendo en cuenta que la música se constituyó en una de las actividades en las que sí tenía lugar cierta permeabilidad social, lo que se definió se forjó en contacto con el otro, y es a esa mecánica interna de promiscuidad a la que pertenecen nuestras músicas, tengamos mayor o menor conciencia de ello. Por lo tanto, cuando hoy hablamos de música cubana, mexicana, argentina o andaluza, probablemente hablamos de un proceso relativamente reciente en el que se fragmentó de una forma “nacionalizada” toda esa cultura compartida, en un proceso que fue paralelo a las independencias y la conformación de los estados-nación a lo largo del siglo XIX. Las diferencias entre los géneros son evidentes, pero no lo son tanto las semejanzas; hay que escarbar un poquito para que se muestren y, a poco que profundizamos, podemos encontrar toda una red en la que habitan ritmos, letras, melodías, instrumentos, danzas y rituales compartidos.

Los diferentes países y estados del mundo hispánico tomaron el modelo identitario romántico para constituir países culturalmente homogéneos en cuanto al pasado y a las expresiones artísticas, ayudando a consolidar una identidad unitaria a comunidades muy diversas sometidas en la mayoría de los casos a

procesos de unificación territorial. Ya en el siglo XX, el son acabó por definirse como cubano, el tango argentino, la cumbia colombiana, el flamenco andaluz... e indudablemente cada uno tiene sus características, pero en todos esos géneros resiste subterráneamente una razón común a la que tenemos que atender para hacernos una idea más completa de cómo funcionan internamente, de cómo se comportan, de cuáles son las querencias de esos organismos colectivos que son las músicas populares, que probablemente se entienden mejor si asumimos que históricamente se han formado en contacto y en contraposición, en ese contrapunto del que nos habla García de León.

¿Cuál es el legado de ese Caribe afroandaluz en Andalucía? Explícanos qué es para ti la “razón de son”. Fernando Pessoa, el escritor portugués, dijo que el corazón, si pudiera pensar, se pararía. Tú más dirías que el corazón si supiera cantar, nos cantaría...

Ese legado de raíces cruzadas opera como un rizoma no tan visible a primera vista pero que está presente en la intrahistoria de nuestra cultura. Toda esa fertilidad resiste dormida hasta que le despierta un calambrazo de emoción cabal. Cuando se vuelven a reconectar esos filamentos, por los que corre una electricidad antigua, la corriente se restablece y se toma conciencia de pertenecer a un circuito más amplio que nos ensancha la imaginación.

En mis primeros trabajos con Son de la Frontera y Alexis Díaz Pimienta en 2003

pusimos en pie el “Punto Flamenco” como género cruzado inédito, como propuesta teórico-práctica de palo nuevo y, ya entonces, el genial poeta y filólogo canario Yeray Rodríguez me dijo: “ya sé lo que estamos haciendo: estamos retrocediendo hacia el futuro”. Cruzamos el punto guajiro cubano y sus cantos de improvisación con la bulería flamenca, con los cantos, bailes y falsetas de la escuela del toque gitano de Diego del Gastor y del flamenco de Morón de la Frontera, con la intención de poner en pie un estilo nuevo que nos permitiera comprobar desde la práctica que los géneros no están tan finalizados, que están en constante cambio y que la tradición es en el fondo una creación en movimiento, que funciona desde un mecanismo reproductivo interno parecido a lo que en pedagogía se conoce como “razón creativa”³.

Mi tarea es profundizar en esa capacidad creativa desde dentro de la tradición, para comprender cómo se ha formado y tratar de intervenir en ese proceso colectivo de forma constructiva sin dañar sus fundamentos. Mi labor ha sido encontrar algunas claves, dar con explicaciones que nos permitan desplegar ese Caribe afroandaluz pensado desde la experiencia histórica para aplicarlo en la actualidad con conciencia de pertenecer a un contexto cultural mucho más abierto del que habíamos asumido hasta ahora. Quizá, hoy, que volvemos a ser una sociedad multiétnica, podamos retomar ese concepto como un impulso que nos revele

3 Barrena, S (2007). *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Madrid: Rialp.

la riqueza que supone ser una comunidad diversa para volver a crear, sin miedo, un escenario imaginario en el que tenga cabida una música que nos represente a todos.

Después de aquellos primeros pasos en 2003, en 2014 “Razón de Son”⁴ ya era una composición en décimas que, sobre ritmo de bulería, cantaba melodías de punto cubano para contar esta historia de estos cruces de ritmos, ya en forma de “Punto flamenco”. Para materializar estas inquietudes, diseñé mi propio instrumento, el “Tres Flamenco”⁵, construido por el luthier Andrés Domínguez en Sevilla, mezclando técnicas, medidas, afinaciones y cordajes de tres cubano y guitarra flamenca. Un instrumento “nuevo” para reinterpretar esas claves antiguas de una manera inédita, que nos haga posible ese “retroceder hacia el futuro” y establecer un diálogo posible entre las ideas que estén a un lado y otro de las fronteras que hemos dado por supuestas entre las culturas y entre la tradición y la vanguardia.

¿Qué es para ti una vanguardia, una actitud revolucionaria en el flamenco?

Para mí, la creación es la madre de la tradición. Lo tradicional es crear, lo verdaderamente ancestral es nuestra capacidad creativa, el ejercicio de la inventiva para encontrar soluciones colectivizables. Sucede que para ver esas innovaciones que se incorporan hay que abrir mucho el mapa temporal y

4 <https://www.youtube.com/watch?v=7U798jBtg9Y>

5 <https://www.youtube.com/watch?v=2l57XASw2no>

contemplar la evolución multilínea de todos esos rasgos que acaban por generar el territorio de lo que conceptualizamos como tradicional.

Para poder realizar movimientos individuales que calen en una cultura colectiva, hay que tener en cuenta que esos cambios hay que experimentarlos con mirada larga y no dejarse intimidar por las velocidades que imponen los mercados inmediatos. El verdadero revolucionario no quiere ser el protagonista de la revolución: quiere que las cosas sucedan, aunque no le coja vivo. El gran Santiago Auserón habla de la atención que debemos prestar a esos pequeños cambios, apenas perceptibles, pero sí irreversibles, que son los que determinan que las cosas tomen uno u otro rumbo, y con ese carácter es con el que creo que se operan los cambios que no son meramente coyunturales sino de alcance profundo.

Para entender ritmos que hoy consideramos tradicionales y puros, tenemos que investigar hacia atrás para comprender qué había mucho antes de que aparecieran, de dónde vienen las primeras señales, cuál fue el manglar en que esas criaturas crecieron. Investigando sobre esos 12 tiempos que son la espina dorsal de la bulería fui encontrando rastros que nos dicen que es una clave rítmica que se creó en Iberia con la necesaria aportación de los ritmos traídos por los esclavos de la costa occidental africana, que ya estaban presentes en el siglo IX en Al-Andalus y cuya aportación fue decisiva en el desarrollo de bailes del XVI como la zarabanda, una danza que se popularizó tanto entre los andaluces que la Iglesia

propuso su prohibición, hasta lograr que bailar en público esta zarabanda, que ya sí se bailaba de cintura para abajo, llegara a ser castigado con dos años de galeras y seiscientos azotes para los hombres, y con el destierro para las mujeres... qué ambientazo no se formaría con aquella zarabanda... ríete tú del reggaetón y del twerking. Aquel baile de zarabanda “desapareció” formalmente de la primera línea pública, pero ese ritmo de 12 tiempos se transformó en bailes con otros nombres y se infiltró en las capas populares a través de la chacona, del fandango indiano o del zarambeque, al tiempo que, en América Latina, esos 12 tiempos estallan y se multiplican en decenas de géneros, como el punto cubano, el joropo llanero o los estilos primigenios del son jarocho. Hoy tenemos la posibilidad de retomar aquella fertilidad, pero creo que hay que participar en esas transformaciones desde una óptica que no tenga prisa, entendiendo que las ideas nuevas sólo sedimentan con el paso del tiempo.

En tus investigaciones has llegado hasta la figura de los “negros curros”, unos personajes híbridos y mestizos que condensan mucha historia del Caribe afroandaluz y, sobre todo, que nos interpelan mucho a este lado del mundo, en esta Andalucía. ¿Qué nos puedes contar sobre estos “negros curros”?

Federico García Lorca decía que no se podía conocer Andalucía si uno no conocía el Caribe, si uno no se miraba desde aquel otro espejo de lo andaluz que se encuentra atravesando los mares de poniente. Lorca

fue a Cuba en 1930, en aquel viaje que antes le llevó a New York, para impartir sus conferencias invitado por Fernando Ortiz, quien fue considerado el padre de la antropología cubana y el principal investigador de la africanía de la cultura cubana. Fernando Ortiz inició los estudios sobre los negros curros en 1909 y tanto perfiló la investigación que nunca la dio por acabada y murió en 1969 sin haber llegado a publicar su libro definitivo sobre los negros curros, iba retocando sus apuntes constantemente y sus notas sólo fueron publicadas de forma póstuma, muy bien comentadas y contextualizadas por Diana Iznaga. Fernando Ortiz, también criminólogo, abordó en un principio el estudio de estos negros curros del manglar habanero desde un análisis sobre la población delincuente de los barrios de las afueras de La Habana, con una óptica que fue matizando a lo largo de su vida hacia una lectura más cultural. En sus escritos nos dibujó un retrato de un personaje que formaba parte del hampa habanera, que vivía en los manglares, siempre en los bordes y en los márgenes de la sociedad y de la legalidad, de briega y de faca fácil, de “rompe y rasga”, muy equivalentes en lo fundamental al tipo del jaque y el pícaro sevillano del Siglo de Oro. En sus trabajos descubrí una historia que aquí no nos habían contado, dado que la educación oficial nunca puso el foco sobre la negritud en nuestra cultura y sólo en los últimos años está tomándose conciencia a partir de muchos trabajos que avalan y visibilizan la existencia de una cultura afro-andaluza, mestiza de nación, no definida pero sí definitoria. En aquel mapa cultural de la Habana barroca, los negros curros eran los

principales pícaros, dueños de la vida callejera, los que mejor tocaban e improvisaban sus décimas, en una realidad que pudo ser muy parecida a la que se vivía en nuestra orilla, en aquella Sevilla barroca de la que llegó a decirse que parecía un tablero de ajedrez. Aquellos negros curros fueron hombres y mujeres libres nacidos en Andalucía que viajaban buscando una vida nueva y, una vez en La Habana, se establecían por su cuenta, desarrollando un modo de vida peculiar y libertario que escapaba a todos los controles. Se les conoció como “curros” porque esta era una de las maneras de designar a los que llegaban desde aquella costa occidental andaluza, que seseaban, que no temían a nadie y que conocían todas aquellas mañas de calle que los hacía dueños del tiempo libre. Constituyeron un tipo de personaje caribeño, africano y andaluz que desarrolló un modo de ser propio, una manera de vestir, de comportarse, de socializarse y una forma de vivir muy independiente que buscaba garantizar su libertad y distinguirse del resto de esclavos negros llegados desde tierras africanas, lo que hizo que acentuara sus rasgos hispanos y andaluces. El tipo social se mantuvo vigente desde el siglo XVI hasta principios del XIX, y puede observarse su reflejo en el teatro costumbrista habanero, donde la figura del “negro curro” y la “mulata de rumbo” quedaron como un estereotipo presente en multitud de obras.

Yo creo que un nuevo viaje de ida y vuelta en la investigación de esa ruta de intercambios sigue siendo fundamental para entendernos, para narrarnos y para comprender nuestra cultura y muchas de las particularidades de nuestra música.

Cuando profundicé en la historia de los negros curros supe que la mejor forma de transmitir esa historia era escribiendo mi primera canción⁶, para hacer pública esta historia convirtiéndola en un son que pudiera bailarse y cantarse, proponiendo una manera nueva de enlazar estas dos disciplinas en una AntropoMúsica que generara un son con razón y nos acercara a una razón que también quisiera aprender a bailar.

El negro curro es esa expresión caribeña y afro-andaluza que condensa esas particularidades y que, al tomar cuerpo, se nos presenta como un nuevo reflejo en ese espejo del otro lado del mar y nos encara al mundo andaluz de hoy, interrogándonos sobre cuánto sabemos de quiénes somos, en el mismo sentido en que decía, para sí mismo, el Lazarillo de Tormes cuando veía cómo se escondía su hermano pequeño, mulato, asustándose ante la visita de su padre, el negro Zaide (“máma, coco”):

“¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!”.

Muchísimas gracias, Raúl, por este espacio de diálogo, por esta contribución que haces a los estudios sobre antropología cultural, sobre estudios andaluces y sobre pensamiento crítico. Esperamos seguir construyendo junto a ti un legado más vivo, una tradición para la vanguardia y una vanguardia para esa tradición, como tú nos enseñas. Gracias compadre.

.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=hJjFVs7t35k>

Reseña

Mora, Kiko (2018). *De cera y goma-laca. La producción de música española en la industria fonográfica estadounidense (1896-1914).*

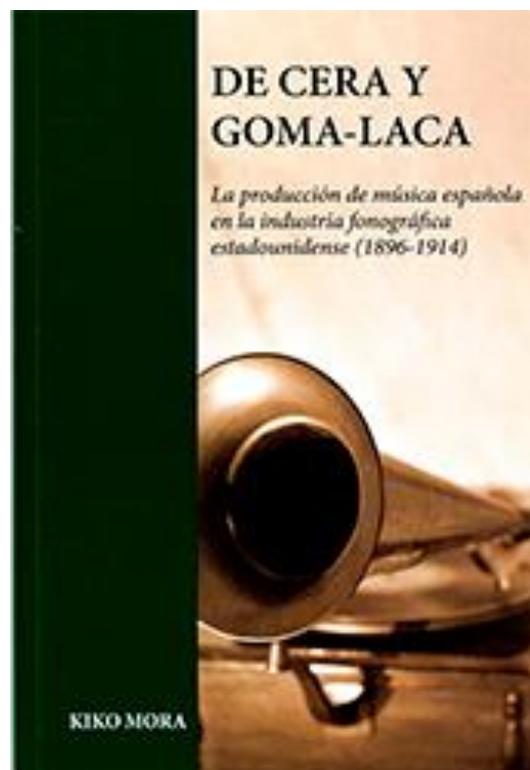
Ediciones CIOFF España. ISBN: 978-84-15639-46-6

Eduardo Viñuela

El tránsito del siglo XIX al XX ha pasado a la historia de la música como una época de grandes transformaciones. Son muchas las historias sobre músicas populares urbanas que comienzan su recorrido en el ragtime o el blues decimonónico; también es habitual encontrar estudios sobre géneros y espectáculos de moda en estos años (del vodevil al cuplé) o incluso análisis de nuevos espacios de práctica musical (de los cabarets a las salas de cine). Sin embargo, es más difícil encontrar trabajos que analicen los soportes en los que la música circulaba. En esta época las partituras seguían dominando este terreno, como demuestra el poderoso entramado editorial de Tin Pan Alley, pero el registro sonoro se abría paso con importantes avances tecnológicos e iniciaba un desarrollo que acabaría por imponerse al papel en pocos años.

Aquí es donde se sitúa el libro de Kiko Mora: *De cera y goma-laca*, con un título que alude directamente a la materialidad de los soportes en los que circulaban miles de piezas musicales desde finales del siglo XIX. Su autor lleva varios años estudiando el repertorio y la trayectoria de importantes figuras españolas de la música y el baile en EE.UU., y este análisis de los registros sonoros refuerza la tesis acerca de la relevancia y popularidad que tenía la

música española en el mercado musical estadounidense en el cambio de siglo.



Desde las primeras páginas, Mora deja claro que el estudio se centra en la música comercial (dejando a un lado las grabaciones realizadas por folkloristas), y en concreto en los catálogos de dos de las grandes compañías fonográficas del momento en EE.UU.: la National Phonograph Company (NPC) de Edison y la Columbia Phonograph Company (CPC), con un marco temporal que abarca desde que

los reproductores domésticos se empiezan a comercializar (1896) hasta el estallido de la Gran Guerra, que cambiaría tanto los sistemas de producción como los repertorios que se comercializaban (p.18).

Este trabajo se presenta en la introducción como un estudio cuantitativo e historiográfico, y su autor pone especial cuidado en explicitar tanto los objetivos como la metodología. Fija la muestra analizada en 2.498 títulos y, en un loable gesto deontológico, detalla los problemas y las decisiones que ha tomado a la hora de rastrear y cotejar dataciones o utilizar categorizaciones tan resbaladizas como las relacionadas con los géneros musicales.

Sin embargo, apenas comenzamos a leer, queda claro que el estudio va más allá de lo cuantitativo. La primera parte es quizás la más interesante para quienes quieran hacerse una idea de cómo funcionaba la producción musical de estas primeras grabaciones. En ella se detalla el proceso de registro sonoro de las piezas, se explican los diferentes perfiles profesionales que participaban en él (sólo en Nueva York había un millar de trabajadores en este sector a principios de 1890 [p.20]), se especifican los instrumentos, las voces y los repertorios más adecuados para las condiciones de grabación del momento, y se evidencia la necesidad de conocer los códigos y técnicas de la producción musical por parte los “músicos de estudio”.

En esta primera parte también se explica el contexto demográfico de un Estados Unidos plagado de inmigrantes europeos que constituían un nicho de mercado nada

desdeñable para la industria musical del momento y que auspició la creación de la etiqueta *foreign records* (p. 25). Asimismo, Mora detalla la relevancia de la música española y en español en el proceso de internacionalización que estas empresas fonográficas iniciaron a principios del siglo XX hacia Latinoamérica. En este sentido, la imbricación de repertorios españoles (como la jota, el flamenco o la zarzuela) y latinoamericanos (danzón, tango) que cristaliza en Estados Unidos más tarde bajo la etiqueta “música latina” era una realidad en los primeros años de la industria discográfica estadounidense. Más aún si tenemos en cuenta que era bastante habitual encontrar músicos latinoamericanos, como el mexicano Antonio Vargas o la cubana María Godoy, grabando repertorio español en San Francisco y Nueva York, respectivamente (p.30).

Historia, demografía, tecnología y hasta geopolítica se dan la mano en esta primera parte del libro para dibujar un contexto complejo, vibrante y lleno de detalles interesantes que Kiko Mora narra en pocas páginas y con la solvencia de quien conoce el terreno en el que se mueve. A continuación, la obra se estructura en dos capítulos que profundizan en el catálogo de música española de cada empresa fonográfica. Ambos siguen una estructura similar: breve evolución de la empresa en el periodo, presentación de la muestra analizada, ciudades y momentos especialmente relevantes en la grabación de este repertorio y análisis del mismo abordando tanto cuestiones estilísticas como de instrumentación o procedencia de los intérpretes en la grabación.

Estos dos capítulos constituyen el grueso del libro y son los que entran más a fondo en el análisis cuantitativo del catálogo de las empresas. Sin embargo, su lectura resulta amena porque abundan los relatos y detalles que explican y dan sentido a los números y a los porcentajes. De esta manera, se analizan las modificaciones en el repertorio del guitarrista y cantautor español Telesforo del Campo para adaptar piezas españolas al gusto del público cubano (p.60), se narran los detalles de las grabaciones realizadas por “Lola la Flamenca”, el guitarrista Amalio Cuenca y el resto de instrumentistas en Nueva York en 1909 (p.64) y se señalan las connotaciones españolas que ostentaban instrumentos como la bandurria, las castañuelas, la pandereta o la gaita (p.92).

Así, en unas 180 páginas, este libro concentra mucha información y presenta un análisis que, como apunta su propio autor desde el principio, es sólo una primera aproximación a este ámbito de estudio, quizás esto justifique la ausencia de conclusiones. Huelga decir que queda mucho por hacer, y que queda aún mucho campo por explorar y muchas perspectivas que aplicar al tema que aquí se aborda, pero siempre está bien comenzar por cotejar las fuentes y contar con datos rigurosos como los que se presentan en este trabajo. Por otro lado, en estos años en los que los estudios sobre producción musical se están consolidando, este *De cera y goma-laca* cobra especial relevancia, por adentrarse en los procesos de grabación de los primeros años de la industria discográfica. Sin duda, una obra a tener en cuenta en diferentes ámbitos de estudio sobre la música popular.

El canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia durante el primer franquismo (1939-1959)

IBÁN MARTÍNEZ CÁRCELES

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Patrimonio, memoria, olvido, etnografía, heterofonía, glosa.

Keywords: *Heritage, memory, forgetfulness, ethnography, heterophony, gloss.*

Cita recomendada:

Martínez Cárcelas, Ibán. 2020. "El canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia durante el primer franquismo (1939-1959)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

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

EL CANTO COLECTIVO DE LAS MUJERES OBRERAS EN LAS FÁBRICAS DE CONSERVA VEGETAL DE LA REGIÓN DE MURCIA DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO (1939-1959)

Ibán Martínez Cárceles
Investigador independiente

Resumen

Este artículo describe las características del canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia durante el primer franquismo. Así, mostraremos cómo era la organización sonora de la práctica, las temáticas que trataba y el modo en que se producía. Una práctica sonora que cayó en desuso en los años 60 y que las instituciones han querido amnistiar mediante el uso y abuso de la memoria y el olvido durante los procesos de patrimonialización.

Palabras clave: Patrimonio, memoria, olvido, etnografía, heterofonía, glosa.

Abstract

This article describes the characteristics of the collective singing of the working women in the factories of canned vegetable of the Region of Murcia during the early Franco regime. I will approach the sound organization of this singing practice, the topics and the ways this singing occurred. All this is framed in the problems of memory and forgetfulness in the processes of patrimonialization, since it is a heritage that has not been considered by the institutions so far.

Keywords: Heritage, memory, forgetfulness, ethnography, heterophony, gloss.

Introducción

El presente texto tiene el objetivo de relatar el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia durante el primer franquismo (1939-1959)¹. Una práctica sonora que tras el primer

1 La etnografía elaborada para este relato se ha desarrollado de 2012 a 2018, realizando entrevistas a un centenar de testigos, de las cuales se han grabado unas 50 entrevistas. Esta documentación también fue la base de la tesis doctoral *No habrá paz para las allegadas: el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal en Murcia durante el primer franquismo* (Martínez Cárceles: 2019).

franquismo cayó donde habita el olvido. Durante el período estudiado las fábricas de conserva vegetal se convirtieron en los lugares idóneos para la construcción de la condición femenina. Jaume Ayats en su libro *Cantar a la fàbrica, cantar al coro* (2008) explica la funcionalidad de cantar trabajando por parte de las mujeres de la siguiente manera:

El treball de la fàbrica en seccions de dones –tal com passava amb les cosidores, per exemple- era, per tant, el lloc idoni per a aquesta complicitat femenina i per despelgar una certa fomació a través del cant narratiu, que generalment exposa tragèdies personals i situacions socialment conflictives. Algunes cançons de moda s'afegiren simplement a aquesta funcionalitat. Això ens ajuda a entendre des d'una perspectiva l'interès i el perquè, la força de complicitat i d'actitud social, que podia tenir per a les dones el fet de cantar, i de cantar a la feina (Ayats 2008: 37).

Al igual que en el caso de las fábricas alrededor del Ter, podremos observar el modo en que se entrelazan elementos y cantos de tradición oral con cantos modernos que se transmitían desde la radio, en discos a través del *pick-up* o en el cine. Todos estos cantos que se usan en las fábricas tienden a expresar situaciones que de algún modo son socialmente conflictivas. Nos encontramos con cantos que podrían ser categorizados como "modernos", tales como los tangos, las habaneras, los corridos, e incluso el charlestón. También otros cantos conceptualizados como "tradicionales" en Murcia, como las jotas o las malagueñas. Otra tipología es la de los romances que vendían en los mercados, también llamados coplas por las entrevistadas. Además, hemos observado a finales del primer franquismo las llamadas canciones de retórica -o popurrís de temas populares-; todos ellos introducidos en una práctica de transmisión oral donde también se desarrollaba el canto glosado a través de melodías prefijadas y en una organización sonora en heterofonía. Esta práctica se producía como un flujo sonoro donde emergen cada uno de estos cantos según las necesidades expresivas del colectivo, un canto utilizado como una herramienta discursiva y corporal. Así, mediante el sonido se replicaban las disposiciones sociales otorgadas, permitiendo que las mujeres obreras disputaran el sentido sobre la identidad de género y clase.

Recordemos que durante el primer franquismo los obreros quedaron señalados tras la guerra, eran conscientes de su derrota y, por eso, la falta de movilizaciones directas durante los primeros años de dictadura a pesar de la

situación tan precaria que vivían las clases populares. Todo ello dejó un sistema de relaciones laborales que escenificaba la patronal como vencedora, dejando a los trabajadores "cautivos y desarmados" (Escudero 2007: 125). Aun así, trabajos como los de Fuensanta Escudero Andújar son un referente para observar la existencia de acciones de resistencia y sobre todo para señalar los usos y abusos de los olvidos sobre el pasado más reciente en la Región de Murcia, tanto en su tesis *Memoria y vida cotidiana en grupos de oposición al franquismo en Murcia: reconstrucción de experiencias vividas a través de nuevas fuentes* (2006), como en su libro *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia* (2007). En este contexto, no podemos dejar de señalar los trabajos de Sofía Rodríguez López (2001, 2009), quién ha señalado las distintas acciones subversivas de las mujeres andaluzas durante el primer franquismo. Otro trabajo que avala nuestra línea de investigación es la tesis doctoral de Isabel Ferrer Senabre (2013), quien desde un estudio a partir de las fuentes orales y los escritos de carácter local encuentra narrativas discordantes a la construcción identitaria "hortolana" de Valencia a través de las interacciones sociales presentes en las pistas de baile. La autora muestra cómo incidiendo en la memoria oral se pueden generar relatos diferentes a las investigaciones que pecan de una excesiva preocupación por los aspectos legislativos. De ese modo, tendremos en cuenta las arbitrariedades de la visión franquista que anunciaba un ideal por el cual la producción debía ser masculina y la reproducción femenina.

Para profundizar en los aspectos señalados en la introducción dividiremos el texto en los siguientes aspectos: cómo enfrentarnos a un relato histórico a través de la etnografía de una práctica sonora del pasado que ha sido olvidada; el modelo de organización sonora de la práctica, las principales temáticas desarrolladas por el canto colectivo; el modo en que se desarrollaba el canto colectivo; y, por último, las razones por las cuales se olvidó la práctica que afrontamos.

La disputa de la memoria y el olvido en los sujetos del relato histórico

Una de las problemáticas que encontramos al profundizar sobre una práctica que ha sido olvidada por las instituciones es comprender cómo los procesos de patrimonialización llegan a aplicar la amnistía de una determinada práctica². El poder ejerce una apropiación lúcida e intencionada del pasado en su discurso oficial; así, desecha todo aquello que no es coherente con su depuración del pasado. Esto se produce al no dar una continuidad a ciertos elementos. De ese modo, las instituciones han negado una práctica cantada que servía a las mujeres obreras para ejercer una narración de sí mismas. Esto excede a una lógica capitalista centrada en hacer propuestas patrimoniales desde un planteamiento posfordista, es decir, en propuestas culturales que pretenden dignificar al pueblo a través de su consumo, asumiendo la dicotomía entre productores y consumidores.

Otro factor que ha favorecido el abuso del olvido que oculta el canto colectivo femenino es la depuración de la tradición académica. La práctica que enfrentamos no se ajusta a aquello que se pensó como coherente con lo que debía ser un artefacto tradicional o popular. Korczynski, Pickering y Robertson (2013), en una de las pocas referencias de estudios musicales en entornos industriales, nos explican que la mirada sobre estos entornos se ha oscurecido respecto a la actividad social que se producía alrededor del sonido, reduciendo la música a un mero uso de coordinación (2013: 33). Más tarde, Korczynski (2014: 22), en su trabajo *Songs of the factory*, viene a reflexionar sobre el papel de las músicas populares en las prácticas de resistencia en las sociedades contemporáneas, señalando cómo al cosificar la música en objetos perdemos de vista la práctica sonora en sí como herramienta de resistencia.

El proceso de patrimonialización en Murcia omitió esta práctica como parte de la memoria colectiva. Tras la etnografía, encontramos una gran tensión entre la memoria recogida en el campo y el relato institucional. Esto nos hizo enfrentarnos a la cuestión de los sujetos en las operaciones de memoria en la

² La idea de amnistía asociada al olvido es utilizada por Ricoeur (2003) para referirse al olvido por la destrucción de huellas. El autor conceptualiza dos tipos de olvido: uno de reserva, al cual podemos llegar a tener acceso mediante la búsqueda del recuerdo, y otro que pretende ser amnistiado, siendo imposible un reconocimiento del mismo.

narración histórica, la cual ha tendido a interpretar la memoria bien como una acción individual o bien como una acción de la colectividad en su conjunto.

Ni la sociología de la memoria colectiva ni la fenomenología de la memoria individual logran derivar, de la posición fuerte que poseen, la legitimidad aparente de la tesis adversa: por un lado, cohesión de los estados de conciencia del yo individual, y por otro, capacidad de las entidades colectivas para conservar y recordar los recuerdos comunes (Ricoeur 2003:163).

Ante esta aporía, Ricoeur se propone utilizar los recursos de complementariedad que ocultan estos dos enfoques antagonistas, recursos enmascarados por un prejuicio idealista de la fenomenología husserliana, y, por otro lado, por el prejuicio positivista de la sociología de la escuela durkheimiana representada por Maurice Halbwachs. Los sociólogos que han seguido el trabajo de Durkheim han adoptado un modelo epistemológico de una supuesta objetividad marcada por las ciencias naturales. En cuanto al estudio de la memoria, Halbwachs ha reforzado la idea de conciencia colectiva hasta llevarla a un estatuto ontológico que no es cuestionado. La atribución del recuerdo ya sea a la colectividad o al individuo, se produce como posesión en un plano gramatical, la utilización de posesivos singulares o plurales han jugado un punto esencial para la atribución de la memoria, pero esa asignación gramatical crea disonancias y atribuciones forzadas entre sí mismo y el otro. Además de todo esto, nos encontramos cómo el plano gramatical puede generalizar en un fenómeno único dos cuestiones diferentes: el recuerdo y aquel que recuerda. Dicho de otro modo, entre la presencia del recuerdo y el ejercicio de la búsqueda del recuerdo. Son dos elementos los que pueden ser objetos de adscripción³.

Esta problemática de la atribución del recuerdo no se resuelve, sino que es necesario proponer puntos de referencia para mediar entre polos extremos. Tal y como hace Michel De Certeau en *L'écriture de l'histoire* (1975) respecto al

³ John Locke ya creaba cierta distancia en la forma gramatical en el lenguaje jurídico para establecer la diferencia entre la imputación y la responsabilidad. Esta idea es utilizada por Ricoeur en *Sí mismo como otro* para observar la distancia entre la acción y el agente, para más tarde en *La memoria, la historia, el olvido* (2003) observar una distancia entre la adscripción del recuerdo y la adscripción de la búsqueda activa del recuerdo, una división entre recuerdo y búsqueda marcada por los conceptos *phathos* y *praxis*. Esta idea es desarrollada por inspiración de la tesis de P.F. Strawson en *Les Individus* (1973) sobre las relaciones entre predicados prácticos en particular y predicados psíquicos en general (Ricoeur 2003: 164).

trabajo de la escritura, debemos proporcionar campos para articular aporías y ser conscientes de nuestro papel en la atribución de la memoria. Ricoeur establece "un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos" (2003: 172). Ese plano intermedio es el de "los allegados", a quienes les podemos atribuir una memoria distinta a la memoria individual y la memoria colectiva. Tal y como expone Ricoeur (2003: 172):

Los allegados, esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros, están situados en una gama de variación de las distancias entre el sí y los otros. Variación en la distancia, pero también variación en las modalidades activas y pasivas de los juegos de distanciación y de acercamiento que hacen de la proximidad una relación dinámica en continuo movimiento; hacerse próximo, sentirse próximo.

Así, esta propuesta se inscribe en el fenómeno transgeneracional que traza Schutz (1967). En él, muestra el encadenamiento que se desarrollan los reinos de los contemporáneos, de los predecesores y de los sucesores. Estos campos trazados expresan "la simultaneidad o cuasi-simultaneidad de la conciencia de sí, del otro con la mía" (ibid.), todo ello marcado por la vivencia compartida del fenómeno de "envejecer juntos", aspectos que van ligados⁴. La simultaneidad de los contemporáneos puede tener grados de distancia, los cuales son recogidos en el concepto de "los allegados". Esa simultaneidad es posible gracias a una construcción intersubjetiva, es decir, se construye desde las vivencias propias y ajenas, considerando al otro y en continua interacción con el otro dentro del ámbito de la cotidianidad. El mundo de la vida cotidiana es el reino de la realidad en el cual el hombre puede intervenir y puede modificar los acontecimientos que suceden a su alrededor. Al mismo tiempo, las objetividades y sucesos que se encuentran ya dadas en esa cotidianidad - incluyendo los actos y los resultados de las acciones de otros hombres- limitan su libertad de acción. Lo ponen ante obstáculos que pueden ser superados, así como ante barreras que son insuperables. Además, solo dentro de este entorno podemos ser comprendidos por nuestros semejantes, y solo en él podemos actuar junto con ellos. Únicamente en el mundo de la vida cotidiana puede

4 La simultaneidad de la contemporaneidad señala dos acontecimientos como puntos más extremos: el nacimiento y la muerte.

constituirse un mundo circundante, común y comunicativo. El mundo de la vida cotidiana es, por consiguiente, la realidad fundamental y eminente del hombre (Schutz & Luckmann, 1973: 25).

En nuestra etnografía utilizaremos como sujeto un ente intersubjetivo para hacer un análisis de mayor rigor⁵, así trazaremos el recuerdo y el ejercicio del recuerdo de una práctica musical olvidada a unos sujetos acotados por varios focos: unos lugares -en las localidades de Totana, Alcantarilla y la Puebla de Soto-, el tamaño de las fábricas -una pequeña fábrica de Totana, dos de gran tamaño en Alcantarilla y otra reducida en La puebla de Soto-, la proximidad de los agentes -las trabajadoras eran vecinas en las pequeñas fábricas y de diversos núcleos en las grandes-, una contemporaneidad acotada temporalmente -el primer franquismo-, así como una clase social y los géneros de los agentes activos que ejercen el recuerdo -las mujeres obreras-.

El modelo de organización sonora del canto colectivo femenino

El modelo de organización sonora y la estética del canto colectivo femenino comparten algunos elementos nucleares que nos permiten enmarcar el fenómeno estudiado dentro de una misma práctica cultural en Murcia. Este modelo translocal se basa en una construcción heterofónica por voces. En esta tendencia hay diferencias que nos han permitido establecer ciertos focos. Según el contexto local hemos podido comprobar cómo en Totana hay una conceptualización más clara de la estética del canto. Según el tamaño nos encontramos cómo en las fábricas pequeñas había una mayor frecuencia del canto y unos límites más amplios de aquello que se podía cantar.

El canto colectivo surgía bajo la interpelación de una, dos o tres trabajadoras, el resto las seguían. Entre todas las trabajadoras existía la consideración de que unas mujeres cantaban mejor que otras y había cierto consenso en quién debía iniciar el canto. Por otro lado, la forma de cantar era particular y reconocible por el resto. Todas las voces eran distintas entre ellas y no era concebible imitar la forma de cantar de unas a otras.

5 Un enfoque parecido al propuesto por Ricoeur es explorado por Kinghtley and Pickering (2013) en *Research Methods for Memory Studies*, quienes enhebran la apropiación de la memoria a una fórmula de cosubjetividad.

No se imitaba. Es que cada una tenía su voz, dentro de cantar, entonando y saber cantar y cada una. Pero ya te digo una persona tenía que ir por delante sabiendo la canción o la habanera o lo que fuera. No digo que siempre fuera yo la que iba por delante. Yo he sido una de las personas que ha tenido mucho oído y como me ha gustado tanto cantar, se ha empezado las coplas. Había muchas voces, al estar esas voces que teníamos algunas, las otras se podían coger perfectamente y hacer un grupo. Y pasaba, yo sabía cuál era la voz de una, de otra y otra... Yo lo sabía, pero yo no sabía si las otras se daban cuenta (Manuela 1942).

"Ir por delante" suponía marcar una cadencia rítmica al resto, quien marcaba esa cadencia normalmente hacía la voz más aguda dentro de la lógica básica del canto. En Totana esa lógica ha quedado muy bien definida por el "dúo", el cual se hacía por terceras paralelas en el grave de la melodía principal. En muchas ocasiones, a partir de la base del "dúo", se hacían más voces hacia el agudo. Una vez que el canto se había iniciado las voces iban tomando de referencia la línea melódica del "dúo" que les era más cómoda. Esa configuración que relatamos no era una jerarquía fija, sino que se iba modulando según las circunstancias del trabajo o de la disposición de las trabajadoras – ya sea en las mesas a la hora de deshuesar el melocotón, embotando, haciendo "el caracol", estriando o en el verdeo de la uva-. Algunas de las trabajadoras se podían mover entre las líneas melódicas y en los melismas que surgían a finales de los versos⁶.

Otro concepto que debemos remarcar para entender el horizonte estético de la práctica que relatamos es el de "queo". Este término se utiliza para hacer referencia a la capacidad de una persona para cantar de un modo óptimo bajo el prisma estético local. "Cuando una persona tiene el tono de esa canción" (Lola Valenzuela 1937). "Queo" es una idea de una estética casi olvidada, absorbida por otros modos de expresar las voces que se han ido imponiendo. Como nos decían, era muy diferente la estética del "queo" andaluz que se impuso con la llegada de la radio. El diccionario de la RAE define "queo" como una interjección que se utiliza para "avisar de la presencia de algo o alguien, especialmente si constituye un peligro". O como verbo, para "avisar,

6 Un ejemplo de esta construcción sonora la podemos escuchar clicando aquí: ["Ejemplo del dúo"](#). Durante todo el texto, las letras de las melodías estarán vinculadas a las direcciones de YouTube que corresponden a los fragmentos sonoros referidos. Estos son una muestra de todas las melodías captadas durante nuestra etnografía.

especialmente para poner en guardia". Toda interpretación respecto a la procedencia del uso de queo para referirse a una capacidad de cantar al gusto local será arriesgada, pero si tenemos en cuenta que el canto se realizaba en un contexto donde había unas dinámicas de coerción y de disciplina extendidas, podríamos entender que se usaba para avisar de un peligro. Esa sensación de miedo era extendida, un cambio de intensidad en el canto o un gesto visible o auditivamente perceptible cuando se estaba en silencio podía servir para avisar de la presencia de los dominantes. Una informante nos decía:

Te voy a contar otra cosa, un día estaba en el almacén, pues claro, estábamos con miedo, y venía una diciendo: "que viene el gordo, que viene el gordo, que viene el gordo" [susurrando], pa' prevenirnos solo con los movimientos de boca, y el detrás de ella y cuando llegó al sitio dice: "¡Josefa! ¿Qué dice usted? que te voy a comprar una trompeta". Nos avisábamos unas a otras, pues claro (Salud 1938).

Incluso a finales de los años cincuenta se utilizó el *pick-up* para avisar la presencia del amo. Carmen Ruiz (1935): "Eso era cuando entraba el jefe, lo ponían y sabían que venía don Jesús, cuando entraba en la portería". El uso del canto para avisar no solo pasaba dentro de las fábricas, era habitual en todos aquellos que se veían obligados a sobrevivir en los pliegues de lo legal. Son muchos quienes en un momento u otro han tenido que estar en alerta constantemente y no sería extraño pensar que se use la palabra "queo" para señalar a aquellas que eran capaces de transmitir subrepticamente cierta información con su voz y a su vez mostrar unas cualidades estéticas adecuadas al gusto local. Las que tenían queo solían ser las que iniciaban las coplas y sostenían con cierta potencia las melodías, imponiendo una cadencia silábica que según nos explican era más lenta a la que se solía escuchar por la radio, aquello que llamaron "queo andaluz".

En las fábricas de Alcantarilla y de la huerta de Murcia el canto también se producía con una construcción parecida. En este contexto no hay una conceptualización como la de "dúo" o la de "queo" para explicar un modelo de organización sonora y una idea estética del canto, aunque también se reconocían las voces que mejor cantaban y se podían constatar la construcción por voces de forma clara. En ocasiones, en las fábricas grandes, aquellas que eran identificadas como impulsoras del canto eran señaladas por parte de la

encargada para iniciar el canto, utilizando en cierto modo la práctica para mejorar la productividad. Todo ello cuando el canto todavía se consideraba como una práctica positiva para la producción -la lógica de una organización del trabajo artesanal durará hasta principios de los años 60 en algunos de los lugares estudiados-.

Después de esta descripción del modelo de organización sonora, debemos tener en cuenta que la lógica del canto a varias voces que encontramos en las fábricas durante el primer franquismo no es un fenómeno único en el contexto mediterráneo:

Ens trobem, doncs, dins d'un hàbit de cantar «a veus» àmpliament estès per gran part de l'àrea de llengües llatines, que prové d'una antiguitat històrica fonda (com a mínim, pels resultats d'altres treballs de recerca que estem duent a terme, des del segle XVI o XV; Macchiarella, 1994 i 1995 i Ayats, 2007a), i que arriba amb força al segle XIX, malgrat els pocs vestigis escrits. Per tant, aquesta activitat cantada "a veus" dels homes, i també de les dones en gèneres com els goigs (Ayats, 2007b), és una base magnífica perquè es desplegui el gust de cantar en les noves situacions d'oci i de treball que emergeixen en les dècades de transformació cap a la "Modernitat" (Ayats 2008: 23).

El canto colectivo como herramienta discursiva y corporal.

Para llegar a entender cómo el canto colectivo llegó a ser fundamental para que las mujeres obreras incidieran en la narrativa sobre ellas mismas y su entorno, previamente debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿por qué es necesario que determinadas cosas hayan de ser cantadas para poder expresarlas? Con esta cuestión Jaume Ayats conduce el texto "*Cantar allò que no es pot dir*" (2010) sobre los cantos que se producen en la fiesta de Sant Antoni en Artà, para llegar a un horizonte: se tiene que cantar lo que no puede ser dicho. Es decir, la identidad, los vínculos sociales, las críticas, las discrepancias y los sentimientos. Las protagonistas de nuestro relato utilizan el sonido para franquear terrenos en principio vedados por la disposición social. En el contexto que estudiamos, el canto resulta imprescindible para que las mujeres obreras afronten temas como los sentimientos y la identidad, campos que difícilmente se pueden abarcar desde lógicas y hermenéuticas ordinarias. Estos aspectos son complicados de verbalizar sin condensar u ordenar arbitrariamente los elementos que los componen. Si a esto le sumamos que la

organización sonora del canto colectivo femenino está vinculada directamente con los fragmentos inefables que se escapan a las teorías que analizan la identidad desde la narrativa, nuestra empresa puede ser vacua. Ante nuestras limitaciones nos concentramos en esbozar las identidades expresadas sobre el género y la clase. Estas las enfocaremos desde los encuentros performativos, teniendo al cuerpo y el sonido muy presentes⁷.

Las dos temáticas principales que afrontamos a la hora de estudiar las identidades reivindicadas por las trabajadoras a través del sonido han emergido desde varios focos. La etnografía nos revela el género y la clase como los principales elementos de disputa dentro de las fábricas. Estos dos elementos también son señalados por Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) como puntos nodales para establecer el control de las actividades e imponer el orden coercitivo por el cual las instituciones someten a los dominados, todo ello a través del control corporal, del tiempo y el esfuerzo. Foucault (1975:173) nos muestra las fábricas como un ente representativo de esa imposición, señalando cómo el rigor del tiempo industrial ha conservado un ritmo religioso, llamándoles "fábricas-convento"⁸. Por otra parte, Foucault nos muestra como fundamental la articulación del cuerpo en objeto con tal de disciplinarlo, haciendo que el objeto que manipulan las trabajadoras lo arrastre hacia sí. De esa manera, se crea un vínculo coercitivo al convertir el cuerpo de la trabajadora en un aparato productivo (1975:178). Si a eso le añadimos que a las obreras se les planteaba una aporía imposible de solventar, la de la virtud o el pecado, observamos cómo el trabajo es un elemento moralizante para unos cuerpos-productores que carecían de moral *per se* o eran de dudable moral, todo ello en busca de cuerpos dóciles.

7 Taylor en *Sources of the Self* (1989) siguiendo el trabajo de Ricoeur en *Tiempo y narración* (1984) señala la narrativa como el principal campo epistemológico para estudiar cómo las mujeres y los hombres conceptualizan el mundo cotidiano, desplazando el origen discursivo de la identidad que presentan Foucault y Althusser a la teoría narrativa. La narrativa será la principal herramienta cognoscitiva para abordar los agentes sociales en los últimos años, desde esa base, autores como Sewel en *Introduction: Narratives and Social Identities* (1992: 487) busca distanciarse del yo como centro de la narrativa. De tal manera, nuestro relato mantiene una posición parecida, ya que para nosotros los discursos se forman por las narraciones de las experiencias individuales o de una comunidad (Ricoeur 2003: 140).

8 La etnografía nos muestra cómo cantaban la jerarquía de los almacenes y fábricas haciendo esa comparativa entre la fábrica y la iglesia. "[La fábrica es una Iglesia, las mujeres los santos, los encargados los curas, ¡aúpa!, que siempre van predicando](#)".

La disposición social que nos encontramos es sujeta por un régimen disciplinario que va variando el modo en el que los dispositivos de control se desarrollan, aunque la constante de los dominantes será intentar controlar el tiempo y los cuerpos. En ese contexto el canto colectivo dada sus características y su uso se veía como el vehículo perfecto para divergir contra los dispositivos de control, el canto jugaba con el tiempo fenomenológicamente y era expuesto corporalmente. Por otro lado, falsearíamos el relato si dijéramos que la construcción narrativa de las obreras a través del canto era solamente reivindicativa ante una situación injusta. El canto colectivo también funcionaba como elemento disciplinario entre las propias trabajadoras, el cual respondía a una negociación entre la propuesta del poder y el "sentido común" de las obreras⁹.

"Cantando la clase"

Las trabajadoras durante el primer franquismo eran concebidas como derrotadas, esto era expuesto en el discurso institucional y social. Ellas eran conscientes de ser las dominadas, esta idea estaba presente en la proyección de su propia identidad como obreras. Ahora bien, las trabajadoras no renunciaron a resignificar las condiciones a las que estaban expuestas. Uno de los momentos en el que el canto colectivo tenía más sentido como reivindicación laboral era en "las velas". En el contexto industrial que estudiamos se seguía un modelo de producción artesanal, eso hacía que los días más intensos de las temporadas se tenía que trabajar hasta bien entrada la noche, cosa que era frecuente. A esto le llaman hacer "las velas", pasar la noche en vela. Lola Valenzuela (1937) nos decía: "Normalmente se cantaba más en *las velas*... Velando decíamos: 'Esta noche velamos'. Trabajábamos en vela. Y cuando era de noche se cantaba", quizás por el cansancio acumulado o por la percepción de recogimiento de la noche. El amo era quien tenía el poder de convocatoria y el de poder establecer los horarios:

9 Tal y como nos explica Clifford Geertz en *Conocimiento local* (1994: 115), es un concepto que condensa un punto de vista subjetivo, sustentado por un colectivo, el cual funciona como un sistema cultural que manifiesta un orden que puede ser descubierto "empíricamente y formular conceptualmente".

Hasta que él decía: "hasta aquí", decía mañana a tal hora, si había trabajado seguido... Pues se avisaba. Si nos quedábamos sin trabajo porque flojeaba el extranjero o lo que sea, se avisará. Se avisaba a todo el pueblo. Y cuando hacía más falta... Yo me acuerdo corriendo por todo el pueblo buscando gente, madre mía (Manuela 1942).

Con el agotamiento de jornadas laborales interminables salían algunos de los textos más incisivos respecto a los amos. Melodías que podían ser entendidas como una amenaza velada al poder, afianzando un sentimiento de pertenencia a un colectivo y a una situación de injusticia. Manuela (1942) nos canta lo siguiente: "*Otra noche más que no duermo, otra noche más que se pierde, ¿Qué habrá tras la puerta verde? Suena alegremente un piano viejo tras la puerta verde, todos ríen y no sé qué pasa tras la puerta verde, no descansaré hasta que sepa lo que hay tras la puerta verde*".

El sol marchaba y, a pesar de estar a merced del amo, le recordaban que se tenía que rascar el bolsillo, unas horas extra que rara vez se cobraban. En ocasiones algunos textos hacían referencia a la regulación de las ocho horas como jornada laboral que se había puesto en marcha en tiempos republicanos. El derecho adquirido por parte de las trabajadoras a tener una jornada laboral de ocho horas fue abolido de facto tras el final de la guerra. Desde un punto de vista legislativo no será hasta 1944 cuando aparece la Ley de Contrato de Trabajo, oficializando la derogación de la Ley de Contrato de Trabajo de 1931 (Aragónés 2012). Aun estando en esta perspectiva las trabajadoras eran capaces de amenazar a través del canto con un plante general ante un abuso prolongado: "*Si vas por la carretera, no tienes que preguntar, en el reloj del maestro, son las cuatro menos diez. Son las cuatro menos diez, la gente muy descontenta, si no nos pagan las horas, nos vamos las de las mesas*".

Por otro lado, había críticas que señalaban directamente a los agentes que encarnaban los dispositivos de control temporal. Una informante nos cantaba otra copla que decía: "*Entre cuatro encargados, escribientes y listeros, se comieron cuatro pollos, a cuenta de los obreros*". Se señalan los principales dispositivos para establecer un rito disciplinario. Los listeros y escribientes eran los que tenían como tarea atomizar a las trabajadoras y, a través de técnicas documentales, hacer de cada individuo un "caso" (Foucault 1975: 222).

"Cantando los cuerpos"

La disputa por la dignidad de las mujeres obreras era un escenario perverso. Era un falso dilema cuyo horizonte era imposible de cumplir desde la mirada del discurso institucional. En esa disputa, un ejemplo de cómo dentro de las fábricas se ejercía el poder por parte de los amos era precisamente el control sobre el paso de niña a mujer¹⁰.

Una de esas contradicciones a las que se veían sometidas las mujeres obreras es la que suponía la virginidad como requisito indispensable para ser virtuosas. Esa argumentación *ad baculum* pretendía guiar la conducta de las mujeres hacia un canon católico de aquello que se podía considerar un comportamiento correcto, una visión ya presente en el franquismo¹¹. Son varias las melodías que advertían de las consecuencias de perder la virginidad antes del matrimonio. La mujer obrera lleva en sí misma signos corporales que la identificaban, una retórica corporal que el marco normativo la asociaba al pecado. Estos cuerpos son identificados no solo por unas características físicas, sino por unos hábitos que poco a poco le dan forma para multiplicar sus fuerzas y construir, en nuestro caso, la mujer-máquina, todo esto es guiado desde la noción de "docilidad" (Foucault 1975: 158). Esta se evidencia en el momento en que el cuerpo es transformado y perfeccionado por parte de quien ejerce el poder mediante la disciplina, algunas de las entrevistadas nos explicaban los achaques de sus cuerpos debido a la continuidad de una misma tarea. Un ejemplo de ello es cuando Encarna "la cantaora" (1932) nos explicaba los problemas que tenía en un hombro tras los años que estuvo con el troquel trabajando en la hojalatería.

En un contexto donde eran constantes las agresiones verbales y físicas para modificar corporalidades y comportamientos, la recepción de diferentes modas venidas de más allá de las fronteras del régimen proporcionaron el espacio

10 Un testimonio nos explicaba cómo a una compañera que era menor que ella, pero que físicamente estaba más desarrollada, por parte de los amos se le empezó a pagar como mujer. Este hecho creó controversia en algunas trabajadoras. Más adelante el hecho de cobrar como niña o mujer no dependía del amo o del encargado, se estableció una edad desde un punto de vista administrativo. Esto interesó a las fábricas, así nos lo explica Remedios (1942): "Pero eso es que lo hacían, yo estaba en Caride cobrando como mujer y cuando vino la orden que hasta los 17 o 16 años o 18 no éramos mayores, a mí me bajaron como cría, porque la orden era..."

11 Un film que recogía antes de la guerra civil esta problemática es la película *Nobleza baturra* (1935) donde la hija del tabernero de un pueblo de Aragón es deshonrada por la difusión de una copla que narra el supuesto suceso.

idóneo para proyectar una imagen diferente de las zagalas que trabajaban en las fábricas, tanto respecto al relato institucional como a las tendencias de las generaciones anteriores. Esto lo podemos observar en la siguiente copla: "[Con la moda de las faldas largas, las mocitas no quieren entrar, que la llevan hasta las rodillas, los brazos desnudos y bien escotás](#)". La copla que acabamos de escuchar podría ser espetada por las mujeres más grandes y la siguiente podría ser una contestación de las más jóvenes: "[Hay que ver, hay que ver, la ropa que hace un tiempo llevaba la mujer. Digo yo, digo yo, que con una de esas faldas, se hacen por lo menos dos](#)".

El diálogo intergeneracional esbozaba mundos estéticos posibles que se podían encauzar hacia nuevas formas de pensar los cuerpos. En ese horizonte nos encontramos cambios de roles entre sexos, así como una propuesta hacia un horizonte donde se difuminan los géneros. Cambios de rol que las mismas mujeres han vivido y ejercido en las fábricas, hemos visto la manera en que ciertos trabajos destinados a hombres los acabaron ejerciendo las mujeres¹². Un ejemplo cantado es el siguiente: "[Con la moda que han sacado, del pelito a lo garçonne, los hombres llevan la falda, las mujeres el pantalón, con los pantalones, que llevan tan anchos, no se sabe cierto, si es hembra o es macho](#)". Otro tipo de diálogos presente en las fábricas más grandes es el que se produjo entre grupos de mujeres de diferentes localidades. Así, algunas trabajadoras procedentes de Totana en una fábrica de Alcantarilla llegaron cantar: "[La naranja se ha helado en Valencia, Orihuela, Ceutí, Beniaján, solo ha quedado en Totana, que a más de sesenta, la van a pagar](#)". Y las trabajadoras de Alcantarilla pudieron llegar a contestar: "[En el pueblo de Totana, Totana, dicen que todo se ha helado, helado, y por eso las mocitas tienen el pelo cortado. Por eso los hombres, no quieren montar, hombres con enaguas, mujeres pelás](#)".

Una figura presente en los textos de estos cantos era aquella que ejercía la vigilancia sobre la virtud de las más jóvenes. Ya sea en el paseo, en algunos bailes o en ciertas festividades, era común la presencia de una madre o mujer

12 También hemos podido observar cómo dentro de las fábricas las mujeres han podido tener otro rol a través del canto colectivo, ya que las mujeres con sus voces podían incidir en el discurso, al contrario que en el espacio público de los pueblos donde eran los hombres quienes visibilizaban su voz, ejerciendo el rol de poder que les era otorgado por la disposición social.

adulta. A esa acompañante, que en muchas ocasiones era la madre, se le denominaba vulgarmente como "el gasógeno", haciendo una alegoría con los camiones que llevaban enganchados esos depósitos tras la cabina en un lugar muy visible y que destacaban si se comparaban a los camiones más modernos donde el depósito no se podía percibir. María Orenes (1936) nos explicaba que: "las madres iban delante y las parejas iban atrás para que no hicieran na', ¡eh! que corra el aire". Encarna "la coja" (1940) nos dice: "la Lola vecina decía que tenía una hermana y que el novio la besó, [...], se murió de vergüenza, íbamos con los novios y la madre alao. Yo tenía mi marío de novio e íbamos y la chica, con el gasógeno delante". Un ejemplo cantado es el siguiente: "[Las muchachas de hoy en día, cuando van a pasear, le parecen a los coches, con el gasógeno atrás](#)".

Se exponía a las mujeres obreras a una especie de "examen infinito"¹³, que se asentaba en la idea de que para los hombres lo natural era transgredir los límites del honor de las mujeres y se necesitaba un contrapeso a sus impulsos, visibilizando ese consenso biopolítico de aquello que eran los arquetipos de género. Las mujeres mayores hacían la función de celosía en el espacio público, llegando a favorecer "puntos ciegos", ya sea por dejar cierta distancia por delante intencionadamente o en caso de que sucediera una transgresión hacia la virtud podían funcionar como resorte para crear un relato que salvase a las jóvenes de una mala reputación.

Las fábricas no era un espacio solamente femenino, también había trabajadores. La carpintería, las cocinas y las calderas eran tareas reservadas para hombres. Esto provocaba momentos de exhibición que eran advertidos a través del canto. Un ejemplo es la siguiente melodía: "[Si vas al almacén, lleva la precaución, con los chicos de allí, poca conversación](#)". La imagen del hombre también fue uno de los temas recurrentes en las fábricas, sobre todo se criticó entre el colectivo femenino el consumo de alcohol, en ocasiones de forma festiva y otras mostrando los maltratos asociados a las borracheras de los hombres.

13 El uso del examen como herramienta de control y disciplina es desarrollada por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975: 218).

Dentro del consenso popular e institucional existía la idea de que las mujeres, para completar el arquetipo de género normativo, debían casarse y tener hijos. Aun habiendo una idea predominante sobre cómo alcanzar la categoría social de mujer, en nuestro trabajo nos encontramos con otras posibilidades. En las fábricas tenían una melodía que expresaba el deseo de tener la opción de ser mujer sin la necesidad de casarse, esa posibilidad era la de ser ama para un cura. Nos cantaban lo siguiente: "*Dicen que los estudiantes, los que estudian para cura, quién pudiera ser su ama, para no casarse nunca. Después cuando cantan misa, los destinan para el pueblo, hecha el ama delante, y ya está el negocio hecho.* Su buena casa, su buen corral, buenas gallinas, buen palomar, buena matanza, buen trago vino, se cría el cura es un cochino". Esta melodía fue censurada tras unas quejas del exterior.



Trabajadoras de la fábrica de Eulogio en La Puebla de Soto. Fuente: Archivo familiar.

Las mujeres obreras proyectan la música como una tecnología que utilizaban reflexivamente con el fin de incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo, pensar su corporalidad, incluso para imaginar instituciones alternativas o presagiar nuevos mundos, tal y como nos sugiere Tia DeNora (2000: 158-159).

El modo de hacer sonar las narrativas de las mujeres obreras

Cantar colectivamente se produce a través de unas "tácticas" que buscan en determinadas circunstancias temporales establecer "lo propio", provocando en algunos momentos un ambiente de antidisciplina (De Certeau 1996: XLVIII). La creación de narrativas divergentes se produce principalmente por la capacidad de las obreras de proponer nuevos textos y por una reutilización de melodías dispersas que son apropiadas y adaptadas. Cualquier melodía podía servir para incidir en el discurso sobre las trabajadoras, según la conceptualización del género musical en el contexto que estudiamos, se podía producir un significado determinado que solo podía ser interpretado en la red de códigos locales. Había géneros musicales que podían vehicular mejor que otros las experiencias colectivas. Una informante declaraba:

En el almacén también cantábamos unos tangos preciosos, había una que me decía: "me gusta más como los cantas que Carlos Gardel." Sería una tontería [...] En los almacenes se cantaban. Menos cantidad de mujeres que cuando cantabas las habaneras, el grupo entero no cantaba. Era más difícil acoplar... (Manuela 1942).

Así, había obreras que disponían de repertorios más amplios que les permitían tener una mayor capacidad expresiva para incidir en sus propios estados de ánimo y en los del colectivo¹⁴. Otros aspectos que posibilitaban una mayor incidencia son las variaciones y apropiaciones a partir de la adecuación de los textos cantados. Estas desviaciones eran recurrentes, Encarna "la cantaora" (1932) nos explicaba cómo el sentido general era más importante que la reproducción de unas determinadas palabras. También nos hemos encontrado con la posibilidad de unir dos tonadas muy diferentes en una sola performance sonora. De forma muy parecida. en los años sesenta, este tipo de uniones serán utilizadas por las trabajadoras para crear unos popurrís que ellas llamaron "canciones de retórica". Esta conceptualización nos señala que eran conscientes de la importancia del uso del lenguaje para hacer efectivo un mensaje.

14 Las potencialidades y las posibilidades de la música nos permiten estructurar la experiencia, esta idea que desarrolla DeNora la conceptualiza a través de la idea de *affordance*, incidiendo en la asequibilidad de unas músicas determinadas como un medio gestual para impulsar ciertas acciones (DeNora 2000:158). Nosotros siempre sometemos estas potencialidades como características de una práctica sonora dentro de un entramado social.

Más allá de la adaptación o fusión de textos y melodías, el elemento más relevante para una réplica cantada era la poiesis de las coplas a través de tonos prefijados y la capacidad de encajar textos en determinadas melodías. Los trovos que encontramos dentro de las fábricas se tratan de cuartetos del tipo abcb, abab, abba o abcd, aunque también nos encontramos constantemente con rimas asonantes. Dentro de este tipo de cuartetos nos encontramos con fórmulas que ayudan a completar un verso, un ejemplo es la interjección “aúpa”. Otra de las estrategias que hemos observado era repetir la última palabra.

Los procesos de creación de nuevos textos en melodías preexistentes dentro de las fábricas no es un hecho aislado. Jaume Ayats (2008) nos muestra la práctica de las canciones dictadas en las fábricas de la cuenca media del Ter. Con una gran capacidad de adaptación y creación, las *dicatadores de cançons* eran mujeres que proponían textos que se alargaban hasta los 90 versos. En nuestro caso la creación de versos no era ni tan larga, ni tenía una figura individual determinada, sino que una estrofa podía ser propuesta por una trabajadora que no necesariamente era una de esas voces reconocibles. Un ejemplo de cómo una misma melodía podía acoger diferentes textos es el siguiente:

<p>Ejemplo A</p> <p><u><i>Si vas por la carretera,</i></u> <u><i>no tienes que preguntar,</i></u> <i>en el reloj del maestro,</i> <i>son las cuatro menos diez.</i></p>	<p>Ejemplo B</p> <p><u><i>Entre cuatro encargados,</i></u> <u><i>escribientes y listeros,</i></u> <i>se comieron cuatro pollos</i> <i>a cuenta de los obreros.</i></p>
--	---

Los textos que se incorporan a estas melodías solían interpretarse con un carácter recitativo, silábicos y con pequeños melismas al final de los versos, precisamente donde se solían doblar con mayor frecuencia las voces. Los versos más repetidos suelen ser cuartetos heptasilábicos u octosilábicos. Este tipo de coplas en muchas ocasiones podían funcionar como estribillos, eran lugares comunes que servían para dar tiempo a pensar un buen encaje a los próximos textos y sincronizar el canto. Otra estrategia para ganar tiempo y acoplar el canto es el paso de una melodía a otra repitiendo el texto. Uno de

esos textos que funcionaban como lugar de encuentro era el siguiente: "Conducir, conducir, embalar, embalar, toca la bocina al compás, ¡pa! ¡pa! Rapidez, rapidez, al cambiar, al cambiar, gasolina queremos echar". Estos juegos a la hora de interpretar el *contrafactum* en diferentes voces o el hecho de utilizar unas coplas recurrentes para coordinar el canto son recursos necesarios para poder glosar colectivamente. Roman Jakobson y Linda R. Waugh (1979: 198) nos explican que las *glosalias* se rigen por principios compositivos estratificados de sonidos y significantes, proporcionando modelos lógicos. Si a eso le añadimos que se trata de un modelo en heterofonía nos encontramos con una situación sonora de enorme complejidad.

El silencio de las mujeres obreras

La práctica cantada que relatamos como vehículo expresivo dentro de la cotidianidad se fue diluyendo a finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta. El desuso de las prácticas sonoras que se configuraban a través de una transmisión oral no es aislado, si hacemos un repaso a la bibliografía reciente que ha tratado este tema, encontramos diversos lugares en el marco mediterráneo donde se produce la misma tendencia. Tal y como nos señala Isabel Ferrer Senabre, sucede en la huerta sur de Valencia, así como en el "*centre de Catalunya* (Ayats 2003: 203), *la zona pirenaica* (Ayats, Costal i Gayete 2010: 17), *l'illa de Mallorca* (López 2009), *el sud d'Itàlia* (Magrini 2003: 3), *Còrsega* (Bithell 2003: 46) o *l'Epir* (Auerbach 1989[1987]: 31)" (Ferrer Senabre 2013: 274). Esta tendencia está marcada por diversos acontecimientos como la introducción masiva de la radio, el cine y el *pick-up*. Además, en ese contexto observamos un cambio progresivo que hay en la normativización de los géneros respecto al hecho de cantar y el nuevo concepto de música en la sociedad industrial, asociando la música como un elemento cosificado y consumido en los momentos de ocio.

Cantar en el entorno industrial había sido considerado positivo, ya fuese por su capacidad de coordinar un gran número de personas como para evitar otras distracciones más nocivas. Con el nuevo modelo de organización del trabajo a partir de los años sesenta -pasando de una lógica artesanal a una producción

en cadena gracias a la mecanización-, en el entorno que trabajamos se abandonan ciertas dinámicas donde se acumulaban mujeres y se crea una imagen del perfil de trabajadoras requeridas. Intentaron proyectar una imagen de cara al mercado exterior con muchachas jóvenes y alegres, en cambio, las mujeres mayores fueron apartadas, fagocitando la transmisión oral de las técnicas necesarias. Las mujeres obreras fueron desposeídas de la capacidad de narrarse colectivamente.

En esta época encontramos una disposición empresarial que condujo a un trabajo externalizado. Esta nueva composición de las fuerzas del trabajo buscaba la constitución del "operario social" (Hardt y Negri 2002). El trabajo en las fábricas en estos últimos años se intenta desligar de los códigos y símbolos del entramado social, evaporando el sentido de vecindad. El cambio de tendencia que observamos respecto al trabajo en fábricas no lo podemos explicar solamente por la introducción de la tecnología, sino más bien por una nueva concepción de los modos de vida. El uso de los altavoces en las fábricas conseguía reducir los momentos de réplicas cantadas por parte de las trabajadoras. El espacio sonoro se convirtió en un espacio de disputa entre los agentes de las fábricas, en el momento que se extendió una tecnología que les permitía tomar el control de aquello que sonaba las trabajadoras perdieron una herramienta clave. Los testimonios nos explican que algunas de las trabajadoras cantaron en contra de lo que sonaba por los altavoces, esto nos revela que ellas eran conscientes de que se les arrebataban, en parte, sus voces.

Conclusiones

Nuestro relato se presenta como un camino plausible a través de la consumación de los recuerdos de nuestros testimonios, apoyándonos en unas huellas que corroboran los relatos que trazamos. En el texto mostramos cómo las dominadas no son simples ejecutoras de la disposición de los dominantes, - como tienden a relatar los estudios sobre el franquismo desde una perspectiva legislativa-, sino que las dinámicas sociales se mueven en marcos más complejos. Con el canto colectivo se establecían nuevos textos a través de

melodías prefijadas y cantos de transmisión oral, ambos con una intención discursiva concreta. Entre los campos de disputa por parte de las trabajadoras se incidía de forma nuclear en la clase y el género, pilares identitarios que eran indisociables para su propia comprensión. Estos dos anclajes identitarios dentro del marco moral estatal las dejaba dispuestas como límites vivientes en las coordenadas de la virtud y el pecado.

En nuestra etnografía, el canto se ha revelado como una puerta muy efectiva para observar la fenomenología de los recuerdos. Así, hemos utilizado el sonido para desgranar en diferentes texturas los recorridos de los recuerdos y situarlos en un entramado tan complejo como el que estudiamos. En las entrevistas que no había una predisposición a la búsqueda de determinados recuerdos, gracias a los careos con otras entrevistadas, cuando se cantaba alguna copla se accedía de forma inmediata a todo un universo aparentemente cerrado por las inclemencias del contexto social actual, el cual se predispone a una amnistía para aquello que las protagonistas de nuestro relato habían vivido e identificado durante sus años de juventud. Así, hemos observado cómo el olvido en el que reposaban las prácticas sonoras de las mujeres obreras no era un olvido destinado a la destrucción de las huellas, sino lo que Ricoeur (2003) denomina olvido de reserva, un olvido disponible a la búsqueda de los recuerdos.

La memoria que cimienta nuestro relato ha sobrevivido a las instituciones, quienes en el contexto de la Región de Murcia proyectan una tradición cantada que difumina la clase social, que es ejercida por agrupaciones de origen masculino -aunque desde los años 90 se han ido integrando mujeres-, y que prioriza el sentido litúrgico de la tradición. Pero, más allá de todo esto, aún más relevante es que el olvido que surge en la configuración de la tradición cantada en Murcia, en cierto modo, desposee a los actores sociales del poder de narrarse a sí mismos de forma colectiva, señalando a su vez una visión monolítica sobre el pasado de los murcianos. Para actualizar y pluralizar el relato sobre nosotros mismos se hace necesario huir de las categorías predispuestas por parte de aquellos que han querido fijar una idea estable sobre la tradición, de ese modo podremos acceder a recuerdos y relatos inesperados.

Referencias bibliográficas

Aragonés, Vidal. 2012. "El origen de los derechos laborales: Ni relaciones laborales franquistas ni treinta años de concertación social, sino lucha de clases y movilización social", *Boletín de la revista digital Mientras Tanto*. <http://www.mientrastanto.org/boletin-105/notas/el-origen-de-los-derechos-laborales> [Consultado el 11/11/2017]

Auerbach, Susan. 1989. "From Singing to Lamenting: women's musical role in a Greek village", en Ellen Koskoff (ed.), *Women & Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood.

Augoyard, Jean François. 1997. "La sonorización antropológica del lugar", en Mari-José Amerlink (ed.), *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 205-219.

Ayats i Abeyà, Jaume. 2008. *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*. Vic: Eumo.

_____. 2010. "Cantar allò que no es pot dir. Les cançons de Sant Antoni a Artà, Mallorca", Trans: *Revista Transcultural de Música* 14. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/19/cantar-allo-que-no-es-pot-dir-les-canons-de-sant-antoni-a-arta-mallorca> [Consultado 25/2/2015].

Ayats i Abeyà, Jaume; Costal i Fornells Anna; Gayete i Acero, Iris. 2010. *Cantadors del Pallars: Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau.

Bithell, Carol. 2003. "A man's game? Engendered song and the changing dynamics of musical activity in Corsica", en Tullia Magrini (ed.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Londres: The University of Chicago Press, 33-66.

De Certeau, Michel. 1975. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard.

_____. 1996. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad iberoamericana. Departamento de Historia.

DeNora, Tia. 2000. *Music in the Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Escudero Andújar, Fuensanta. 2006. *Memoria y vida cotidiana en grupos de oposición al franquismo en Murcia: reconstrucción de experiencias vividas a través de nuevas fuentes*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.

_____. 2007. *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia: de las cárceles de posguerra a las primeras elecciones*. Murcia: Editum.

Ferrer Senabre, Isabel. 2013. *Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l'Horta-Albufera*. Tesis. Barcelona: UAB.

Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.

Geertz, Clifford. 1994. *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

Halbwachs, Maurice. 1925. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Hardt, M; Negri, A. 2002. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.

Jakobson, Roman; Waugh, Lina. 1979. *The sound shape of language*. Bloomington: Indiana University Press.

Kinghtley, Michael; Pickering, Emily. 2013. *Research Methods for the Arts and Humanities: Research Methods for Memory Studies*. Scotland: Edinburgh University Press.

Korczynski, Marek. 2014. *Song of the Factory: Pop Music, Culture, and Resistance*. Cornell University Press.

Korczynski, Marek; Pickering, Michael; Robertson, Emma. 2013. *Rhythms of Labour: Music at Work in Britain*. New York: Cambridge University Press.

López Chicano, Mònica. 2009. *La tradició contra les cançons de moda. Gènesi i contradiccions d'una substitució cultural inacabada*. Treball de DEA. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Macchiarella, Ignazio. 1994. "Appunti per un'indagine sulla tradizione non scritta della música del XVI-XVIII secolo". En Balsano; Collisani (eds.). Palerm: Flaccovio Editore, 97-109.

Magrini, Tullia. 2003. "Introduction: studying gender in Mediterranean musical cultures", a Tullia Magrini (ed.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Londres: The University of Chicago Press.

Martínez Cárceles. 2019. *No habrá paz para las allegadas: El canto colectivo de las mujeres obreras en la Región de Murcia durante el primer franquismo*. UAB. Tesis doctoral.

Ricoeur, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Ediciones Trotta.

Rodríguez López, Sofía. 2001. "Voces clandestinas de mujeres en la guerra civil almeriense", en VV.AA., *Humanidades y Educación*. Almería: Universidad de Almería, 495-512.

_____ 2009. “Las mujeres en la oposición política y sindical al Franquismo en Andalucía”, Cruz Artacho, Salvador (coord.). La mujer trabajadora en Andalucía contemporánea (1931-2007). Jaén: UGT Andalucía, 93-144.

Schultz, Alfred. 1967. *The phenomenology of Social World*. Evanston: Northwestern University Press.

Schultz, Alfred; Luckmann, Thomas. 1973. *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self*. Harvard University Press.

.Entrevistas referenciadas¹⁵

Nombre de la entrevistada	Año	Lugar de la entrevista	Fecha de la entrevista
Manuela Martínez	1942	Su domicilio (Totana).	11/03/12 08/04/12
Lola Valenzuela	1937	Su domicilio (Totana).	05/04/12
María Orenes Rodríguez	1936	En su domicilio, San José Obrero (Alcantarilla). Acompañante a las entrevistas de las fechas referidas.	04/01/13 05/02/13 07/02/13 04/07/13 20/01/14 21/01/14 22/01/14.
Encarna García Fernández, conocida como Encarna «la coja».	1940	Sangonera la seca (nacida en La Boquera).	20/01/14 22/01/14 (entrevista grupal)
Remedios Mayor Mayor	1942	Domicilio de Encaran «la coja» (Sangonera la seca).	22/01/14
Carmen Ruíz Caravaca	1935	Domicilio de Encarna «la coja» (Sangonera la seca), nacida en Librilla.	22/01/14
Encarna «la cantaora» o «la rayera»	1932	Su domicilio (Alcantarilla), nacida en La Raya.	05/02/13
Mercedes Orenes	1943	Su domicilio (Alcantarilla), nacida en La Boquera.	07/02/13
Salud López Lorente	1938	Su domicilio (Alcantarilla).	06/02/13

¹⁵ Entrevistas realizadas por Ibán Martínez Cárceles, en algunos casos indicados en las fechas de entrevistas, acompañado por María Orenes.

El músico detrás del mito: una revisión de la bibliografía sobre Pau Casals

IGOR SAENZ ABARZUZA

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Pau Casals, violonchelo, investigación artística, biografía, revisión.

Keywords: *Pablo Casals, cello, artistic research, biography, review.*

Cita recomendada:

Saenz, Igor. 2020. "El músico detrás del mito: una revisión de la bibliografía sobre Pau Casals". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

**EL MÚSICO DETRÁS DEL MITO:
UNA REVISIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA SOBRE PAU CASALS**

Igor Saenz Abarzuza
Universidad Pública de Navarra

Resumen

En el año 2023 se cumplirá el 50 aniversario de la muerte de Pau Casals i Defilló, nacido en 1876 en El Vendrell, y fallecido en 1973 en San Juan de Puerto Rico. Su figura ha generado numerosas publicaciones de distinto ámbito: desde las biografías escritas en formato de “vidas ejemplares”, hasta los trabajos académicos de distinta índole. Aunque se han realizado estudios sobre Casals músico, estos trabajos no son tan numerosos como sería propio de una figura de su envergadura. Puede que la parte artística de Casals se haya visto eclipsada por su imagen más popular como figura del catalanismo, defensor de la Segunda República Española, luchador contra el fascismo a nivel internacional y contra Franco en particular. En este artículo de revisión, se repasan las biografías publicadas sobre Pau Casals, así como las tesis doctorales y trabajos científicos que han aportado nueva información a tener en cuenta. Se hace especial hincapié en los trabajos académicos que estudian aspectos musicales de Casals relacionados con la interpretación musical, dirección orquestal y/o composición musical, además de estudios científicos que tratan su influencia en otros músicos. Para finalizar, se apuntan ciertas cuestiones a considerar sobre las biografías publicadas y el estado actual de la necesaria revisión de la figura de Casals, además de plantear algunas reflexiones sobre el trabajo pendiente acerca del violonchelista catalán.

Palabras clave: Pau Casals, violonchelo, investigación artística, biografía, revisión.

Abstract

The year 2023 will mark the 50th anniversary of the death of Pablo Casals i Defilló, born in 1876 in El Vendrell and died in 1973 in San Juan, Puerto Rico. Several works have been published covering different fields on his figure,

including biographies in the form of “exemplary lives”. Although some studies about Casals as musician have been undertaken, the number of this kind of works is not as large as one could possibly imagine taking into account his important social and musical roles. One hypothesis is that his artistic side has been historically overshadowed by his relevance as figure of the Catalanism, defender of the Spanish Second Republic, fighter against fascism at the international level and more specifically against Franco. This review article goes through the biographies devoted to Casals, as well as through the doctoral dissertations and scientific studies providing new information. The article specially highlights the academic papers that examine the musical aspects related to his performance, orchestral conducting and musical composition, as well as his influence on other musicians. Finally, several issues concerning the already published biographies and the need to review the figure of Casals are pointed out, along with some considerations about the existing gaps regarding the artistic life of the Catalan violoncellist.

Keywords: Pablo Casals, cello, artistic research, biography, review.

Introducción

Casals es icono cultural y político de Catalunya. Fue embajador cultural de su tierra a nivel internacional, con gran influencia en la cultura y en la política gracias a los contactos que generó debido a su prestigio profesional. Especialmente se recuerda al Casals de su mediática última etapa, donde se construyó, desde su entorno más cercano, la imagen pública y el legado que ha calado en el imaginario colectivo. Además, su recuerdo genera consenso: buena muestra de ello es que, según un informe realizado por el *Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya*, “Pau Casals” es el nombre de vía urbana más usado en Catalunya en lo que a personalidades se refiere, con 400 registros (Parella 2015: 4).

Más allá del recuerdo de Casals como una persona mayor, las calles y auditorios con su nombre o el sonido del *cant dels ocells*, su vida no musical estuvo marcada por un fuerte compromiso político. Nunca olvidó a la República

Española, identificándose con su causa realizando tanto acciones pasivas en forma de boicot artístico como comprometiéndose de forma activa ayudando a refugiados e influyendo, en la medida de sus posibilidades, contra el franquismo ante la comunidad internacional. Como decía él mismo, “no se puede separar la música de la vida” (citado por Pardo 2018: 20). Casals mantuvo fuertes relaciones con destacados políticos republicanos exiliados entre las que se encontraban Indalecio Prieto o Josep Tarradellas. Eso sí, por encima de todo, siempre le dio prioridad a su faceta de músico, y no quiso ostentar ningún cargo político relevante como la Presidencia de la Generalitat en el exilio, la representación de la República en el extranjero o incluso su candidatura a ser presidente del Gobierno de la República en el exilio (Esculies 2016). Su dedicación musical no restó para que Casals destinara una parte importante de su tiempo a presionar a la comunidad internacional, principalmente desde lo artístico, pero también en numerosas reuniones, cartas, ayuda a refugiados y declaraciones públicas. Entre todas sus contiendas sociales, hay que destacar, por encima de todo, su defensa de la paz: “(...) *peace in the world and against, against, against war, the inhumanity of wars* (...)”, decía en su discurso pronunciado en la ONU en 1971¹. Sus convicciones lo llevaron a estar años retirado en Francia, apartado de toda práctica artística pública, hasta que empezó a flexibilizar su postura ganando mucha notoriedad para su causa. Su exposición pública en su última etapa fue muy notable: a modo de ejemplo, Reina (2009: 58) encontró, en el archivo del *New York Times*, 658 notas publicadas entre el 1 de enero de 1956 y el 29 de diciembre de 1973, además de 468 fotografías en el archivo de la revista *Life* realizadas entre los años 1955 y 1970. Como apunta Lazo (2014: 62), su boicot pudiera haber sido más efectivo si se hubiera alineado con los intereses de los Estados Unidos, ya que, por no hacerlo, no logró persuadirlos para que intervinieran en España para derrocar a Franco².

¹ Véase: “Discurs de Pau Casals davant l'ONU, en recollir la Medalla de la Pau el 1971”. YouTube (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=TMp1LcJLTmU> [Consulta: 31 de enero de 2020].

² “Where an international artistic boycott goes against powerful national interests, it will fail. Because Casals' international artistic boycott did not align with US interests, it failed to persuade the United States to intervene in Spain deposing Gen. Franco”.

Sus aportaciones a la música son muy importantes: realizó múltiples grabaciones sonoras, especialmente en su última etapa. Entre ellas, se encuentra la primera grabación de la integral de las suites para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach, y que, a la postre, se ha revelado como su signo de identidad. También están sus lecciones de manera indirecta en libros, métodos de violonchelo, y de manera directa en audiovisuales, como las clases magistrales que impartió en el año 1960 en el Departamento de Música de la Universidad de Berkeley. En sus lecciones sobresale su famosa frase “libertad con orden”³ como su mensaje musical más popular y el que mejor resume su estilo interpretativo. Campbell (2004: 82) elige esta frase para titular el capítulo sobre Casals en *The Great Cellists*.

Las biografías

A propósito del género literario-histórico de las biografías, decía Anna Caballé (2012: 39) en una conferencia impartida en la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Barcelona:

Poder hablar sobre el género biográfico y los problemas metodológicos que plantea en un Departamento de Historia ya es en sí mismo un avance respecto a épocas anteriores en las que la biografía no gozaba del menor aprecio entre los historiadores. Sin duda, el cambio responde al giro axiológico que dio la cultura española a principios de los años noventa en relación a las *escrituras auto/biográficas*⁴.

Para la socióloga Kathryn Anne Davis, “no fue hasta principios de los años ochenta que la biografía fue considerada como método de pleno derecho” (2003: 153). De aquí el enfoque de las biografías más populares que se hicieron sobre Casals, exceptuando la de Robert Baldock (del año 1992) y posteriores. Es llamativa la ausencia de una autobiografía en un hombre que escribía tanto: a este respecto, fue Casals quien deliberadamente no quiso contar su historia de su puño y letra. Por esta razón, fueron otros quienes lo hicieron, algunos de ellos de su círculo más cercano, como Josep Maria Corredor o Joan Alavedra. Robert Baldock le atribuye ese rechazo a que Casals no encontró ni el momento de escribir su autobiografía ni tampoco de

³ “Freedom with order”.

⁴ En cursiva en el original.

realizar las ediciones de partituras que le propusieron de manera reiterada, especialmente de las suites de Bach y de las sonatas de Beethoven, ya que su máxima prioridad fue la interpretación musical y “vivir la vida en el momento” (1994: 15). En una carta enviada por Casals a uno de sus biógrafos, Albert E. Kahn, le dice a este respecto: “no tengo el sentimiento de que mi vida merezca ser conmemorada en una autobiografía. He hecho solamente lo que había que hacer”⁵ (1977: 14). Es a partir de los años 70 del siglo XX cuando, tras la flexibilización de su exilio en la villa francesa de Prades (en catalán *Prada*), situada en el departamento de los *Pyrénées-Orientales*, empieza a colaborar con aquellos que quieren contar su historia. La presencia de Casals en los medios fue cada vez mayor cuando volvió a la actividad pública tras los años en Prades, retransmitiendo prácticamente todo lo que realizó en su última etapa (Reina 2009: 58).

Uno de los primeros éxitos literarios sobre Pau Casals es la biografía de Lilian Littlehales publicada en 1929, y traducida al español por Baltasar Samper. Este libro fue publicado en su versión castellana en el año 1951 en México. En el año 1950 se publicó en Perpiñán *La Légende de Pablo Casals* por parte del escritor Arthur Conte y, en 1955, el libro de Josep Maria Corredor *Conversations avec Pablo Casals: souvenirs et opinions d'un musicien*, donde su amigo plantea un diálogo con el Maestro en el que trata tanto temas estrictamente musicales como otros referentes a su vida personal. Corredor, conocido como el hombre que más sabía acerca de Casals, fue durante una temporada su secretario personal además de su biógrafo. A pesar de no tratarse de un diálogo real, sino de una recreación, las afirmaciones que le atribuye Corredor al violonchelista están avaladas por el propio Casals en el prólogo del libro. Corredor también escribió una biografía denominada *Casals. Biografía ilustrada* en el año 1967. En el breve libro sobre Casals de Jesús García-Pérez, escrito para la colección *Gent nostra*, se encuentra una frase que ilustra el tono de estas biografías de alabanza: “Pau Casals ha sido el mejor violonchelista de toda la historia –probablemente contando la futura (...)”⁶

⁵ “En paraules seves, en una de les cartes que em va escriure: “No tinc el sentiment que la meva vida mereixi ser commemorada en una autobiografia. He fet solament allò que havia de fer””.

⁶ “Pau Casals ha estat el millor violoncelista de tota la història –probablement comptant-hi la futura (...)”

(1983: 3). Resulta llamativo que, al mismo tiempo que se heroifica su figura, hay atisbos que devuelven a Casals al terreno de los mortales, como por ejemplo al hablar de uno de los mayores retos a los que se enfrentó como músico: la ansiedad, la misma que tuvo en sus primeras actuaciones siendo un niño en Barcelona. Más de ochenta años después, “(...) seguía acompañándolo un terrible sentimiento de angustia antes de actuar en público con el violonchelo en las manos”⁷. A esto, añade García-Pérez en el siguiente párrafo: “para un espíritu lógico, el hecho de que un artista de esta categoría sufra cada vez que se pone a ejercer su profesión es, como mínimo, incomprendible”⁸ (1983: 30).

En cuanto al número de biografías publicadas sobre el Maestro, Kaufman afirma que hay más de treinta (2015: 70), y Baldock (1994: 15) dice haber encontrado unos setenta y cinco libros y artículos en los que se trata a Casals de manera directa. Su hermano Enric Casals, por su parte, enumera un total de veintitrés, incluyendo su libro (1979: 325-326), aunque no se trata de una biografía como tal. La excesiva idealización de la figura de Casals que se puede observar en los textos ha dado lugar a una imagen distorsionada, la cual no ha sido profundamente revisada de una manera crítica; a excepción de la biografía de Robert Baldock, quien no conoció a Casals, y principalmente la tesis doctoral de Silvia Lazo (2013) donde revisa algunos pasajes controvertidos de su vida y ocultados en sus biografías, no hay todavía una biografía crítica, por lo que no ha llegado una visión realista de la figura de Casals al gran público. La tesis doctoral de Lazo reescribe varios pasajes de la vida personal de Casals, como el matrimonio entre Pau Casals y la mezzosoprano Susan Metcalfe, la relación de Casals con Frasquita de Capdevila o la llegada de Casals a Puerto Rico en 1955 y su colaboración con la Operación Serenidad, impulsada por el Partido Popular Democrático y el Gobernador Luis Muñoz Marín que favoreció la cultura occidental sobre la local.

⁷ “(...) el curiós fet que, malgrat el seu domini de l'instrument i de les obres, y el seu hàbit d'actuar constantment davant del públic, no es va poder sostreure mai al “trac” del concert. El primer, el va donar als catorze anys a Barcelona i, en arribar a la sala el pare el va haver de tranquil·litzar, perquè no recordava ni el començament de la peça. Vuitanta-i-més anys després, continuava acompanyant-lo un terrible sentiment d'angoixa abans d'actuar en públic amb el violoncel a les mans”.

⁸ “Per a un esperit lògic, el fet que un artista d'aquesta categoria pateixi cada vegada que es posa a exercir la seva professió és, com a mínim, incomprendible”.

También trata sus últimos años de vida, sus compromisos con las Naciones Unidas, la creación de su himno y su mayor aspiración musical de “redimir al mundo” mediante su oratorio de paz *El Pessebre* (Lazo 2013: 3). Silvia Lazo argumenta que Casals construyó deliberadamente una imagen pública positiva para crear un legado perdurable en el tiempo y, por ello, el legado de Casals es cuestionable y voluble: la mayor parte de las publicaciones sobre Casals son obras hagiográficas, donde celebran al artista, la persona y sus logros. En ellas, en un formato literario de biografía, se proporciona una narración cronológica de los antecedentes familiares de Casals, sus primeros años de vida, sus estudios académicos, el desarrollo profesional de su carrera, su activismo político y sus opiniones. Debido al vínculo de los biógrafos con Casals, contaron con su colaboración, pero no abordaron cuestiones que pudieran ser controvertidas o delicadas y que enturbiarían esta imagen. Esto podría haber alterado su legado y su imagen pública, o bien podrían haberlo incomodado. Por lo tanto, estas biografías se centran casi por completo en recreaciones y recuerdos sobre pasajes positivos de su vida, obviando momentos de indecisión, irascibilidad y fracaso (Lazo 2013: 1). La imagen que construyen es la de una figura arquetípica de humanitarismo y la de mejor violonchelista de todos los tiempos. Entre estas biografías se encuentran algunas de las más populares, como la de Alavedra (1962), Vives de Fábregas (1966), Kahn (1970), Corredor (1975), o Kirk (1974). En esta última, siendo una de las más extensas, se omiten de manera llamativa los pasajes incómodos de la vida de Casals que, en parte, han sido revisados de manera muy rigurosa por Lazo (2013: 70-71). La biografía realizada por Joan Alavedra (1962) es, según palabras de Casals, “(...) el libro que yo mismo hubiera querido escribir si fuera escritor”, fruto de años de conversación entre Alavedra y Casals en su exilio en Prades. Alavedra también publicó una biografía menos extensa que la anterior denominada *L'extraordinària vida de Pau Casals* (1969). Un año después, se publicó *Joys and Sorrows: Reflections by Pablo Casals*, de Kahn en el año 1970, una de sus biografías más populares y traducida al catalán siete años después como *Joia i Tristor. Reflexions de Pau Casals*. Según se cuenta en la biografía de Elisa Vives de Fábregas, publicada por Rafael Dalmau en 1966, Pau y Martita Casals se mostraron emocionados al escuchar la cinta magnetofónica que contenía los pasajes de esta obra. Especialmente

fue su última esposa, Martita, quien hizo el seguimiento de la obra hasta su publicación (1966: 10-12).

El libro escrito por Enric Casals sobre su hermano es especial, como él mismo dice en una nota previa al comienzo (1979: 7):

El lector no encontrará en este volumen una obra literaria. Tampoco una biografía. Ni siquiera lo que “se dice” que decía Pau Casals. Pero sí encontrará lo que él escribía a su hermano. Lo que nuestros padres durante años y años me dijeron de su hijo cuando era niño, y más adelante. ¡Y también lo que yo he vivido con él, que ciertamente no es poco! No puede haber error en estas mis memorias, y por este motivo recomiendo la lectura de un Apéndice que se encontrará al final⁹.

No se trata de una biografía, pero el vínculo de los dos hermanos aporta datos biográficos fundamentales. En este apéndice, habla sobre las biografías de su hermano: “si se han pasado muchas horas con la persona biografiada, aún hay la posibilidad de malinterpretar sus palabras”. En una crítica velada pero elocuente, añade: “no se ha de olvidar que el autor de toda biografía ha de inventar bastante para unir unos hechos con otros, y es comprensible que todo biógrafo se documente leyendo biografías ya publicadas sobre su personaje”¹⁰ (1979: 304). Enric Casals detalla algunos de los errores que ha encontrado en las biografías, aunque su crítica va más allá de los detalles, concretamente sobre las exageraciones: “entiendo que todas ellas están hechas con la mejor intención literaria, y es sabido que muy a menudo la exageración es la sal de la anécdota”¹¹ (1979: 305).

⁹ “El lector no trobarà en aquest volum una obra literària. Tampoc una biografia. Ni tan sols el que “es diu” que deia Pau Casals. Però sí que hi trobarà el que ell escrivia al seu germà. El que els nostres pares durant anys i anys em varen dir de llur fill quan era nen, i més endavant. I també el que jo he viscut amb ell, *que certament no és poc!* [en cursiva en el original] No hi pot haver error en aquestes meves memòries, i per aquest motiu recomano la lectura de l'Apèndix que es trobarà al final”.

¹⁰ “Si s'han passat moltes hores amb la persona biografiada, encara hi ha la possibilitat d'haver estat mal interpretades les seves paraules. No s'ha d'oblidar que l'autor de tota biografia ha d'inventar força per lligar uns fets amb altres, i és de comprendre que tot biògraf es documenti llegint biografies ja publicades sobre el seu personatge”.

¹¹ “Comprend que totes elles són fetes amb la més bona intenció literària, i és sabut que molt sovint l'exageració és la “sal” de l'anècdota”.

Otras publicaciones literarias sobre Casals

De un corte musical y de gran interés para intérpretes, la publicación del director de orquesta y escritor David Blum en 1980 es relevante al tratar aspectos de interpretación musical relativos a Pau Casals, como lo hizo también en sus libros sobre el cuarteto Guarneri y el también violonchelista Paul Tortelier. En el libro sobre Casals, traducido al español en el año 2000, trata conceptos de interpretación y expresión musical recogidos por el autor tras años de conversaciones y grabaciones realizadas en ensayos, clases magistrales, así como en las muchas conversaciones que mantuvieron. Pero, al no contar con material sonoro, los datos que da referentes a la interpretación de obras y pasajes concretos son difíciles de contrastar. A propósito de la revolucionaria técnica de Casals, la que fue su alumna en los años 50, Vivien Mackie (2006), realizó una publicación en formato de conversación donde trata los años de estudio con Casals en Prades y la relación de la “técnica natural” de Casals con la Técnica Alexander, estudiando el uso más eficiente del cuerpo para tocar.

La publicación más reciente sobre la influencia de Casals en la política se puede leer en el libro de Joan Esculies (2016) *Pau Casals. La carta secreta de Tarradellas i Prieto*. al que antes se ha hecho referencia, y en donde se relata la relación con su círculo político en el exilio. Se da buena cuenta de su influencia y de la importancia que tenía su figura tanto para el catalanismo como para la República. Aunque aporta nueva información, no se trata de una biografía.

Por su parte, Pedro Reina ha estudiado la influencia que tuvo Casals en la cultura y la política de Puerto Rico, lugar de nacimiento de Pilar Defilló, madre de Casals. A este lugar, el violonchelista estuvo muy vinculado en su última etapa, estableciendo su residencia y donde falleció finalmente en el año 1973. Reina ha estudiado en dos libros lo que supuso que Pau Casals visitara y posteriormente se estableciera en Puerto Rico (2010). Como afirma el autor, la presencia de Casals en Puerto Rico fue fundamental para la creación de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico en 1958, el Festival Casals de 1957 y el Conservatorio de Música en 1959 (2010: 13). Silvia Lazo (2017) señala a estas instituciones como manifestaciones del neocolonialismo norteamericano en

contraposición a la cultura popular local que no se vio favorecida ni impulsada, si bien es innegable que el legado de Casals contribuyó positivamente en algunos aspectos. En el segundo de los libros de Pedro Reina (2009), esta vez en la figura de editor, se recogen capítulos sobre Casals y su influencia en Puerto Rico escritos por Núria Ballester Valveny, Jorge de Persia, Gemma Durand Alavedra, Marc Jean-Bernard, Mareia Quintero Rivera, así como por el propio Pedro Reina.

En otro tono completamente distinto, el periodista británico Eric Siblin publicó en 2009 *The Cello Suites. J. S. Bach, Pablo Casals, and the search for a baroque masterpiece* y traducido al español como *Las Suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra* (2011). Siblin presenta un libro periodístico en tono divulgativo, donde se posiciona como no experto en la materia. Aquí relata de manera entrelazada tres narraciones: la desaparición del manuscrito original de Johann Sebastian Bach en el siglo XVIII, el redescubrimiento de las suites por parte de Casals y su popularización, incluyendo toda una narración sobre el proceso de grabación de la primera versión integral de las mismas, y, por último, la propia historia de Eric Siblin durante toda su investigación y redacción del libro.

La investigación en torno a Casals-músico

Acerca de los trabajos accesibles en internet en español, catalán y/o inglés, además de la antes referida tesis doctoral de Silvia Lazo y las importantes cuestiones que plantea de cara a una futura revisión crítica de la biografía de Casals, los trabajos académicos de investigación, tesis doctorales y/o artículos científicos publicados en revistas de investigación son escasos para una figura musical de esta envergadura. Uno de los primeros trabajos sobre Casals-violonchelista es el de Planer (1989), quien estudió la interpretación de la *Sarabande* de la Segunda Suite. Él vehicula su investigación a partir de la versión grabada de la *Sarabande* por parte de Casals con los constructos de sentimiento y de sentimentalidad, los cuales aborda dentro de la perspectiva de la interpretación musical, para finalmente estudiar la relación de ambos. En España, en la primera década del siglo XXI, el número 58 de la revista

Quodlibet estuvo dedicado íntegramente a Pau Casals. Dos de los artículos de este número están escritos por investigadoras violonchelistas: Gabrielle Kaufman y Ana Llorens. El artículo de Kaufman viene a reivindicar las aportaciones de Casals al instrumento en diferentes ámbitos, entre los que se incluyen sus conciertos, su labor docente, sus grabaciones sonoras, su influencia en los compositores y la contribución de Casals en el papel del violonchelo como instrumento solista. No obstante, dice Kaufman: “(...) no se han estudiado a fondo muchos de los detalles de sus interpretaciones, ni se ha investigado su influencia sobre la imagen del violonchelista solista, no por falta de interés (...), sino porque otra faceta de su carrera ha llamado más la atención”. Se refiere a su perfil “político-ético” (2015: 80). Llorens, por su parte, analiza en su investigación el uso del *rubato* en la interpretación de Pau Casals al violonchelo y Mieczyslaw Horszowski al piano, con un estudio de caso del *Adagio Affettuoso* de la Sonata para violonchelo y piano en Fa Mayor de Johannes Brahms, Op. 99. Concluye resaltando, entre otras cuestiones, que “la correspondencia entre la defensa teórica de la variedad de recursos interpretativos que hizo Pau Casals y la realidad de su interpretación no es excesivamente estrecha, aunque no inexistente (...)” (2015: 65). Llorens publicó también otro artículo sobre este mismo segundo movimiento de la Segunda Sonata de Brahms en la revista *Music Performance Research*, donde la flexibilidad rítmica de la interpretación destaca como uno de los recursos expresivos más notables de ambos artistas y de la interpretación que proponen (Llorens, 2017: 26)¹².

En cuanto a las tesis doctorales, Jim Hardy (2011), en su disertación para obtener el título de *Doctor of Musical Arts*, ofrece una visión sobre las influencias estilísticas que se manifiestan en las composiciones musicales encargadas en 1976 por el Gobierno de España con motivo del nacimiento de

¹² “Even if the notion of intentionality is highly problematic when one speaks of renditions for which no direct testimonies concerning the musicians’ ideas are available, and even more so when more than one performer is involved, the analysis of this 1935 interpretation of Brahms’s *Adagio affettuoso* supports the understanding of those temporal disjunctions as serving very specific structural and expressive purposes. Surprising to modern listeners as they might sound, they are Casals and Horszowski’s strongest tool for signaling the moment of intended reprise, as well as guaranteeing interest, tension, and cohesion at the highest level. Furthermore, these asynchronies are evidence of an ongoing dialogue between two performers who might have opposing views. That is, they fundamentally contradict the idea of chamber music performance as an integrated, organic act in which the participants supposedly agree at all times”.

Pau Casals. Se trata de las obras *Sonata a la breve* de Joaquín Rodrigo, *Microrapsòdia* de Xavier Montsalvatge, *El Pont* de Federico Mompou, *In Memoriam Pau Casals* de Joaquín Homs, *Tres Transparencias de un Preludio de Bach* de Leonardo Balada, *Ricercare a Pau Casals* de Manuel Castillo, y *Tiempos, Música para un centenario: Casals* de Carmelo Bernaola. Esta tesis destaca “(...) la profunda estima que estos compositores sentían por el gran violonchelista, así como su propio patrimonio cultural compartido, formando juntos una aportación singular y valiosa al repertorio para violonchelo”¹³ (Hardy 2011: 52).

Oskar Falta (2019), en su disertación para obtener el título de *Doctor of Musical Arts*, analiza la influencia de Pau Casals en los métodos de Diran Alexanian (1881-1954) y Maurice Eisenberg (1900-1972). Ambos violonchelistas conocieron muy bien a Casals en etapas diferentes de su vida, y con los dos, el violonchelista catalán mantuvo una estrecha relación personal y profesional como sus “delegados pedagógicos”. Casals nunca ocupó de forma permanente o regular una posición de profesor de violonchelo en un aula de un conservatorio o Universidad, a pesar de la cantidad de ofrecimientos que tuvo a lo largo de su carrera provenientes de las más prestigiosas instituciones. Como excepción, encontramos su periodo en Barcelona tras la vuelta de París en 1896. A pesar de esto, su influencia en la escuela del violonchelo de su tiempo y en cómo se ha desarrollado la técnica y la interpretación a partir de sus aportaciones fue decisiva. En la tesis de Falta se estudian tres aspectos de la interpretación de Casals: la entonación, el *vibrato* y el *portamento*, tal como los utilizaba el Maestro, y expone cómo se reflejan estos recursos expresivos en los métodos de Alexanian y Eisenberg (a falta de un método escrito directamente por Casals). A la postre, esto ha supuesto una comprensión más amplia del propio legado pedagógico de Pau Casals (Falta 2019: 81)¹⁴. Elena María García Sánchez (2015), por su parte, también estudia en buena medida

¹³ “(...) represent the profound esteem that these composers felt for the great cellist, as well as their own shared cultural heritage, and together form a unique and valuable addition to the cello repertoire”.

¹⁴ The previous pages have discussed how Alexanian's and Eisenberg's treatises show remarkable differences and some similarities. These discrepancies are due to the two authors' belonging to two different generations, which also explains their distinct relationships to Casals. Yet, because of these very differences and by looking at both these treatises we gain a broader understanding of Casals's own pedagogical legacy.

la importancia del tratado de Alexanian, o Alexanian-Casals, como se menciona en su tesis doctoral.

El profesor de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Málaga Trino Zurita (2014) realizó una tesis sobre la estética de la interpretación de la escuela romántica, la época interpretativa que acaba con la irrupción de Pau Casals. Resulta un trabajo muy importante en lo que a la interpretación se refiere, ya que Zurita pone especial foco en los estudios de la *historically informed performance* (H.I.P.) de la época romántica y no en los del barroco y/o clasicismo, que son los que habitualmente han tenido un mayor peso en la investigación y posterior interpretación histórica del violonchelo. De esta investigación deriva su libro *La interpretación del violonchelo romántico, de Paganini a Casals*, publicado en 2015, donde se dibuja un Casals como “(...) deudor de la tradición que lo educó y a la que pertenecen los recursos expresivos que fueron distintivos de su arte (...)” (2015: 18), la escuela romántica del violonchelo.

Hay otras tesis doctorales que estudian a Casals de manera indirecta, como la investigación sobre Alberto Ginastera de Joshua Eliecer Rodriguez (2015) para la obtención de su grado de *Doctor in Philosophy in Composition*. En este trabajo se estudia la influencia de Casals en la obra de Ginastera junto a la de Mercedes de Toro, Aurora Natola, Béla Bartók y Olivier Messiaen. En la tesis doctoral de Marta Clara Asensi Canet (2015) sobre el violonchelista Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal (1889-1972), además de estudiar su biografía, se analizan su carrera y sus aportaciones pedagógicas, incluyéndolo junto a Casals y Cassadó en el grupo de “las tres ces”. La tesis doctoral sobre el cuarteto de trompas de la orquesta que Pau Casals fundó en Barcelona, realizada por José Reche Antón (2017), pone de manifiesto la importancia que tuvo en su tiempo la creación de una orquesta de estas características para la ciudad condal. Por esta orquesta pasaron los mejores solistas del momento atraídos por la figura de Casals, además de la contribución que la Orquesta Pau Casals realizó a la ciudad, especialmente para la difusión de la música clásica entre las clases populares.

La figura de Casals está muy presente también en la tesis sobre el compositor Julius Röntgen (1855-1932), realizada por Georgius Norbertus Maria Vis

(2007). Igualmente, aparece necesariamente en el libro publicado por Anita Mercier (2008) *Guilhermina Suggia: Cellist*, ya que, además de profesional, la unión entre Suggia y Casals fue sentimental, aunque no se menciona en muchas de sus biografías, o bien su relación aparece distorsionada o maquillada. Esta visión ha sido revisada críticamente tanto por Mercier como por Lazo (2013). Además del artículo de Silvia Lazo (2014), antes referido acerca del boicot artístico internacional que realizó Casals y la efectividad del mismo, esta autora ha investigado también sobre la relación entre la composición de Casals *En Sourdine* y la relación que por aquel entonces mantenía con la que sería su esposa, Susan Metcalfe (Metcalfe-Casals), en el tiempo en que Casals estaba comprometido con Andrée Huré (Lazo, 2016).

En lo que respecta a la investigación artística y los estudios performativos sobre Casals, en la tesis doctoral de Saenz (2017a)¹⁵ se presenta una metodología de análisis de y para la interpretación musical de la agógica sobre dos movimientos de las suites: el *Prélude* BWV 1007 y la *Sarabande* BWV 1011. Derivados de esta investigación, se han publicado artículos sobre la figura de Casals en lo que respecta a su educación y labor e influencia docente (Saenz 2017b), o sobre su re-descubrimiento, difusión, interpretación, grabación y enseñanza (Saenz 2017e). Se ha publicado también un estudio de prolongaciones de sonido en el *Prélude* BWV 1007 de la Primera Suite haciendo uso del *software* libre *Sonic Visualiser* como herramienta, así como la polifonía creada en su grabación sonora a partir de la escritura monódica de la partitura (Saenz 2017c). Concretamente sobre su interpretación de la *Sarabande* BWV 1011 grabada en 1939 y con la vocación de proporcionar un material para la interpretación musical, en Saenz (2018a) se presentó una investigación realizada para analizar la flexibilidad rítmica en la interpretación que Casals grabó, usando para ello tres recursos analíticos: el análisis distribucional, el armónico y el computacional, haciendo uso para este último del análisis mediante *Sonic Visualiser*. Además, se interpretan los resultados y se ofrece una guía para su posterior interpretación musical por parte de otro ejecutante. Sobre esta misma obra y grabación, se presentó un capítulo en el libro *Los nuevos métodos de producción y difusión musical de la era post-*

¹⁵ A este respecto, en el volumen 1 del número 40 de *Revista de Musicología* se publicó la reseña de esta tesis doctoral (Saenz 2017d).

digital, donde se proporciona una metodología de análisis performativo musical, así como su proyección e interés para violonchelistas con la obra de Casals como hilo (Saenz 2018c). Sobre el método de análisis de la micro-agógica se publicó otra investigación, esta vez con el *Prélude* BWV 1007 como caso práctico y muestra del *rubato* de Casals, así como de la interpretación de su ejecución y su posterior puesta en una grafía creada específicamente para poder interpretar de nuevo la versión de Casals (Saenz 2018b).

Consideraciones finales

Dice Davis (2003: 158-159):

(...) *nosotros* en la investigación biográfica ha pasado del abiertamente partidista *nosotros* de la tradición realista al reflexivo *nosotros* de las perspectivas construccionistas postmodernas. El propósito de dar voz a los *outsiders* ha hecho posible que se desarrolle el interés de descubrir la enorme multiplicidad de esas voces, que se levantan tanto para apoyarnos como para contradecirnos¹⁶.

Haciendo un exhaustivo repaso de las publicaciones referidas a lo largo de este texto, se ha visto cómo en sus biografías más populares y exceptuando la de Baldock, se entremezclan pasajes memorables de la vida de Casals y se omiten otros más controvertidos y que ha puesto sobre la mesa principalmente Silvia Lazo, rompiendo con la imagen idealizada del Maestro que ha trascendido a la sociedad civil. Esta construcción de su figura resulta especialmente llamativa teniendo en cuenta que se trata de un hombre que murió en 1973 y con tantas fuentes humanas y documentales disponibles a día de hoy. Se observa que hay una falta considerable de una biografía crítica que sustituya a las hagiográficas, una revisión de su vida que devuelva a Casals a la esfera de lo terrenal, a la persona con luces y sombras que fue sin que ello menosprecie todas sus grandes contribuciones políticas, éticas, humanas y musicales. En definitiva, una revisión crítica que hable de todos los aspectos de su vida, sin omisiones o recreaciones. Puede que la falta de un texto así sea el motivo de que no se haya abordado todavía con más profundidad una revisión mayor del Casals músico, intérprete, compositor, director de orquesta, profesor

¹⁶ Las palabras “nosotros” y “outsiders” aparecen en cursiva en el texto original.

y una de las primeras estrellas discográficas. Otro punto que se suele pasar por alto en sus estudios es el compromiso que mostró Casals con la música de su tiempo: es cierto que fue un intérprete del violonchelo que ha trascendido por tocar a los clásicos del pasado, su labor de recuperación, difusión y popularización que es indispensable para comprender la industria musical del siglo XX y el modelo de concierto estandarizado. No obstante, la interpretación de música contemporánea tuvo un espacio en su repertorio, en especial en lo que respecta al compositor Emánuel Moór, amigo personal de Casals. Además, llegó a programar obras de Arnold Schönberg y de Igor Stravinsky de forma esporádica en su carrera. Baldock (1994: 159) recoge estas palabras de Casals: “hay momentos en que veo que estos músicos hacen grandes cosas incluso en el disparate. Pero no he podido superar la sospecha de que estos hombres y sus seguidores son lo que son porque temen que se les considere pasados de moda”. Así expresa Jean-Bernard (2009: 87-88) el compromiso de Casals con su tiempo:

El supuesto *conservadurismo* de Casals es una leyenda sin fundamento real ni matices, que parece ignorar el compromiso apasionado y constante del Maestro con las obras que interpretaba, especialmente con las que habían sido escritas para él. La defensa e ilustración de la tradición musical occidental desde Monteverdi hasta Fauré unen indiscutiblemente a Casals y Nadia Boulanger en una misma fe en la *Música del tiempo perdido*, aún si discípulos de Nadia tan diferentes como Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin o Astor Piazzolla pudieron dejar de anhelar un Tiempo Reencontrado. El absoluto privilegio de Bach y Beethoven unía a Casals y a Nadia Boulanger en una común *ética de la música*, que les permitía comprender y dar a entender mediante la dirección o la enseñanza, las obras de compositores como Mahler, Richard Strauss, Bartók, Webern, Prokófiev, Stravinsky, Milhaud u Honegger, a todos los cuales Casals dirigió¹⁷.

Sobre el trabajo biográfico pendiente, reiterar que esta revisión crítica podría ser una herramienta para conocer la “historia total” de Casals, con potencialidad de ofrecernos una visión holística del pasado (Fowler 2018: 48), de su vida, y así poder afrontar estudios más específicos sobre esta base. Como punto de partida, se podrían tomar las siguientes diez reglas que Anna Caballé (2012: 41-45) defiende para escribir una biografía:

¹⁷ Las palabras en cursiva aparecen así en el texto original.

1. La historia debe ser verdadera.
2. La historia debe fundarse en la vida entera.
3. Nada debe ser omitido ni censurado.
4. Todas las fuentes usadas deben ser identificadas.
5. El biógrafo debe conocer el tema.
6. El biógrafo debe ser objetivo.
7. La biografía es una forma de la Historia.
8. La biografía requiere una reflexión sobre la identidad.
9. La historia debe tener algún valor para el lector.
10. La biografía no tiene reglas.

Respecto a esta última regla, añade Caballé (2012: 45):

No las puede tener porque cada biografía genera su propia metodología, derivada tanto de las circunstancias singulares que la motivó como, y fundamentalmente, de la singularidad del biografado. Cada personaje reclama su manera de acercarse a él. Esta última regla impugna pues las nueve reglas anteriores y cede el protagonismo a la vocación y la profesionalidad del biógrafo.

Queda lo siguiente para la reflexión, como apunta Olagüe de Ros (2005: 136) refiriéndose a la historia de la medicina, pero perfectamente válido para hablar del género en toda su amplitud:

(...) se ha considerado al biografado como un modelo a seguir, obviándose, en ocasiones por discordantes con la intencionalidad de la narración, aquellos aspectos de su vida, incluso científica, que podían romper la imagen excepcional del sujeto estudiado. Esta tendencia a transformar las vidas de los científicos en hagiografías o vidas ejemplares explica en parte que durante mucho tiempo este modo literario fuera denostado y considerado menor, más propio de aficionados que de rigurosos historiadores y que, desde una perspectiva docente, cumplieran escasamente un fin formativo.

Sin duda, de gran interés para violonchelistas sería que más intérpretes realizaran estudios desde el paradigma de la investigación artística de las tantas grabaciones musicales que realizó y que no han sido estudiadas. Es por

eso que quizás sea pertinente abordar una biobibliografía¹⁸ (del músico), y que tome lo musical, incluyendo el material audiovisual, como documentación de trabajo en el mismo plano de importancia que otras fuentes. Como la bibliografía más musical sobre Pau Casals sigue siendo escasa, el margen de estudio es realmente amplio. Quizás el 50 aniversario de su muerte anime a realizar estos u otros muchos trabajos que hay pendientes y que recuperen a la persona y al músico por encima del mito.

Bibliografía

Alavedra, Joan. 1962. *Pau Casals*. Barcelona: Editorial Aedos.

_____. 1969. *La extraordinaria vida de Pau Casals*. Barcelona: Aymá Editora.

Asensi, Marta Clara. 2015. *Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español. Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor*. Universitat de Valencia. <https://core.ac.uk/download/pdf/71054179.pdf> [Consulta: 30 de enero de 2020].

Baldock, Robert. 1994. *Pau Casals*. Barcelona: Paidós testimonios.

Blum, David. 2000. *Casals y el Arte de la Interpretación*. Barcelona: Idea Books.

Caballé, Anna. 2012. “¿Cómo se escribe una biografía?”. *Rubrica contemporanea* 1(2): 39-45.

Campbell, Margaret. 2004. *The Great Cellists*. London: Robson Books.

Conte, Arthur. 1950. *La Légende de Pablo Casals*. Perpignan: Editions Proa.

Corredor, Josep Maria. 1955. *Conversations avec Pablo Casals: souvenirs et opinions d'un musicien*. Paris: Editions Albin Michel.

_____. 1967. *Casals. Biografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino.

_____. 1975. *Pablo Casals nos cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*. Barcelona: Editorial Juventud.

¹⁸ “Las biobibliografías recogen testimonios personales, profesionales y académicos de una persona que se ha destacado en algún campo o área de conocimiento determinada. Asimismo, contempla toda la producción bibliográfica, a título personal y en coautoría, las referencias al biografado –en publicaciones periódicas y libros– y los artículos publicados en periódicos” (Jaén 2012: 2).

Casals, Enric. 1979. *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Editorial Pòrtic.

Davis, Kathryn Anne. 2003. "Biografía como metodología crítica". *Historia, antropología y fuentes orales*, 30: 153-160.

Esculies, Joan. 2016. *Pau Casals. La carta secreta de Tarradellas i Prieto*. Barcelona: Editorial Base.

Falta, Oskar. 2019. *A great wave in the evolution of the modern cellist: Diran Alexanian and Maurice Eisenberg, two master cello pedagogues from the legacy of Pablo Casals*. The University of British Columbia. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0386030> [Consulta: 1 de febrero de 2020].

Fowler, Will. 2018. "En defensa de la biografía: hacia una "historia total". Un llamado a la nueva generación de historiadores del siglo XIX mexicano". *Secuencia: revista de historia y ciencias sociales* 100: 24-52.

García, Elena María (2015). *El violonchelo en la Región de Murcia: una aproximación histórica y una propuesta didáctica para la enseñanza de Grado Elemental*. Universidad de Murcia. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/345230#page=1> [Consulta: 17 de enero de 2020].

García-Pérez, Jesús. 1983. *Gent Nostra. Casals*. Barcelona: Edicions de Nou Art.

Hardy, Jim. 2011. *The 1976 Commissions of Homenaje a Pablo Casals: Stylistic Influences and the Evolution of Spanish Musical Modernism*. University of Cincinnati. https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ETD_SUBID:84222 [Consulta: 8 de enero de 2020].

Jaén, Luis Fernando. 2012. "Metodología para realizar biobibliografías". *e-Ciencias de la información*, 2 (2): 1-11.

Jean-Bernard, Marc. 2009. "Estéticas de Pau Casals: el arco entre música y ética". En *El Arco prodigioso: Perspectivas de Pablo Casals y su legado en Puerto Rico*, ed. Pedro Reina, 71-94. San Juan: EMS Editores.

Kaufman, Gabrielle. 2015. "Pau Casals: el artífice del violoncello moderno". *Quodlibet: revista de especialización musical*, 58: 68-80.

Kahn, Albert Eugene. 1970. *Joys and Sorrows: Reflections by Pablo Casals*. London: MacDonald.

_____. 1977. *Joia i Tristor. Reflexions de Pau Casals*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.

Kirk, Herbert L. 1974. *Pablo Casals*. London: Hutchison & Co.

Lazo, Silvia. 2013. *Three facets of Pau Casals' legacy*. University of Montana.
<https://scholarworks.umt.edu/etd/1118/> [Consulta: 12 de enero de 2020].

_____. 2014. "Casals' Individual International Artistic Boycott (1945-?)". *ICTUS Music Journal*, 13(2): 30-65.

_____. 2016. "The Secret Nightingale: When Utterance and Silence Co-exist; Susan Metcalfe-Casals and the Genesis of "En Sourdine"". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 1(2): 29-51.

_____. 2017. "'Music for Progress": A Study of Pau Casals's Music Institutions in Puerto Rico as an Extension of US Neocolonialism". *Latin American Music Review*, 38(2): 185-211.

Littlehales, Lillian. 1929. *Pablo Casals*. New York: W.W. Norton & Co.

_____. 1951. *Pablo Casals*. Ciudad de México: Biografías Ganesa.

Llorens, Ana. 2015. "Midiendo el tiempo en la Sonata para Cello y Piano Op. 99, de Brahms: Casals y una variedad proporcionalmente controlada". *Quodlibet: revista de especialización musical*, 58: 42-66.

_____. 2017. "Recorded asynchronies, structural dialogues: Brahms's Adagio Affettuoso, Op. 99ii, in the hands of Casals and Horszowski". *Music Performance Research*, 8: 1-31.

Mackie, Vivien. 2006. *Just play naturally. An account of her study with Pablo Casals in the 1950s and her discovery of the resonance between his teaching and the principles of the Alexander Technique*. Boston-London: Duende Editions.

Mercier, Anita. 2008. *Guilhermina Suggia: Cellist*. Burlington: Ashgate.

Olagüe de Ros, Guillermo. 2005. "De las vidas ejemplares a las biografías colectivas de los médicos". *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 57(1): 135-148.

Pardo, Jordi. 2018. "Pau Casals, 45 años de su muerte. El compromiso de la música con la vida". *Melómano*, 244: 18-22.

Parella, Miquel. 2015. "Els noms més posats dels carrers i places de Catalunya". *Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya*.
<https://www.icgc.cat/Innovacio/Publicacions-tecniques/Toponimia> [Consulta: 2 de febrero de 2020].

Planer, John. H. 1989. "Sentimentality in the Performance of Absolute Music: Pablo Casals's Performance of Saraband from Johann Sebastian Bach's Suite No. 2 in D Minor for Unaccompanied Cello, S. 1008". *Musical Quarterly*, 73(2): 212-248.

Reche, José. 2017. *El quartet de trompes de l'orquestra Pau Casals (1920-1937)*. Universidad Autónoma de Barcelona. [Consulta: 28 de enero de 2020].

Reina, Pedro. (ed.). 2009. *El Arco prodigioso: Perspectivas de Pablo Casals y su legado en Puerto Rico*. San Juan: EMS Editores.

_____. 2010. *Crónica en tres tiempos: la Orquesta Sinfónica (1958-2008)*. San Juan: EMS Editores.

Rodriguez, Joshua Eliecer. 2015. *Volume I "Tiembale y estalle la fiesta:" Toward Understanding Alberto Ginastera's Musical Language in the Final Decade of his Neo-expressionist Phase Through Analysis of the Cello Concerto No. 2 with a Focus on Symmetrical Structures and Symbolism & Volume II Concerto for Piano and Orchestra*. University of California. <https://escholarship.org/uc/item/46g0b0r0> [Consulta: 30 de enero de 2020].

Saenz, Igor. 2017a. *Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach*. Universidad Pública de Navarra. [https://academica-unavarra.es/handle/2454/29036](https://academica.unavarra.es/handle/2454/29036) [Consulta: 11 de julio de 2020].

_____. 2017b. "Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta". *Artseduca*, 16: 110-129.

_____. 2017c. "Nuevas herramientas computacionales para el análisis de la interpretación musical. Estudio de las prolongaciones de sonido en el Prélude BWV 1007 de Bach por Casals". *Sonograma Magazine*, 34 <http://sonograma.org/2017/04/herramientas-computacionales-analisis-interpretacion-musical/> [Consulta: 9 de diciembre de 2019].

_____. 2017d. "Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach". *Revista de Musicología*, 40(1): 312-319.

_____. 2017e. "Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach". *El Artista*, 14: 83-93.

_____. 2018a. "Casals y Bach: análisis performativo de la agógica en la Sarabande BWV 1011". *Quodlibet, Revista de Especialización Musical*, 67: 50-65.

____ 2018b. "Herramientas "software" para la interpretación musical. Un método de análisis para descubrir la micro-agógica". *Journal of Sound, silence, Image and Technology*, 1: 14-23.

____ 2018c. "La grabación sonora, su análisis performativo y el uso potencial para el intérprete como fuente de conocimiento". En *Los nuevos métodos de producción y difusión musical de la era post-digital*, eds. Alexandra Sandulescu y Marco Antonio Juan de Dios, 31-45. Sevilla: Egregius Ediciones.

Siblin, Eric. 2009. *The Cello Suites. J. S. Bach, Pablo Casals, and the search for a baroque masterpiece*. New York: Grove Atlantic.

____ 2011. *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*. Madrid: Turner Música.

Vis, Georgius Norbertus Maria. 2007. *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932)*. Utrecht University. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/25625>
[Consulta: 11 de diciembre de 2019].

Vives de Fábregas, Elisa. 1966. *Pau Casals*. Barcelona: Dalmau Editora.

Zurita, Trino. 2014. *Estética de la interpretación violonchelística en la era pre-Casals*. Universidad Alfonso X El Sabio. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=192322>
[Consulta: 16 de diciembre de 2019].

____ 2015. *La interpretación del violonchelo romántico: de Paganini a Casals*. Barcelona: Antoni Bosch editor.

.

Del Paral-lel al *centre*: “triunfo” y proyección mediática de Raquel Meller (1911-1912)

LAURA PLANAGUMÀ - CLARÀ

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Raquel Meller, cuplé, celebridad, género, política.

Keywords: *Raquel Meller, cuplé, celebrity, gender, politics.*

Cita recomendada:

Planagumà-Clarà, Laura. 2020. “Del Paral-lel al *centre*: “triunfo” y proyección mediática de Raquel Meller (1911-1912)”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

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

**DEL PARAL-LEL AL CENTRE: “TRIUNFO”
Y PROYECCIÓN MEDIÁTICA DE RAQUEL MELLER (1911-1912)**

Laura Planagumà-Clarà

Universidad Complutense

Resumen

Este artículo estudia, desde una perspectiva de género, los inicios de Raquel Meller en los escenarios barceloneses desde septiembre de 1911 hasta junio de 1912, con el objetivo de determinar cómo la presencia mediática le ayudó a articular su fama a través de la explotación de elementos identitarios como la excentricidad y la fatalidad (Clúa 2016). Al mismo tiempo se pretende comparar los elementos encontrados en fuentes de la época, principalmente en prensa, con el relato de triunfo que posteriormente han construido sus biógrafos en referencia a esta etapa barcelonesa, un triunfo que se halla estrechamente ligado a la conquista de nuevos espacios y públicos legitimados moral y económicamente. Partimos de una perspectiva deconstructivista que se propone relativizar las biografías más importantes de la artista y valorar la figura mediática de Meller, poniendo en evidencia cómo esta está estrechamente ligada a la lucha política e ideológica que se daba en la sociedad catalana por aquellos años.

Palabras clave: Raquel Meller, cuplé, celebridad, género, política.

Abstract

This article studies from a gender perspective Raquel Meller's beginnings on Barcelona stages from September 1911 to June 1912, with the main objective of determining how the media presence helped her to articulate her fame through the exploitation of identity elements, such as eccentricity and fatality (Clúa 2016). We also aim to compare the elements found in primary sources, mainly from the press, with the story of triumph that her biographers later constructed in reference to this period, closely linked to the conquest of new spaces and publics that are morally and economically legitimated. Our deconstructivist perspective minimise the artist's most important biographies and

valuates Meller's media figure, highlighting how it is closely linked to the political and ideological struggle that was going on in Catalan society at the time.

Key words: *Raquel Meller, cuplé, celebrity, gender, politics.*

Introducción

Los textos publicados en torno a la figura de Raquel Meller coinciden en señalar la fecha de 1911 como el año en que la cupletista triunfa. La presente investigación toma como punto de partida nuestras lecturas iniciales sobre la artista, en las cuales ya nos cuestionamos este dato comúnmente aceptado. La búsqueda de respuestas al porqué de señalar 1911 como la llegada al éxito de Meller demostró que este cuestionamiento no era ingenuo, sino que algunos de los textos iniciales interpretaban una circunstancia concreta como “triunfo” de forma subjetiva y parcial.

El auge de las cupletistas estuvo estrechamente ligado a la aparición del ocio y el desarrollo de una nueva cultura de masas, con una oferta cultural accesible a todo tipo de clases sociales. En Barcelona, la gran materialización de este nuevo “mundo de diversiones” fue el Paral·lel, avenida inaugurada en 1894 donde, a medida que pasaban los años, aumentaban exponencialmente los espacios dedicados a diversiones de todo tipo como teatros, circos, cines, atracciones, cafés cantantes y *music halls*.

Pero en estos espacios también se celebraron reuniones políticas y mítines multitudinarios a los que acudía la clase obrera militante del republicanismo más radical y populista liderado por Alejandro Lerroux, a quien se llegó a bautizar como “l'emperador del Paral·lel”. Este movimiento político se oponía frontalmente al catalanismo conservador y más burgués liderado por La Lliga y el movimiento *noucentista*, de manera que, en palabras de Pepa Anastasio, “el Paralelo representaba, pues, la antípoda del Paseo de Gracia”, señalando el evidente rechazo que el movimiento *noucentista* mostró por la cultura popular del Paral·lel, con una clara intención de diferenciarse socialmente (Anastasio 2007: 196-197).

Sin embargo, el Paral·lel también tenía el beneplácito del catalanismo más progresista, aquel relacionado con las corrientes bohemias y modernistas.

Xavier Albertí confirmaba esta idea afirmando que en realidad el emperador del Paral·lel no fue Lerroux sino el escritor y dramaturgo Rossend Llurba, defensor del arte frívolo y también compositor de cuplés. De Llurba, gran admirador de Raquel Meller y compositor de varios de sus cuplés, se conservan sus extraordinarias memorias y crónicas sobre este Montmartre barcelonés (Llurba 2017).

En el contexto de esta frenética actividad de ocio y entretenimiento, las cupletistas fueron unas de las figuras más representativas de los espectáculos populares del Paral·lel y Raquel Meller sigue siendo aún hoy una de las más recordadas.

Como señala Enrique Encabo, “el nacimiento de una estrella del cuplé no fue nunca algo fortuito ni azaroso. Múltiples condicionantes habían de darse cita y, al tiempo, múltiples voces autorales” (Encabo 2019: 28). En efecto, la aparición de estas nuevas celebridades femeninas (Clúa 2016) no solo se explica a través de su labor en los escenarios, sino que existe todo un ámbito extra-teatral que promocionaba y acercaba a estas artistas al gran público. En concreto la prensa juega un papel fundamental en la construcción mediática de las cupletistas y las convierte en figuras de interés público.

Si las cupletistas desarrollaron un papel activo en esta exhibición y construcción mediática es un aspecto que sigue en debate. En torno a esta discusión, Encabo contrapone dos posturas (2019: 11), la primera de ellas representada por Serge Salaün, autor de uno de los estudios más importantes sobre el cuplé (1990), según la cual las cupletistas eran objetos de consumo destinado al placer masculino (Encabo 2019: 11). En otro artículo Salaün sostiene que estas artistas son “víctimas” pero a la vez “heroínas de la sociedad española y los tiempos modernos [...] sin saberlo” por lo que les niega un papel activo, es decir, las considera sujetos oprimidos sin voz (Salaün 2007). En la posición contraria, Encabo sitúa a Pepa Anastasio y su trabajo “Pisa con Garbo: el cuplé como performance” (2009), donde la autora sostiene que las cupletistas llevaron a cabo una performance en cierta medida consciente, tanto encima del escenario como fuera de él, y que llegaron a ocupar un espacio de visibilidad y poder económico y social que acabó formando nuevas subjetividades para la mujer (Anastasio 2009).

Por otro lado, Encabo también menciona el trabajo de Isabel Clúa, *Cuerpos de escándalo* (2016) colocándolo a medio camino entre las dos posturas mencionadas (Encabo 2019: 11) por cuanto analiza la figura de la cupletista desde la posición tanto de “bien de consumo” como de “vendedora”, concluyendo que en cualquiera de las dos posiciones existe en un “espacio de vacilación de los modelos normativos de feminidad” (Clúa 2016: 36-37).

El trabajo citado de Isabel Clúa analiza el dispositivo de la celebridad en las cupletistas en el cambio de siglo por lo que resulta de sumo interés en nuestro artículo. Para esta autora las cupletistas explotaron de manera activa el dispositivo de celebridad a través de la diferenciación, de la otredad, que se articulaba a través de tres núcleos discursivos fundamentales: la excentricidad, la fatalidad y el exotismo (Clúa 2016: 10). A través de la explotación de estos tres elementos las cupletistas llamaban la atención tanto de los medios de comunicación como también del público (Clúa 2016: 10).

Clúa se centra especialmente en la utilización que estas artistas realizaron de su imagen y su despliegue comercial, que conllevó una consecuencia clave: “el sujeto de interés ya no es la capacidad de la intérprete sino de su identidad” (Clúa 2016: 10) por lo que para las intérpretes será muy importante construirse una identidad pública. Según Clúa:

La diseminación de la imagen mediante una tecnología novedosa como era la fotografía y la construcción de un relato sobre el yo a partir de las declaraciones y actuaciones en el espacio público constituyeron los dos pivotes sobre los que se edificó el dispositivo de la celebridad. La combinación de ambos elementos permitía a las mujeres de espectáculo trascender el marco de la escena y convertirse en productos que atraían el interés de la opinión pública y en última instancia llevaban a los espectadores al teatro, en un ciclo que no dejaba de retroalimentarse (Clúa 2016: 143)

Si bien en este trabajo no se abordará, por cuestiones de extensión, un análisis de las fotografías y postales de Meller en nuestra época de interés, es nuestro propósito centrarnos en las actuaciones en el espacio público, pues sus apariciones en los medios de comunicación desde los inicios de su carrera artística resultan imprescindibles para comprender la *celebridad* de Raquel

Meller, ya que la prensa era la vía principal por la cual las cupletistas llegaban al gran público.

Así, este artículo formula dos objetivos. El primero es determinar qué imagen se proyecta de la cupletista en la prensa catalana desde su debut en el Teatro Arnau en septiembre de 1911, hasta que se despide momentáneamente de los escenarios barceloneses en junio de 1912, así como analizar cómo esta presencia mediática le ayuda a articular el inicio de su celebridad. El segundo objetivo es comparar los elementos encontrados en fuentes de la época con el relato de triunfo que posteriormente han construido sus biógrafos en referencia a esta etapa barcelonesa.

Aunque existen numerosos volúmenes dedicados a Raquel Meller, la mayoría no se pueden considerar textos académicos. Varios de ellos fueron escritos aún en vida de la artista (Amado 1921; Pujol 1956) por lo que tienen más carácter de fuente que de bibliografía. Otros son posteriores (Lladó Figueres 1963; Saiz Valdivielso 1988; Barreiro 1988), destacando por encima de todos el trabajo de Barreiro (1992) aunque, como los demás, posee un carácter biográfico más que analítico.

Más cercano al interés concreto de nuestro estudio se encuentra el texto de Marta García Carrillón “La Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte” (2017), donde analiza la construcción mediática de la figura de Raquel Meller. La autora se centra en los años 20 y en especial en la faceta de Meller como actriz. Si bien en este artículo vamos a examinar los inicios de Raquel Meller como cupletista, sí nos interesa estudiar si los elementos que la autora define en la representación mediática posterior ya aparecen en esos primeros momentos de la carrera artística de Meller. García Carrillón concluye que parte del triunfo de Meller recae en el hecho de que proyectaba una imagen mediática doble: por un lado, representaba la feminidad urbana moderna mientras por el otro también pregonaba activamente los valores de la mujer católica en muchas declaraciones (García Carrillón 2017). En definitiva, la autora concluye que retratada con su emblemática mantilla Raquel Meller era representante de una España eterna y moderna a la vez (García Carrillón 2017).

Compartimos con esta autora, así como con Isabel Clúa y Pepa Anastasio, la perspectiva de género en el estudio del cuplé, ya que consideramos que esta mirada es fundamental para comprender el éxito de Raquel Meller y la construcción de su figura mediática, procesos que están estrechamente ligados a un debate ideológico sobre la feminidad que existía en el momento.

Aunque guiaremos nuestro análisis de los inicios de Raquel Meller por los tres núcleos discursivos que propone Clúa, así como por los elementos definidos por García Carrillón, no quisiéramos dejar de realizar un trabajo inductivo desde lo particular para comprobar si las conclusiones del caso de Raquel Meller en la etapa temporal definida coinciden o no con las inferencias generales de Clúa y con las conclusiones de García Carrillón.

Por lo tanto, la metodología empleada ha consistido en realizar un análisis crítico, con una mirada deconstructiva, del relato sobre el triunfo en 1911 construido por los biógrafos más importantes de Raquel Meller. Así mismo se ha realizado un vaciado de prensa desde septiembre de 1911 hasta junio de 1912 con el recurso hemerográfico ARCA de prensa catalana. Hemos seleccionado aquellos artículos, referencias y anuncios más significativos. El análisis de la prensa (catalana y casi en toda su totalidad barcelonesa) tiene dos finalidades relacionadas con los objetivos expuestos. Por un lado, analizar el inicio de la construcción como figura mediática de Raquel Meller por parte de estos medios de comunicación que está estrechamente relacionado con la adquisición de su celebridad y, por otro, contrastar el discurso de las biografías con los testimonios de la época.

Los apartados de este artículo corresponden a momentos temporales y espaciales distintos que van desde la presencia y proyección mediática de Meller durante su estancia en el teatro Arnau, *music hall* del Paral·lel, hasta la transformación (artística y discursiva) que le permitirá acceder posteriormente a los teatros del Eixample burgués.

Debut en el Teatro Arnau: su descripción en las biografías y en prensa

Aunque a Raquel Meller se la atribuye la frase “yo nací en Barcelona. En el teatro Arnau”, en realidad su debut artístico no se produjo en este *music-hall* del Paral·lel.¹ Ya en 1907 había actuado en otros escenarios barceloneses como El Ambigú y La Gran Peña. Es después de una gira por diferentes ciudades españolas, destacando su estancia en Madrid, cuando Meller vuelve a Barcelona debutando en el teatro Arnau el día 16 de septiembre de 1911.



Figura 1. Cartel con la programación del día 16 de septiembre de 1911 del Teatro Arnau.

En uno de los carteles aparecidos en la prensa que promocionaban la inauguración de la temporada del Arnau (Figura 1²) se puede apreciar cómo ya se destaca la presencia de Raquel Meller, pero se hace dentro del contexto de un espectáculo diverso típico de los *music-hall*. En esta línea es necesario destacar cómo se presenta a Raquel Meller. Primero,

como “estrella de las estrellas”, lo que intenta proyectar la imagen de una artista ya consolidada. Segundo, se la describe cómo monologuista además de *coupletista* y por lo tanto como una artista polifacética encima del escenario.

Pero la denominación específica “*coupletista con deshaville*”, es decir, con “bata de cama”, la relaciona con lo sicalíptico. En la misma línea sigue otro cartel aparecido en el *Papitu* unos días después donde en este caso se presenta a Raquel junto con su hermana Tina (con la que actuaba en esta época) como las “emperatrices de la sicalipsis”.³

¹ Tampoco había nacido en Barcelona. Francisca Marqués López (su verdadero nombre) había nacido en Tarazona (Zaragoza) en 1888 pero se trasladó a vivir a Barcelona con sus padres, los que habían partido de su pueblo natal para ir a ganarse la vida en la ciudad catalana. Antes de dedicarse a actuar fue modista.

² Fuente: *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 13/09/1911, núm. 259, ed. mañana, p. 8, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1395323 [Consulta: 30 de junio 2020]

³ *Papitu*, 20/09/1911, año 04, núm. 147, p. 706 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214675 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Este hecho nos parece destacado porque no concuerda del todo con el relato de triunfo que ofrecen muchas de las biografías dedicadas a Meller. En ellas se asegura que cuando empieza actuar en el Arnau y alcanza el éxito, ya había abandonado el repertorio sicalíptico y que este momento corresponde al inicio de la “dignificación”⁴ del cuplé. Por ejemplo, Abel Amado afirma:

La Meller volvió contratada a Barcelona ventajosamente para que ella, siempre más amiga de su voluntad que de la ajena, hiciera todo lo contrario. Unas canciones dulces, inspiradas, que se hizo traducir del italiano, “La más linda de la aldea”, “El Firulí”, “Así es el amor” y el “Ven y ven”, canción popular mejicana, compusieron su nuevo repertorio. A cualquier artista que no hubiera sido Raquel Meller este cambio de modalidad le hubiera hecho fracasar. Pues Raquel la hizo triunfar ruidosamente, solemnemente, como no ha triunfado nunca ninguna artista en Barcelona (Amado 1921: 7-8).

Josep Maria Lladó Figueras describe un éxito apoteósico de Raquel Meller gracias también al “Ven y ven” y aporta su versión del porqué de este triunfo:

O fou no sols perquè el cantava admirablement, sinó perquè ho feia amb la necessària dignitat. Ella no tenia cap necessitat d'atreure's l'admiració del públic amb poca roba. Es presentava vestida i tot ho fiava al seu art. Bé podem afirmar sense lloc a dubtes que, si fins aleshores la cançó havia tingut un nom –el de Fornarina-, amb Raquel havia de convertir-se en cançó en el bon, en l'autèntic sentit de la paraula (Lladó Figueras 1963: 27).

Igualmente sucede con la biografía de Pujol, que contaba con el beneplácito de Meller⁵:

Cuatro años más tarde vuelve a Barcelona como estrella del *Arnau*. Canta nuevo repertorio y una orientación artística opuesta por completo orienta sus pasos. Artista lo fue siempre, hasta cuando cantó letras inoportunas, pero es en las tablas del *music-hall* barcelonés, a partir de 1911, donde nace y arranca su verdadera personalidad (Pujol 1956: 17).

Barreiro destaca también su alejamiento de lo que llama literariamente “excesos carnales” pero son sobre todo sus cualidades artísticas las que considera las bases de su éxito, porque gracias a estas:

⁴ Mérito otorgado tradicionalmente a Raquel Meller junto con La Goya (Barreiro 1992: 41), una cupletista que se suele presentar como “culto e intelectual”.

⁵ Un prólogo firmado por ella abre el libro.

[...] ja no li calia una indumentaria o lletres escandaloses, sinó que, precisament, la intenció era acostar al cuplet públics més primmirats (Barreiro 1988: 14-15).

Barreiro introduce otro de los factores importantes: el público. Este autor relaciona el éxito de Meller con la conquista de nuevos públicos más legitimados.

Consideramos que estos escritos son un intento de limpiar la imagen de Raquel Meller, pues pretenden alejar su triunfo de aquello que pueda representar una feminidad contraria a los valores tradicionales y católicos. Que la gran Raquel Meller alcanzase el éxito interpretando repertorio sicalíptico puede resultar un hecho incómodo para los ambientes moralmente conservadores. A través del análisis de la prensa de la época puede demostrarse que este cambio de repertorio y de actitud no se produce de manera inmediata cuando pisa por primera vez las tablas del Arnau, sino que se va fraguando poco a poco a medida que va actuando en otros teatros, cuando Raquel Meller ya era una celebridad.

La primera crítica encontrada sobre el debut de Raquel Meller en el teatro Arnau y su repercusión en la prensa aparece en el periódico *La Publicidad*, cinco días después de su actuación. Esta crítica es interesante porque se destacan ciertos méritos de la cupletista que aparecerán en otras críticas y también se seguirán reproduciendo en las biografías posteriores: una deliciosa voz y una muy buena dicción e interpretación dramática de las letras.

Otro elemento que resulta muy interesante y que va más allá de las cualidades artísticas es cómo se destaca el cambio de comportamiento del público cuando ella aparece en el escenario:

Apenas se presentó en escena la artista [...] se produjo en el público un cambio inexplicable. Aquel público de “benglant” [sic.] acostumbrado a vocear [...] enmudeció de pronto y escuchó arronado hasta el final los *couplets* y canciones de la linda artista.⁶

⁶*La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 21/09/1911, edición noche, p.4
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440715 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Pero aún es más relevadora la apreciación que sigue:” [las cualidades artísticas de Meller consiguen que] el público zaragatero del Arnau, permanezca silencioso como el de Bayreuth”.⁷ Con esta comparación el crítico se propone legitimar a la artista relacionándola con unos códigos propios de las prácticas musicales “cultas”. Recordemos que es en el momento de la aparición de la cultura de masas cuando se empieza a construir la dicotomía entre alta cultura y cultura popular, que no deja de ser un intento de distinción social e intelectual.

El crítico de *La Publicidad* prosigue preguntándose:

¿De dónde habrá salido este “fenómeno”? ¿Será italiana, criada en América? Y es que a pesar de su dicción y acento impecables; su manera de interpretar y de “souligner” los *couplets* es tan afrancesada y tan distinta de la que se estilaba entre las artistas nacionales, que no acertábamos en un mar de conjeturas.⁸

Para salir de dudas el autor del artículo pregunta a la cupletista, lo que nos proporciona unas declaraciones de Raquel Meller:

-Pues, sí señor; soy española ¡y aragonesa por más señas! Nos dijo.- ¿Que dónde aprendí a cantar? ¿Que quién ha sido mi maestro? Pues, en ningún sitio y nadie me ha enseñado nada. – A los doce años debuté en Barcelona, en el Ambigú Barcelonés, hoy ya destruido. Ya ve usted, pues, que no soy nueva aquí (sic). –Después pasé ocho años en el extranjero, especialmente en Francia y en América, y ahora aquí me tienen ustedes! He tenido éxito, porque me ha salido así; añadió ingenuamente.⁹

Así pues, aunque Meller se reivindicase como española y aragonesa, intenta darse notoriedad declarando que ha estado en el extranjero. En este sentido, por mucho que el crítico destaque sobre todo su dicción, no sabemos qué elementos concretos de la actuación de Meller le llevan a creer que es “extranjera” pero este comentario pone de manifiesto dos cuestiones. Primero, que el crítico distingue a Meller en la manera de interpretar el cuplé del resto de las artistas y la sitúa dentro de la tradición del *couplet* francés, al que considera más artístico. De hecho, en toda la crítica utiliza expresiones en francés y habla de *couplet*, lo que demuestra la consciencia que había de la relación existente entre el cuplé español y el francés. En segundo lugar, esta relación con lo

⁷ Ibídem.

⁸ Ibídem.

⁹ Ibídem.

francés describe a una Raquel que está muy lejos de incorporar ningún elemento de españolidad, como según Garcia Carrillón introduce Meller a partir de los años 20.

Por otro lado, en cuanto a las declaraciones de Meller, sabemos que no es cierto que debutara con doce años ni que estuviera por esa época en el extranjero. Con esta autorrepresentación parece que Raquel ya es consciente de que debe construirse un personaje con el que presentarse mediáticamente. La consciencia que tenía Meller sobre esta diferenciación entre un yo personal y un yo artístico se hace evidente con la respuesta que recoge Pujol en su biografía al ser preguntada por si su verdadero nombre era el de Francisca Marqués López:

Es cierto. Pero no sería difícil creer que Francisca Marqués no sea mi nombre de pila, sino el pseudónimo de Raquel Meller. ¿Por qué ha de ser más verdadero el puesto al nacer, sin consentimiento de quien lo lleva, que el elegido por nuestra voluntad y consagrado con nuestro esfuerzo? (Pujol 1956: 98).

Con estas declaraciones la artista pone en evidencia el esfuerzo empleado en la construcción de su yo artístico, Raquel Meller. Clúa destaca que este énfasis en el trabajo duro realizado por estas artistas es un elemento discursivo recurrente y forja una imagen de mujeres emprendedoras que han alcanzado una independencia económica y una celebridad superando situaciones económicas adversas (la mayoría de ellas provenía de orígenes muy humildes, como la propia Meller) (Clúa 2016: 54-55). En definitiva, se está proyectando una imagen de mujer moderna.

Volvamos ahora a las críticas de su debut en el teatro Arnau. Mientras que Raquel Meller era una artista desconocida para este crítico de *La Publicidad*, un periódico “serio” como lo describe Barreiro (1988: 15), en cambio para el redactor del periódico satírico *Papitu* (que firma como “Armando”) Meller ya era una vieja conocida:

Com passen els anys, rellamp! Sembla que es air que la vejerem debutar al “Ambigu” del carrer de la Cera y pasar d’allí a la “Peña” y al “Palau de Cristall” y al “Edèn” y al “Alcázar”. Va preguntarnos si recordavem perquè se’n havia anat d’aquest últim antre de perdicó. No haviem d’enrecordarnos? Quin dels concurrents d’aquell local ha oblidat els amors d’aquella artista, que cobrava set pessetes, amb el fill de l’amo, y l’expulsió y el

tornar a entrar? Després sí, que ja no sabíem que s'havia fet, però ella ens ho ha contat ràpidament.¹⁰

Este altercado amoroso en el Alcázar no aparece descrito en ninguna de sus biografías, aunque sí se describe una pelea y posterior reconciliación con un empresario importante del mundo de las *varietés*, Ferran Bayés, pero sin especificar el motivo (Lladó Figueres 1965: 15; Barreiro 1988: 8). Lo que está claro es que Meller, lejos de esconder este incidente, se lo recuerda al *Papitu* (lo que muestra ya cierta intención de generar escándalo), mientras al crítico de *La Publicidad* no parece que se lo mencionara.

Existen más diferencias entre los discursos de Meller dados a los dos medios de comunicación. A *Papitu* le proporciona un relato más próximo a la verdad sobre lo que hizo al ausentarse de Barcelona, aunque también contiene alguna dosis de fantasía y épica (otra vez el relato de superación) cuando cuenta las muchas penurias vividas en Madrid (¡le roban hasta la ropa!) pero aun así es capaz de alcanzar el éxito.

No sabemos el porqué de este doble relato, pero no sería descabellado pensar que Meller es muy consciente de para quién está hablando y es capaz de construir un relato que la beneficie según el interlocutor. Los dos periódicos corresponden a ideologías muy distintas, el uno era un periódico serio escrito en castellano de ideología republicana y anticlerical, y en cambio el otro era catalanista, progresista, satírico y con tendencia al erotismo. Posteriormente, *La Publicidad* seguirá alabando las interpretaciones de Meller alejadas de las otras cupletistas españolas, a las que considera vulgares, y valorará aquel repertorio de Meller más lírico que consistía en traducciones de canciones extranjeras. Mientras, al *Papitu* le entusiasmara y reivindicará a la Meller sicalíptica. Esto concuerda con el hecho de que en uno refiera influencias extranjeras y en el otro muestre su faceta más subversiva.

¹⁰*Papitu*, 27/09/1911, año 04, núm. 148, p. 733
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214677 [Consulta: 01 de julio de 2020]

La Meller más allá de su actividad artística: los escándalos

A medida que Meller va atrayendo al público en el Arnau, su nombre cada vez tiene más presencia en la prensa a través de artículos, viñetas satíricas (como la que se muestra en la Figura 2¹¹) y también noticias de su vida privada.

Ya se ha mencionado cómo desde el principio Meller es consciente de que el escándalo es una buena vía para llamar la atención de los medios, cuando en sus primeras declaraciones en el *Papitu* ella misma recordaba el escándalo amoroso que protagonizó en el Gayarre. Clúa considera el escándalo como el gran

motor para alentar la fama de las cupletistas, ya que es una manera de ocupar páginas de prensa (Clúa 2016: 110). Pero además de los escándalos amorosos, en este breve periodo de tiempo ya aparece otro tipo de escándalo muy interesante y que Clúa destaca menos: las escenas violentas y los problemas judiciales.

El fuerte temperamento de Meller es otro de los tópicos que se suele destacar en sus biografías. Conocidos son los desencuentros con Margarida Xirgu o La Argentinista.¹² Algunos biógrafos como Pujol no niegan estos episodios pero intenta justificarlos advirtiendo que solo adoptaba estas actitudes agresivas cuando se sentía atacada o con personas de cierto poder, pero nunca con gentes humildes (Pujol 1956: 86-87). Esta voluntad de “limpiar su imagen” se justifica porque la agresividad y la violencia son elementos mal vistos en la concepción de la mujer tradicional. Y es justamente esa desviación de las



Figura 2. A la viñeta le sigue el siguiente texto: “-Corrin, guàrdies, corrin!... Allà baix s’està cometent un crim esgarrifós! –Con mucho gusto, pero, aguarde usted un poco, que ahora va a cantar la Meller.”

¹¹ *L'esquella de la Torratxa*, 17/11/1911, núm 1716, p. 724,

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207079

[Consulta: 30 de junio de 2020]

¹² Es bien conocida la anécdota de cuando Raquel Meller le negó el saludo a Xirgu, por su ideología republicana mientras que Meller era una declarada monárquica o la bofetada que propinó a La Argentinista en una actuación en la que la imitaba en el teatro Romea de Madrid.

normas de la feminidad burguesa lo que eleva sus actos a noticiables, a la vez que refuerza su identidad pública.

Esta imagen de mujer de carácter empezó a engendrarse a través de la prensa de esta época. En esos años la cupletista ya tuvo varios problemas judiciales. El más sonado fue un desencuentro que tuvo en el teatro Gayarre cuando se peleó con una cupletista a la que acusaba de haberle “robado unas canciones”. En *La Publicidad*, pero sobre todo en *El Diluvio*, se hace eco de la celebración del juicio con todo lujo de detalles (cómo iba vestida, el supuesto desmayo de la madre de Meller, etc.). Finalmente el juez consideró que había incurrido en dos faltas por coacción y malos tratos de palabra y obra y la condenó al pago de costas y a una multa de 100 pesetas.¹³ Medios humorísticos como el ya comentado *Papitu* y *L'Esquella de la Torratxa* también le dedican algunos escritos satíricos al asunto, como la viñeta que se muestra en la Figura 3¹⁴.



Figura 3. A la viñeta le acompaña el texto: “- M'en vaig a l'Arnau a sentir la Meller. – Jo més m'estimo a anar al Gayarre a veure com es baralla.”

Estos escándalos que acompañaban a las cupletistas, según Isabel Clúa, contribu potenciar su imagen excéntrica ya que:

¹³ *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 15/02/1912, núm. 46, ed. mañana, p. 18 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1395873 [Consulta: 01 de julio de 2020]

¹⁴ *Papitu*, 7/02/1912, año 05, núm. 167, p. 89. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214715 [Consulta: 30 de junio de 2020]

El escándalo funciona, en parte, como una pieza más dentro de la estrategia ya consignada de presentarse como una criatura extraordinaria, pero su intensidad como reclamo publicitario está directamente relacionada con su capacidad para afectar a la opinión pública al presentar comportamientos y actitudes que contravienen a las regulaciones normativas (Clúa 2016: 110)

Tensión en los discursos de género: una lucha ideológica

Ya desde los inicios de la trayectoria de Raquel Meller, su imagen pública es utilizada en la lucha ideológica y política de la sociedad catalana del momento. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en una crónica firmada por “Boy” y titulada “El restabliment de l'equilibri. En Rucabado¹⁵ y les germanes Meller” aparecida en uno de los periódicos catalanistas progresistas satíricos más importantes del momento, *L'Esquella de la Torratxa*, pocos días después de su debut en el Arnau, lo que demuestra por otra parte que fue un debut muy sonado.

Esta crónica quiere ser un relato ficticio que tiene como protagonista al “ciudadà que a l'estiu se queda a Barcelona”. Con el lenguaje irónico propio de *L'Esquella* relata cómo este personaje, al que cada noche le gusta leer al aire libre los artículos que Rucabado publica en *La Veu*, órgano propagandístico de La Lliga, tiene que refugiarse en el Arnau a causa del frío. Pero mientras intenta leer el artículo de Rucabado que trata sobre la necesidad de no sucumbir a la tentación para “restablecer el equilibrio” en una sociedad que va hacia la “perdición”, nuestro protagonista no puede evitar rendirse a la aparición de la artista y “va sentirse tot seguit esclau de les gracies de la Meller” mientras canta el *Ven y ven* entre otras canciones. Finalmente, al igual que han “sucumbido” a sus encantos “honobilísimos” ciudadanos que nuestro protagonista reconoce esa noche entre el público, “l'home que a l'estiu se queda a Barcelona” también acaba aplaudiendo entusiasmado a La Meller.¹⁶

¹⁵ Ramón Rucabado fue un escritor, periodista y conocido activista católico. Rucabado también dirigía la revista *La Catalunya*, instrumento de propagación de los ideales culturales y también morales del *noucentisme*, que pretendía diferenciar la cultura burguesa de la propia de las clases populares (Anastasio 2007: 196).

¹⁶ *La Esquella de la Torratxa*, 29/09/1911, núm. 1709, p. 612
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207065 [Consulta: 01 de julio de 2020]

En esta crónica se vuelve a hacer hincapié en aspectos sobre el público que acude a las actuaciones de Meller pero con el añadido de que se destaca la incorporación de personalidades que aparentemente tienen un discurso moralista muy alejado de la actuación de la cupletista. Con esto Boy muestra un choque de valores morales: los católicos representados por este “home que a l'estiu se queda a Barcelona” y lo frívolo y picaresco que encarna Raquel Meller. El escrito de *La Esquella* sugiere que Meller, con “su arte”, es capaz de “encantar” y hacer entrar en contradicción a los discursos moralistas más radicales, al tiempo que se ofrece una imagen de la cupletista separada de la feminidad normativa y con ciertos aires de mujer fatal, en el sentido de que trae “desgracia” a los hombres que se dejan seducir por ella. Pero los de *L'Esquella* están encantados de que esto suceda: “Està a punt de fer trontollar el Comitè de Defensa Social” festejaban en su siguiente número.¹⁷ Esto muestra cómo para ellos Meller representaba una subversión a la moral tradicional establecida, por lo que el periódico utiliza su imagen para lanzar una crítica mordaz al discurso moralista del entorno catalanista conservador que representaba La Lliga.

La subversión de la moral burguesa se hace aún más evidente con la utilización que hace *El Papitu* de Raquel Meller. En él se habla explícitamente de cómo Meller representa una nueva feminidad que abandona la modosidad y la contención sexual atribuida a la mujer como *ángel del hogar*.

Veamos un ejemplo. En el artículo “La Meller i el Papitu” se equipara a la artista con la propia publicación del *Papitu*, señalando que ambos son los dos grandes acontecimientos de los que todo el mundo habla, por muy “inmorales”¹⁸ que sean, destacando que acuden a ellos nuevos públicos, como los matrimonios. El escrito presenta tanto a la cantante como a la publicación como incitadores de un modelo de conducta sexual más activo en las mujeres, ya que los esposos “no sols fan els ulls grossos, sino que procures que les seves esposes vagin a sentir a la Raquel o llegeixin el setmanari del carrer de Pelayo”. Y termina con ironía:

¹⁷ *La Esquella de la Torratxa*, 06/10/1911, núm. 1710, p. 635

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207067 [Consulta: 01 de julio de 2020]

¹⁸ El *Papitu* se autodenominaba como “el más inmoral de los periódicos del mundo civilizado”.

Es un síntoma mortal. Molts están alarmats y toque l'*aurevoir* a la societat, perquè de porucs mai en falte y sempre hi haurà babaus que's pensaràn que el món s'acaba [...] y lo més bo, es que entre marit y muller no's parla mai de res de la Meller ni de res del Papitu; s'anomenen aquest dos noms sense fer esment del seu contingut. Se passa el día sense deixarne traslluí rès, però, a la nit, oh! a la nit, senyors, hi ha una escena muda en que la Raquel y el PAPITU fan de les seves, sense dir aquesta boca es meva. Amunt y crits. Esperem que d'aquestes escenes mudes en naixerà cada barceloní moralista que'l PAPITU no tindrà altre remei que ferse de l'extrema dreta y publicarse amb llicencia eclesiàstica.¹⁹

De nuevo se está utilizando a Meller para atacar una sociedad de valores conservadores. Pero si esta utilización funciona es porque el público reconoce en Meller una imagen de mujer que es capaz de hacer tambalear a las morales más estrictas y con poder suficiente para generar un cambio en las reglas morales de la época.

No obstante, este modelo de sociedad menos inhibida promulgada y aplaudida por *El Papitu* no tenía la misma buena recepción en otros medios de comunicación.

Aunque *La Publicidad* en un primer momento ensalza la figura de Raquel Meller, el día 26 de octubre de 1911 aparece otro escrito donde, aunque se siguen alabado las cualidades artísticas de la cupletista, advierten literalmente que "corre un grave peligro" porque "si continúa en el ambiente de un 'foyer' mal sano se echará a perder."²⁰ *La Publicidad* critica que en medio de exquisitas canciones napolitanas intercala otras "grises, monótonas ó chillonas, quedando únicamente en descubierto, sin la gracia de la música, lo descocado ó rufianesco de la letra".²¹ También critican su vestuario, ya que si "en ciertos trajes se presenta muy linda y coquetona; no en otros, recargados de adorno, se ve demasiado la "librea"²². Y se atreve a aconsejar que "con un buen director artístico, que la supiera vestir, que le escogiera sus canciones y le

¹⁹ *Papitu*, 24/01/1912, año 05, núm. 165, pp. 60-61

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214711 [Consulta: 01 de juliol de 2020]

²⁰ *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 26/10/1911, edición mañana. p. 2

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440843 [Consulta: 01 de julio de 2020]

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.*

señalara la valla para que no traspasara los límites de lo picaresco, Raquel Meller sería, en su género, una perfección”.²³

Claramente se está censurando cualquier connotación erótica y, es más, se sugiere la necesidad de que un hombre con una aparente “buen juicio” la “guíe”, dudando así de cualquier capacidad de toma de decisiones por parte de Meller. Por lo tanto, *La Publicidad* promulga una feminidad tradicional y censura en Meller todos esos elementos que se salen de ella como el erotismo o la exhibición.

A través de estas palabras de *La Publicidad* podemos deducir que Meller a través de sus vestidos extravagantes explota esa excentricidad que Clúa considera un núcleo importante del dispositivo de la celebridad de las cupletistas. Pero Meller sabe combinar muy bien estos vestidos recargados con otros más “finos”, ofreciendo así un espectáculo diverso con el que se empieza a diferenciar de las otras cupletistas.²⁴

Son muy interesantes también las apreciaciones estéticas que hizo el periódico *La Publicidad*, marcando claramente una diferencia entre un repertorio de “calidad musical” y otro más simple que solo deja al descubierto el contenido de las letras. No aporta muchas pistas sobre detalles concretos de la interpretación de Meller en el escenario, pero el repertorio más valorado suele relacionarse con piezas extranjeras traducidas, como las canciones napolitanas a las que hace referencia aquí, canciones mejicanas, los *couplets* franceses, etc., de lo que se deduce que dicho repertorio foráneo e incorporado por Meller tenía una consideración más próxima a la música culta.

Al mismo tiempo, parece que *La Publicidad* emprende cierta persecución a la sicalipsis, y en otro escrito del día 11 de noviembre de 1911 hace, a nuestro parecer, un intento de neutralización de las cupletistas sicalípticas. La cita es larga, pero vale la pena leerla en su integridad:

²³ *Ibidem*.

²⁴ Algunos biógrafos de Meller cuentan que, viendo en Madrid a La Goya, ella también empezó a vestir una indumentaria adecuada para cada pieza, tal y como hacía esta (Lladó Figueres 1963: 23; Saiz Valdivielso 1988: 39), siendo así cada canción una pequeña representación dramática. Ello muestra a una Raquel Meller diseñadora y creadora de un espectáculo, lo que le daba notoriedad artística y la distinguía del resto de cupletistas.

Observad el fenómeno, amigos moralistas. La sicalipsis está de baja en el Music-Hall. Bastó la aparición de una artista que tuviera arte y tuviera voz, para que todo el público se retirara de los desnudos groseros y las danzas insulsas. Se nos dirá que la Raquel Meller aún pone demasiada pimienta en la letra de sus couplets. Pero no se nos negará que se ha dado un gran paso. El público no es tan depravado como se cree. Lo grosero había pronto. Ahora se preocupan más del arte en el decir de la Meller, que de la letra de la canción. Los empresarios que explotaron todas las gorrinerías creyendo servir así a las exigencias del público hoy cambian de rumbo. Se terminó el concurso y el pugilato entre las cazadoras de pulgas. Ahora vendrá la competencia entre las tonadilleras. Tras la Raquel Meller, viene Paquita Escribano y se anuncia *La Goya*. De la misma manera que se han tenido que desterrar todas las obscenidades baratas de la escena desaparecerá también el color harto subido de las letras de las canciones. Y con un paso de arte las mismas artistas del café concierto habrán salvado la moral que únicamente peligraba por lo baja y lo barato de la picardía.²⁵

El “arte” ha vencido a la sicalipsis. Aquí se presenta por primera vez a la Raquel Meller “dignificadora” del cuplé. Situando el cuplé en el plano del “arte absoluto” y desligándolo del contenido de las letras, se neutraliza su componente más subversivo, aquel que ponía en jaque la moral conservadora imperante, hecho que parece incomodar también a un periódico republicano como era *La Publicidad*. Salaün señala cómo no solo los entornos católicos embisten la “inmoralidad” de las cupletistas, sino que también organizaciones políticas y sindicales obreras entraron en este debate (Salaün 2007: 68). Este autor señala que, aunque este movimiento social “facilita a su manera la toma de conciencia y el instinto de rebelión”, no deja de hacerlo “con normas morales tan rígidas que no suponen una emancipación de la esfera de lo privado, y de la sexualidad en primer lugar” (Salaün 2007: 72).

Desde nuestro punto de vista, en el artículo reseñado se empieza a construir a la Raquel Meller “apta para todos los públicos” que posteriormente se anunciará en la prensa.

No sabemos cuánto cambió realmente el espectáculo de Meller desde las primeras actuaciones en el Arnau hasta estas fechas de noviembre. Entre algunos de los eventos que se anuncian, hay un monólogo denominado

²⁵ *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 11/11/1911, edición mañana, p. 2
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440903 [Consulta: 01 de julio de 2020]

antisicalíptic del cual no conocemos el contenido, pero el texto antes citado del *Papitu* con claras referencias sexuales, es posterior a este texto de *La Publicidad* del día 11 de noviembre. Lo que deja entrever este artículo es que Meller mezclaba piezas de repertorio sicalíptico con otras más líricas que era las que valoraban y animaban a cantar a Meller en *La Publicidad*.

Por otro lado, la clasificación de las piezas en una posición y otra también es contradictoria según los medios, por ejemplo en cuanto a la pieza que tuvo más éxito: el *Ven y ven*. Mientras que ya en la primera crítica de *La Publicidad* se refieren a ella como “una deliciosa canción mejicana”²⁶ (consideración próxima a las que encontramos en las biografías) muchas otras referencias a esta canción, especialmente en la *Esquella* y el *Papitu* la sitúan plenamente dentro del repertorio sicalíptico. Y en *La Escena catalana*, revista que promovía el teatro serio en catalán, incluso llegan a hablar de las “porquerías que diu la Meller” al referirse a esta canción.²⁷

Lo realmente relevante para nuestra investigación es que este supuesto doble juego de Raquel Meller le permitió acercarse a un público más amplio, algo que al mismo tiempo le fue abriendo las puertas de escenarios y espacios de la ciudad legitimados por la clase burguesa. Destacando las cualidades artísticas de Meller se justificaban su presencia en escenarios menos frívolos y de esta forma se resolvía la contradicción antes expuesta en la crónica de *L'Esquella* entre el discurso de ciertos entornos conservadores y las acciones del público de estos ambientes, al que también le gustaba Raquel Meller. Con su presencia en teatros “más serios”, consiguió seducir al último sector de público que se le resistía y que no la había podido ir a ver por el hecho de actuar en un teatro del Paralelo: las mujeres de la burguesía catalana.

²⁶ *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 21/09/1911, edición noche, p.4
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1440715 [Consulta: 01 de julio de 2020]

²⁷ *La Escena catalana: setmanari català de literatura, dedicat a fomentar el teatre de la terra*, 30/12/11, núm. 273, p. 8
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1029599 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Primer paso hacia la legitimación definitiva: actuación en el Gran Teatre del Liceu

El primer paso hacia la legitimación definitiva por parte del público conservador se produjo el día 15 de diciembre, cuando Raquel Meller actuó en el Gran Teatre del Liceu en el marco del Festival de la Prensa.

Sin embargo, *L'Esquella* y el *Papitu* no desperdiciaron la ocasión para seguir su lucha contra la hegemonía del catalanismo conservador. El aspecto que más destacan estos medios es la presencia por primera vez de público femenino burgués, al que ridiculizan. Las “buenas burguesas” pudieron disfrutar de la Meller sin ser mal vistas, ironizan en la *Esquella*.²⁸ No solo eso sino que siguen burlándose de su ingenuidad comentando que ahora ellas les piden a sus maridos que las lleven al Arnau, porque quieren saber a qué se refiere Meller cuando canta allí eso de:

Porque canto el “ven y ven”
se quejan muchas esposas
de que luego sus maridos
¡mi vida!
En casa las llaman sosas.

Claramente aquí se retratan dos tipos de feminidad totalmente opuestos, tanto en el relato de la *Esquella* como en los versos que canta la propia Meller, situándose ella, al menos durante la actuación, en el tipo subversivo y sexualmente activo.

También es sumamente interesante cómo la *Esquella* se hace eco de un hecho que ya podíamos intuir: la censura. Aunque en este trabajo no pueda ser abordado con detalle, cabe mencionar que *La Esquella* relata cómo antes de la actuación en el Liceu se le pidió a Raquel Meller el repertorio de la actuación, tras lo cual no se le permitió cantar muchas piezas y otras sufrieron modificaciones.

²⁸*L'Esquella de la Torratxa*, 22/12/1911, núm. 1721, p. 806-807
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207089 [Consulta: 01 de julio de 2020]

Raquel Meller en el *centre*

Desde nuestro punto de vista, esta actuación del Liceu fue un antes y un después en su carrera artística, porque supuso, parafraseando el título de la crítica de la *Esquella* anteriormente comentado, “La consagración del couplet”. Con ella se produjo una aprobación de la clase burguesa que era la que tenía no solo el poder económico sino también el moral, lo que permitió a Meller acceder a los teatros *del centre*, es decir, del Eixample burgués.²⁹

El primero de los teatros fuera del Paral·lel en el que actuará Meller después de pisar el escenario del Liceu será el teatro Novetats en los días 1 y 2 de abril. Su actuación se anunciaba de la siguiente manera: “a petició del distingit públic que desitja admirar, en un teatre del centre, a la genial Raquel Meller donarà quatre úniques funcions, amb escullit repertori”³⁰, y también “para que todo el mundo pueda admirar su labor”, decía otro anuncio.³¹

Independientemente de que fueran o no las clases burguesas a ver a Meller en el Arnau, no estaba bien visto que el “público distinguido” fuese al *Paral·lel* (“la perifèria”). Esta restricción era mucho más acusada para las mujeres, como hemos visto. Así pues, si Raquel Meller quería acceder a un público burgués a través del cual legitimarse como artista (y por supuesto acceder a un mejor caché), no solo tenía que adecuar su repertorio (que se destaca en los anuncios con expresiones como “nuevo repertorio de bonitos cuplés”), sino que tenía también que conquistar ciertos espacios *del centre*. Así que en marzo abandonó el teatro Arnau, con el que acabará en los juzgados por incumplimiento de contrato. Esta polémica también fue reproducida por la prensa, sobre todo destacando y recreándose en un posible embargo de sus

²⁹Barreiro destaca un artículo de *La Publicidad* que le hace grandes elogios como el que provoca el salto de Meller a los escenarios de teatros de la burguesía catalana pero no da detalles de a qué artículo se refiere (Barreiro 1988: 15).

³⁰*El Poble català*, 28/03/1912, año 09, núm. 2582, p. 4
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1079463 [Consulta: 01 de julio de 2020]

³¹*La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 1/04/1912, p. 2 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1441273 [Consulta: 01 de julio de 2020]

joyas.³² La ostentación y el escándalo otra vez hacían aumentar la presencia mediática de Meller.

Finalmente, será el día 9 de abril cuando se produzca la plena aceptación por parte del público burgués de Raquel Meller, en concreto en el momento que empieza a actuar en uno de los teatros del burgués Eixample, la Sala Imperio (Barreiro 1988: 15).

Según Pepa Anastasio, es hacia 1911 cuando se produce un declive del género sicalíptico, lo que fomentará que los *varietés* se abran al público femenino, “de manera que, a partir de la segunda década del siglo, el ámbito del cuplé incluye a la mujer como performadora y como espectadora” (Anastasio 2007: 200). Consideramos que Raquel Meller fue un agente importante en todo este proceso.

La prensa progresista era muy consciente de que el cambio de escenario y público requeriría de un cambio de repertorio y actitud. El *Papitu* lo representaba de manera irónica afirmando que autores como el ya citado Rucabado y otros poetas catalanes cultos próximos al movimiento *noucentista* habían “traducido” los éxitos de Meller para que fuesen aptos para el nuevo público.³³

Estos medios progresistas que habían celebrado las actuaciones de Meller son conscientes de que ahora la artista ha perdido su fuerza más subversiva. Han perdido la batalla y esta derrota la representan de manera metafórica retratando a una Raquel Meller que ahora predica los ideales de la feminidad tradicional burguesa: “L’imperi de la Raquel Meller s’ha desmoronat y sucumbit [...] ha caigut dins de la Sala Imperi [...] Ara la Raquel s’ha aburgesat, té de tot,

³² Ver por ejemplo *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 12/04/1912, p. 2
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1441295 [Consulta: 01 de julio de 2020]; *Papitu*, 17/04/1912, año 05, núm. 177, p. 252
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214735 [Consulta: 01 de julio de 2020]. El hecho que se hagan repetidas referencias a sus joyas denota como Meller hacía exhibición de ellas, y por lo tanto nos encontramos ante otra explotación de excentricidad.

³³ *Papitu*, 10/04/1912, año 05, núm. 176, p. 237
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214733 [Consulta: 01 de julio de 2020]

com una senyora de sa casa, fins fa ganxet en els intermedis”.³⁴ Incluso destacan de su hermana Tina que se haya casado: “¡Es horrorós!”.³⁵

Con esta aceptación por parte del público burgués en su totalidad se produce el triunfo de Raquel Meller que destacan sus biógrafos. Todos ellos consideran a Raquel Meller una triunfadora porque “dignifica” el cuplé y lo acerca a todos los públicos, es decir, a los espacios y los públicos legitimados, que son los burgueses.

Ha triunfado el relato de los conservadores y en cambio el relato de los progresistas, donde destaca esa Meller que pone en jaque la moral de una sociedad conservadora, no se refleja en sus biografías. Al contrario, se intenta justificar su pasado sicalíptico a través de varias estrategias, bien directamente alejando la sicalipsis del Arnau o diciendo que recurría a ella porque era “lo que se hacía en aquellos tiempos”, bien aludiendo al carácter absoluto de su arte, que la situaba por encima del contenido picaresco de las letras.

Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, en la etapa analizada de la vida profesional de Raquel Meller sí aparecen algunos de los elementos discursivos descritos por Clúa como la excentricidad y la fatalidad. Estos le permitieron articular una diferenciación sobre todo respecto las otras cupletistas y captar la atención de los medios de comunicación.

No hemos detectado, en cambio, ningún elemento de exotización explícito más allá del acercamiento de su figura mediática a la idea de mujer fatal, pero en ningún caso hemos localizado referencias de orientalismo o descripciones de mujer racializada. No obstante, sabemos por el estudio de García Carrillón que es algo que explotará posteriormente de manera activa, lo que la ayudará especialmente a triunfar fuera de nuestras fronteras, donde representará la españolidad concibiendo a España como espacio de alteridad.³⁶ Sin embargo

³⁴ *Papitu*, 1/05/ 1912, año 05, núm. 179, p. 280

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1214739 [Consulta: 01 de juliol de 2020]

³⁵ *Ibídem*.

³⁶ De hecho interpretará a *Carmen* en una película de producción francesa en el año 1926, acontecimiento que será muy sonado (García Carrillón 2017: 174-178).

en la prensa de la etapa analizada no aparecen referencias a que explotase este elemento o al menos que fuera algo destacable e intrínseco a su imagen mediática. Es más, en estos primeros años, ciertos medios de comunicación alaban que se acerque al mundo del *couplet* francés y a otros repertorios extranjeros y ella misma, por algunas de sus declaraciones, parece sentirse cómoda con este perfil de influencias extranjeras que merecía mejor reputación.

En cambio, sí queda demostrado que empieza a asociarse con la idea de una mujer moderna y su figura entra plenamente en el foco de discusión cultural iniciado a finales del XIX, que genera la exhibición de las cupletistas en la vida pública y que entrelaza alusiones a la moralidad de estas mujeres (Clúa 2016: 37).

El análisis de la prensa ha permitido detectar cómo Meller genera tensiones y discusiones que giran en torno a la normativa decimonónica sobre el género. Esta tensión provocada por el “carácter subversivo, transgresor y desestabilizador del cuerpo” (Clúa 2016: 66) que representa Raquel Meller es aprovechada por los medios de comunicación catalanistas progresistas para atacar públicamente a una ideología conservadora que se estaba haciendo con el poder político y moral en Cataluña. Más concretamente, en el caso catalán nuestras conclusiones coinciden en parte con las de Anastasio al considerar el cuplé como un ejemplo del poder desestabilizador de la cultura de masas en el contexto de la hegemonía del *noucentisme* (Anastasio 2007: 195). Sin embargo, a los argumentos de esta autora hemos de añadir que no solo desestabiliza a los sectores burgueses, sino también a otros relacionados con el movimiento republicano obrero, con los que compartían una actitud moralmente conservadora. Pero la tensión duró pocos meses porque rápidamente se actuó para poder asimilar a Meller dentro de un circuito de espacios urbanos y teatrales legitimados.

Volviendo finalmente al análisis del “triumfo de Raquel Meller” en Barcelona, consideramos que, además de los elementos propuestos por Clúa, no puede desligarse de su capacidad para conquistar los espacios burgueses. Este hecho resulta esencial porque el discurso del éxito está estrechamente ligado con la presentación de Raquel Meller como una de las “dignificadoras” del

cuplé recurriendo a sus supuestas cualidades artísticas. Por este motivo solo podemos estar de acuerdo parcialmente con Isabel Clúa cuando afirma en referencia a las cupletistas que “el sujeto de interés ya no es la capacidad de la intérprete sino de su identidad” (Clúa 2016: 10). En el caso de Meller, la exaltación de sus capacidades artísticas es un hecho esencial en su alcance de la celebridad, ya que su supuesto arte absoluto le abre muchas puertas antes cerradas a las cupletistas.

En este discurso de la Meller dignificadora del cuplé, sumamente presente en sus biografías, hay un condicionamiento moral muy claro. Y no solo eso, sino que en estas biografías se observa un intento por adelantar este cambio de actitud y repertorio a su debut en el Arnau, algo que hemos puesto en tela de juicio mediante varios indicios. Por ello, consideramos que se ha intentado neutralizar esa feminidad subversiva que aparecía reflejada claramente en parte de la prensa de la época, por otra más conservadora. Por lo tanto, podemos concluir que existen dos triunfos distintos en realidad. Uno es el del público que acude masivamente a verla actuar en el Arnau, donde entran en juego claramente la explotación de la excentricidad y la fatalidad que le permitieron adquirir notoriedad pública. Pero también existe otro triunfo, que se empieza a construir en la época en los medios conservadores y que se consolidará en las biografías posteriores, que intenta legitimar a Raquel Meller volviéndola a situar dentro de una feminidad tradicional.

En realidad, la imagen subversiva de Meller nunca se perdió del todo. Según afirma García Carrillón, Raquel Meller supo emitir una doble imagen, la de una mujer moderna y tradicional a la vez. Consciente o no, este doble juego y la demostrada capacidad de adaptación de Raquel Meller a las personas, medios de comunicación y espacios, fue una estrategia verdaderamente inteligente, ya que le permitió una amplia aceptación y complicidad de actores sociales ideológicamente muy diversos.

Bibliografía

Amado, Abel. 1921. *Raquel Meller. Su vida, su arte y sus canciones*. [Madrid]: Ed. de los Poetas.

Anastasio, Pepa. 2009. "Pisa con garbo. El cuplé como *performance*". *Trans. Revista Transcultural de Música* 13 <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> [Consulta: 20 de mayo de 2020]

_____. 2007. "¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13: 193-216, DOI: [10.1080/14701840701776322](https://doi.org/10.1080/14701840701776322) [Consulta: 04 de julio de 2020]

Barreiro, Xavier. 1992. *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Edición, D. L.

_____. 1988. *Raquel Meller*. Colección "Gent nostra" vol. 65. Barcelona: Nou Art Thor.

Clúa, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo. Celebridades femeninas en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria.

Encabo, Enrique (ed.). 2019. *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU.

García Carrillón, Marta. 2017. "La Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte". *Ayer* 106: 159-181.

Lladó Figueres, Jose M^a. 1963. *Raquel Meller*. [Barcelona]: Alcides.

Llurba, Rosend. 2017. *Història del Paral·lel. Memòries d'un home del carrer*. Barcelona: Comanegra.

Pujol, Ramon. 1956. *Raquel Meller vida y arte*. Barcelona: José Janés editor.

Saiz Valdivielso, Alfonso Carlos. 1988. *Me llamaron Raquel*. Bilbao: Laida.

Salaün, Serge. 2007. "Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo". *Dossiers feministes* 10: 63-83.

_____. 1999. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Clape.

Narrativa audiovisual y construcciones de género en el metal extremo: “Salvation” (Death&Legacy) y “Gateless Call” (Abisme)

CLARA PERTIERRA SÁNCHEZ

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Identidad de género, metal extremo, videoclip, estudios de género.

Keywords: *Gender identity, extreme metal, music video, gender studies.*

Cita recomendada:

Pertierra, Clara. 2020. “Narrativa audiovisual y construcciones de género en el metal extremo: “Salvation” (Death&Legacy) y “Gateless Call” (Abisme)”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

NARRATIVA AUDIOVISUAL Y CONSTRUCCIONES DE GÉNERO EN EL METAL EXTREMO: “SALVATION” (DEATH&LEGACY) Y “GATELESS CALL” (ABISME)

Clara Pertierra Sánchez

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este artículo presenta un estudio de las construcciones y negociaciones respecto a la identidad de género insertas en los videoclips de dos grupos de metal extremo español. A través de un análisis profundo de la semiótica audiovisual de los casos de estudio y su relación con un marco teórico cuya base principal son los estudios de género en las músicas populares, se pretende mostrar cómo los videoclips, además de productos culturales de promoción y publicitación de las diferentes propuestas musicales, son un medio de transmisión de significados identitarios. Del mismo modo, este trabajo busca observar cómo las negociaciones respecto a género y poder se han desarrollado al mismo tiempo que la escena del metal español hasta alcanzar una alta complejidad, reflejo de una cultura cambiante en la que se insertan múltiples conflictos sociales y culturales

Palabras clave: Identidad de género, metal extremo, videoclip, estudios de género.

Abstract

This article conducts a research on the constructions and negotiations of gender identity present in the music videos of two extreme metal Spanish bands. The main goal is to show, through a close analysis of the study cases' audiovisual semiotics and its connection to a theoretical framework based on gender and popular music studies, how music videos are not only cultural products of promotion and advertisement, but also a way of transmitting the identity meanings through the musical discourse. Likewise, this article aims to observe how negotiations on gender and power have developed at the same time that the Spanish metal scene, up to achieve a great complexity that reflects a changing culture in which multiple social and cultural conflicts are inserted.

Keywords: gender identity, extreme metal, music video, gender studies.

Introducción

La escena del metal extremo en España ha experimentado una ampliación y diversificación de sus discursos y prácticas en los últimos años, caracterizada por la aparición de dos procesos paralelos: uno de globalización en cuanto a los medios de producción y difusión, representado por la veloz adaptación a las nuevas formas de comunicación de masas que utilizan las músicas populares para su circulación; y un crecimiento exponencial de la importancia de las escenas locales, cuyos grupos establecen propuestas diversas y particulares, reflejo de la complejidad creciente de los elementos identitarios que presenta la cultura de este género musical. El formato del videoclip es uno de los principales medios por el que los grupos de metal extremo español difunden sus nuevas creaciones, considerándose por tanto la forma más rápida y eficaz de crear un espacio propio en la actualidad musical. Pero, además de un método publicitario y promocional, es una herramienta de intercambio de valores identitarios entre músicos y audiencias: a través de este formato se transmiten elementos discursivos que engloban conflictos sociales y culturales presentes en esta comunidad.

Este artículo se centra en mostrar cómo utilizan estos grupos las herramientas audiovisuales para construir, perpetuar y transformar roles y estereotipos asociados a la identidad de género; en definitiva, cómo se construye esta identidad en productos que reflejan la actualidad de una escena diversa y compleja, propia de una cultura en la que se gestionan y negocian conflictos socioculturales y cuestionamientos profundos que han sufrido importantes cambios y variaciones en las últimas décadas. Para ello, se establece un marco teórico con tres ejes, siendo el principal la musicología feminista y los estudios de género aplicados al ámbito de las músicas populares, pero también el estudio semiótico del videoclip y los trabajos sobre la escena del heavy metal. Esto sirve de base para el análisis profundo e interdisciplinar de las características semióticas musicales y visuales de los dos casos de estudio: dos videoclips, estrenados en YouTube en marzo de 2020 por grupos de proyección nacional que pueden categorizarse dentro del subgénero del death metal. Estos son “Salvation”, de la agrupación Death&Legacy, y “Gateless Call”, de Abisme.

Música, imagen e identidad de género: la musicología feminista como hilo conductor de la investigación

En las últimas décadas, el interés por enfocar desde la óptica de la teoría feminista todo tipo de objetos de estudio ha llegado también al campo de la investigación sobre músicas populares. Sin embargo, para comprender la relación entre estas dos disciplinas es crucial relacionarlas con el marco teórico de la “nueva musicología” (Viñuela y Viñuela 2008: 295), surgida en el ámbito académico anglosajón, cuyo precepto fundamental es considerar que la música no puede ser autónoma de la realidad en la que existe (Cook 1998: 145): se trata de un discurso, y como tal, está inserta en un contexto sociocultural que la impregna de las significaciones perpetuadas y naturalizadas en su desarrollo. Esta base teórica es fundamental para llevar a cabo el análisis que se presenta en este artículo; para comprender qué estereotipos y roles asociados a la identidad de género existen en las músicas populares es necesario entender la propia música como una práctica discursiva, creada y recibida por personas cuya realidad político-social, cultural, identitaria y sexual afecta irremediablemente a lo que componen y escuchan. En este sentido, Lucy Green explica, en su trabajo que las convenciones de género en la música se han naturalizado de tal modo que “escuchamos a través de ellas” (Viñuela y Viñuela 2008: 297). Solo entendiendo la música como un discurso, casi como un verbo (*musicising*, concepto creado por Small en 1995), podemos implicar en su estudio todo su contexto y reconocer la presencia de estos estereotipos de género.

El formato del videoclip ha sido muy tratado en las investigaciones más recientes sobre músicas populares, convirtiéndose en una rama de estudio con entidad propia (Viñuela 2011: 283). Al tratarse de un producto audiovisual tiene características muy complejas, ya que presenta tres herramientas narrativas simultáneas (música, imagen y palabra), que establecen una compleja transmisión jerarquizada de los elementos significativos del discurso. En este sentido, Carol Vernallis (2013: 209) expone las tres relaciones que, según Nicholas Cook, se establecen entre ellos: complementariedad (uno o varios lenguajes sacan a la luz y refuerzan a los otros); conformidad (las significaciones coinciden o se replican); y contraste (los lenguajes se

contraponen o difieren en su significado). Vernallis lo considera una especie de relación de pareja (2013: 210), una constante negociación en la que intervienen la dominancia y la sumisión, la pasividad y la agresión, la complementariedad y la subordinación. Esta metáfora, aunque tomada con muchas reservas, nos sirve para extrapolar esta jerarquización a la construcción de las identidades de género.

Uno de los pilares fundamentales para este tipo de análisis es el estudio realizado por Lisa Lewis en 1990 acerca de las nuevas articulaciones identitarias que surgieron en los videoclips presentados en la MTV. Lewis entiende la creación de esta plataforma televisiva en los años 80 como un punto de inflexión tanto en la recepción de la música popular por parte de las mujeres (ya que se transmitía directamente al ámbito doméstico), como en la utilización de este medio por parte de las artistas para subvertir ciertos estereotipos de género. De esta manera, establece dos conceptos fundamentales para el análisis de los videoclips (Viñuela y Viñuela 2008: 314): por un lado, los “signos de acceso”, la apropiación de las mujeres de espacios y actividades estereotípicamente asociados a los hombres, y, por otro, los “signos de descubrimiento”, la presentación en los videoclips de actividades asociadas exclusivamente a las mujeres como herramienta reivindicativa de una identidad comunitaria diferenciada. Este análisis se puede aplicar no solo a las mujeres intérpretes que intervienen en los videoclips como protagonistas de su propio producto, el centro principal del trabajo de Lewis, sino también a la observación de la representación de la mujer como elemento narrativo audiovisual.

Una dicotomía similar puede seguirse respecto al estudio del gesto audiovisual, entendido como “el resultado de la interacción entre el movimiento del personaje y la cámara en el espacio, de la banda sonora y de la edición” (Viñuela 2011: 284). Al profundizar en el análisis de todos los elementos que conforman este gesto y enfocarlo desde la perspectiva de la musicología feminista, es posible observar cómo se construye un discurso en relación a los roles de las identidades de género. Como explica Viñuela en su artículo (2011: 287), no solo el propio movimiento gestual y corporal de las mujeres que aparecen en el vídeo son elementos a tener en cuenta en la articulación de

estos discursos, también la cámara, entendida como la mirada del espectador, es otra herramienta que se utiliza activamente para perpetuar o transformar las significaciones de género (Mulvey 1975). Para tratar de comprender y analizar en profundidad todas estas capas de comunicación identitaria que se construyen a través del formato audiovisual del videoclip es necesario, por tanto, tener en cuenta esta perspectiva de género, además de realizar un análisis que englobe simultáneamente los diferentes elementos que intervienen en la creación del gesto. Sin embargo, la investigación sería incompleta si no situamos el discurso en su contexto: el metal extremo como género musical.

“Cuando el metal te encuentra, te da un lugar en el mundo”¹: el estudio del heavy metal en la “nueva musicología”

Desde la década de 1990 la investigación sobre el heavy metal se ha convertido en una vertiente propia de los estudios sobre músicas populares. Sin embargo, los trabajos sobre esta escena proceden mayoritariamente del ámbito anglosajón, con un corpus de investigaciones amplio, mientras que el estudio sobre el desarrollo del género musical en España y el análisis de su producción y circulación se limita a investigaciones algo más aisladas.

El primer volumen dedicado en exclusiva al heavy metal, y que hasta nuestros días permanece como piedra angular de todos los estudios, es el libro de Robert Walser *Running with the devil. Power, Gender and Madness in heavy metal music* (1993). Su importancia para este artículo es doble: no solo constituye la primera monografía dedicada al análisis de las características que identifican al heavy metal como género musical y como comunidad cultural formada por intérpretes, productores, y audiencias, sino que, además, en este libro Walser dedica un capítulo entero al análisis de las identidades de género que se articulan en torno a esta música y sus audiencias. Sus ideas, sin embargo, están más orientadas a la construcción de la masculinidad, ya que Walser considera que el discurso y la tradición musical del heavy metal están dominados mayoritariamente por hombres, lo cual es lógico de acuerdo al

¹ Palabras de Andrew O'Neill, autor de *La Historia del Heavy Metal*, en una entrevista: Paratcha Sanz, Diego. 18 abril, 2018. “Andrew O'Neill: ‘Cuando el metal te encuentra, te da un lugar en el mundo’” [en línea]. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-andrew-oneill-historia-heavy-metal-libro-cuando-metal-encuentra-lugar-mundo> [Consulta 3 de abril de 2020]

momento histórico en el que desarrolla su trabajo. A pesar de que dedica poco espacio a analizar cómo se construye la identidad de género en las mujeres protagonistas de la escena (tanto en la audiencia como en las pocas intérpretes que pudiera haber en el momento), las reflexiones que plantea pueden ser extrapoladas a la situación actual. Este proceso no solo ayudará a observar su perpetuación, sino que también puede ser útil para revisar las concepciones establecidas en torno al análisis de una identidad de género que ya no se inserta en el mismo contexto, sino que circula en una escena más diversificada, compleja y globalizada. Los casos de estudio demostrarán cómo algunas ideas expuestas en el trabajo de Walser pueden continuar vigentes, pero también cómo han sufrido transformaciones y manipulaciones discursivas.

En este libro, así como en todos los trabajos aplicados a la escena del heavy metal, los musicólogos y musicólogas coinciden en una misma valoración general: el desarrollo histórico demuestra que las características identitarias y estéticas de este género son de las más complejas entre las músicas populares. Así, Silvia Martínez García, una de las pioneras y referentes en el estudio de la escena nacional, establece en su trabajo una serie de puntos a considerar cuando tratamos de definir el heavy metal como objeto de estudio (1997: 246): la extrema imprecisión del término, debido a la gran diversificación de estilos musicales o subgéneros que presenta, y la compleja realidad de todos los circuitos locales y noveles. Por tanto, el término heavy metal debe ser tomado con mucha precaución, ya que como demuestra esta autora en su estudio etnográfico, hay profundas discusiones internas entre audiencias y músicos respecto a los límites temporales y estilísticos del género. Para tratar de determinar unas líneas constantes dentro de esta enorme diversidad, Martínez propone la creación de un “tipo ideal” en el lenguaje del heavy metal (1997: 248), una serie de patrones característicos que funcionan como aglutinadores del discurso musical y sobre los que todos los agentes implicados en la escena crean un consenso estético identitario. Esta serie de elementos se describirán en el siguiente apartado y servirán de guía para el análisis de los casos de estudio.

El debate en torno a “qué es el heavy metal” sigue presente hoy en día, tanto en el entorno musicológico como en la propia escena. Como explica Fernando

Galicia en su reciente tesis, “no hay una definición concreta y categórica de heavy metal que permita analizarlo de un modo estable” (2016: 290). Es por esta razón que muchos investigadores aluden al término metal como más representativo de toda esta diversidad. Este género musical se ha insertado en los nuevos métodos de producción, circulación y recepción creados en la sociedad globalizada y polarizada en la que vivimos actualmente, todo ello sin perder un ápice de su complejidad identitaria. Las investigaciones creadas en relación a esta nueva escena han sabido adaptarse y observar estos cambios, analizándolos en profundidad. Muchos de estos estudios, además, contienen una perspectiva de género como resultado del desarrollo y expansión de la musicología feminista. Dentro de estas investigaciones sobresalen las que trabajan sobre la escena del metal extremo, una de las que más atención ha recibido, especialmente en el ámbito anglosajón.

Esta corriente, surgida en los años 90 como reivindicación de la autenticidad por parte de numerosos músicos y fans de la música metal que estaban descontentos con la popularidad alcanzada por las agrupaciones más “clásicas” en medios comerciales como la MTV (Kaiser 2016: 9), se diversifica en numerosas propuestas que exploran diferentes métodos de transgresión y cambio. De esta manera, dentro del metal extremo van surgiendo gran cantidad de subgéneros cuyos discursos musicales, defendidos por sus seguidores como reflejo de la verdadera autenticidad, desdibujan los límites de la propia escena. Este proceso, vigente hasta el día de hoy y crucial para comprender la construcción de identidades, ha quedado a menudo marginalizado por la notoriedad que alcanzan las manifestaciones más *mainstream* del género, como explica Kahn-Harris en su trabajo *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* (2007: 9). En su tesis doctoral, sin embargo, Kaiser demuestra además cómo no solo el metal ha continuado desarrollándose y atrayendo a nuevas audiencias, sino que a pesar de los estereotipos negativos que ha atraído constantemente, cada subgénero de esta compleja red lleva “su propio conjunto de connotaciones, asunciones y estereotipos, formando una cultura musical rica en complejidades sociales” (2016: 11). Esta investigación está centrada en el estudio etnográfico de la escena, llevado a cabo por medio de entrevistas a mujeres que participan en ella como intérpretes, fans, agentes

musicales, etc. A través de sus reflexiones, Kaiser estudia en profundidad por qué el metal puede resultar atractivo para colectivos discriminados (no solo mujeres, sino también personas racializadas, de minorías étnicas y pertenecientes al colectivo LGBTQ) y cómo lidian ellas con los numerosos roles patriarcales y hegemónicos que siguen presentes en buena parte de esta cultura. Esta investigadora propone una tesis crucial, que aparece transversalmente en todos los estudios de género sobre el metal: el sentimiento colectivo de no pertenencia que crean estas comunidades, la asimilación cultural de un estatus social basado en la marginalidad y la sensación de encontrarse fuera del orden establecido, es precisamente lo que puede atraer a los colectivos familiarizados con esta situación. Especialmente aquellos que se sienten socialmente desempoderados pueden encontrar en este género musical “una sensación de fuerza, una oportunidad catártica, y un espacio para escapar de la realidad” (Kaiser 2016: 39). En palabras de Savigny y Sleight:

Quizás lo que diferencia al *heavy metal* como género musical, respecto a otros como el pop, por ejemplo, es su marginalidad en relación a lo *mainstream* y su capacidad de ser “político”. Esta marginalidad, por tanto, provee un espacio donde se puede representar el conflicto político, y donde los desafíos subversivos de los roles de género se hacen posibles (Butler 1990). En este contexto, los agentes pueden ser capaces de “representar” el género de formas diferentes a cómo les sería posible dentro de lo *mainstream* (2015: 345)².

Este espacio que abre el metal, como apuntan estas musicólogas, puede hacer posible la experimentación sobre nuevas construcciones identitarias. La tesis de Kaiser es una exploración sobre las complejas relaciones que tienen lugar entre las numerosas personas de colectivos oprimidos y discriminados que se consideran parte de la cultura metal, y las negociaciones que establecen con ciertos estereotipos y roles negativos que aún recorren transversalmente su estética e identidad. Estas también aparecen en subgéneros como el death metal, que abarca los dos casos de estudio de este artículo.

² Traducción propia.

Death&Legacy y Abisme: nuevas dinámicas creadoras en los grupos locales de metal español. *Frontwomen*, características “tipo” y videoclips

La mayor parte de los trabajos que estudian las características del heavy metal identifican una serie de elementos estéticos sonoros transversales, a los que llegan a través del análisis de una muestra representativa de grupos y obras y el estudio de su recepción (Martínez 1997), o la escucha controlada por parte de audiencias seleccionadas (Galicia 2016). Cualquiera que sea el método, todos los musicólogos coinciden en ciertos aspectos que son intrínsecos al discurso musical del metal y constituyen su código sonoro.

La primera y más importante característica es la potencia, entendida como poder y energía (Martínez 1997: 249). Esta se expresa a través de la utilización de un volumen sonoro extremo, no solo en su condición física sino en la construcción de una alta intensidad (Walser 1993: 45). Para ello se utilizan los siguientes recursos sonoros: la creación de una base rítmica simple pero contundente, enfocada en la densidad y la velocidad, y la utilización de los *power chords*, estructuras armónicas propias del metal que le aportan su sonoridad característica³. Otra de las herramientas básicas en la expresión de esta potencia son los altos niveles de distorsión tímbrica, especialmente en las guitarras. La saturación sonora de los instrumentos eléctricos alcanza en el metal una importancia fundamental, ya que llevada a nuevas cotas y utilizada como recurso técnico y formal se convierte en un elemento diferenciador que representa el otro pilar estético del género: la transgresión (Galicia 2016: 300). Esta música busca la ruptura total con las convenciones sociales y morales: una transgresión discursiva, iconográfica, estética y sonora que a menudo se manifiesta a través de actitudes abiertamente violentas y escandalosas. Deben interpretarse no como una simple manifestación apologética, sino como una forma de provocación inconformista ante todo aquello que se considera socialmente “correcto” (Martínez 1997: 250). El último factor codificador del metal es el virtuosismo, que determina ciertas características formales. La importancia climática del “solo” de la guitarra, donde el virtuosismo técnico se despliega al máximo a través de la distorsión, la velocidad y otros elementos

³ Acordes formados por el sonido simultáneo de una nota fundamental con su quinta (o cuarta) y octava. Se asocian a los registros graves de la guitarra en un timbre altamente distorsionado (Galicia, 2016: 301-302).

armónico-melódicos, provoca la estructuración de todas las demás secciones estróficas en torno a él (Galicia 2016: 377). Asimismo, establece la jerarquización instrumental entre la sección rítmica (bajo eléctrico y batería) y la melódica (guitarras y voz), que tiene un mayor protagonismo.

Los códigos sonoros del metal extremo presentan ciertos rasgos propios y diferenciadores (Schaap y Berkers 2014: 103): una menor focalización sobre el "solo" y la voz, enfatización del control técnico y ampliación de los límites sonoros en cuanto a la velocidad (alcanzando a menudo más de 200 pulsaciones por minuto) y los altos niveles de distorsión. Esto es especialmente evidente en la línea vocal, que en este subgénero se caracteriza por la utilización de la técnica de guturales o *death growl*, consistente en la articulación del sonido rasgado desde la garganta (similar a un gruñido), sin entonación melódica y con diferentes registros. Otras técnicas, de común aparición y similar resultado, son el *grunting* o el *screaming*. Este conjunto de herramientas aumenta enormemente el carácter transgresor de esta música, llevada a la expresión de lo extremo; también en el ámbito textual y visual: estos grupos hacen constantes referencias en sus letras a temáticas muy controvertidas, como el satanismo, ciertos rasgos oscuros de la personalidad humana (psicopatía, depresión, instintos asesinos o suicidas, etc.), así como una fuerte denuncia social y política. Estos temas a menudo se encuadran en escenarios iconográficos fantásticos que establecen nexos con esta oscuridad (ambientes apocalípticos, cementerios, manicomios, escenarios nocturnos o abandonados, etc.).

En esta compleja amalgama de características estéticas musicales se encuadran los productos culturales de los dos casos de estudio. El primero de ellos, la agrupación zamorana Death&Legacy, define su música bajo la etiqueta de metal melódico, pero su último trabajo explora sonidos mucho más extremos y próximos al death metal. Este grupo se formó en 2013 con la composición estándar (batería, dos guitarras, bajo y voz), pero destaca por la incorporación de una *frontwoman* este mismo año para la producción de su nuevo disco: *Inf3rno*. En él se incluye el *single* "Salvation", cuyo videoclip se analiza en este artículo. Cuentan con tres discos de producción internacional y con un representante oficial con el que han realizado giras nacionales y alguna

incursión en el panorama internacional⁴. Por otra parte, el grupo barcelonés Abisme sí identifica su música como death, pero también como black metal. Estas influencias internacionales resultan en unas características estéticas y sonoras bastante diferentes. Su formación también es estándar, están en activo desde el 2017 y su acción es más local: no cuentan con representante, sus conciertos se han realizado en un ámbito geográfico más cercano y acaban de presentar su primer disco completo de forma completamente autogestionada, desde la edición musical hasta la iconografía y la venta. En él se encuentra el single con el que han elaborado el videoclip de presentación, “Gateless Call”⁵.

Estos grupos comparten algunos rasgos muy evidentes. Ambos pertenecen al circuito local de la escena metal (aunque Death&Legacy cuenta con una mayor proyección) y utilizan el inglés para todos sus temas, lo que internacionaliza su discurso. Pero el rasgo más importante es el que concierne a sus vocalistas: ambas son mujeres, lo que permite introducir interesantes perspectivas de género en el análisis de los videoclips, al tiempo que se exponen estudios sobre las *frontwomen* en los grupos de death metal. Este fenómeno, creciente en los últimos años y con importantes referentes a nivel global, como Rachel van Mastrigt-Heyzer del grupo *Sinister* o Angela Gossow de *Arch Enemy* (Schaap y Berkers 2014: 104), ha recibido cierta atención en estudios académicos. Por último, es destacable señalar el último punto en común de estos dos videoclips: ambos están realizados por la misma productora, una empresa nacional con una gran actividad en la creación de vídeos para las agrupaciones locales⁶. Este hecho refleja la realidad más reciente de la industria audiovisual del videoclip que, como apunta Carol Vernallis (2013: 181) y explica Martínez-Lombó en su trabajo sobre el heavy metal asturiano (2015: 363), se enmarca en unas tendencias de producción muy diferentes: una democratización del sector marcada por el abaratamiento de costes, la aparición de pequeñas empresas que desplazan la hegemonía de las grandes productoras y una generalización del acceso a las últimas tendencias

⁴ Toda la información se encuentra en su página web oficial, <https://deathandlegacy.com/> [Consulta 13 de abril de 2020].

⁵ Difunden sus productos y conciertos a través de la plataforma BandCamp y las redes sociales: <https://abisme.bandcamp.com/releases> [Consulta 13 de abril de 2020].

⁶ Se publicita enteramente a través de redes sociales, como Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008596578397> [Consulta 13 de abril de 2020].

tecnológicas. Esto, unido a la utilización de plataformas globales como YouTube, permite a los grupos locales crear, presentar y difundir productos originales y de calidad de un modo rápido y efectivo.

Análisis del videoclip del single “Salvation” de Death&Legacy⁷

La estructura de “Salvation” está fuertemente vinculada al heavy metal más convencional, ya que se articula en unidades básicas de carácter estrófico (Galicia, 2016: 375): ABCDAB’C; siendo A la introducción o puente instrumental, B las estrofas, C el estribillo, y D la sección del "solo"⁸. Los recursos musicales se utilizan para construir una sensación de intensidad sonora extrema; esta puede realizarse a través de la velocidad, como ocurre en las secciones A y B, donde la base rítmica y las líneas de las guitarras tienen motivos rápidos realizados casi al unísono, o bien a través de la densidad, con secciones construidas sobre texturas verticales basadas en la presencia de *power chords* y figuraciones rítmicas más reducidas pero pesantes, gracias a la distorsión y al *sustain*. La sonoridad se mueve en ámbitos menores, predominantes en el heavy metal (Galicia, 2016: 334), con cierta inestabilidad en las secciones sin armonía vertical. Se pueden identificar dos centros tonales: Re menor como principal y Do menor en los estribillos. Esta dicotomía armónica, unida a la motívica y estructural, nos permite identificar en “Salvation” una separación entre la estética más próxima al death metal, y aquella cercana a géneros más melódicos. Esto es especialmente evidente si fijamos la atención en la parte vocal: a la voz principal, completamente basada en la técnica de guturales que realiza la *frontwoman*, se le añade una segunda línea en los estribillos, enteramente melódica y realizada por Isra Ramos (vocalista del grupo de heavy metal asturiano Avalanch). Además, la introducción de una segunda voz melódica masculina incorpora interesantes lecturas de género, como veremos.

⁷ Death&Legacy Oficial. 11 marzo, 2020. *DEATH&LEGACY – Salvation (OFFICIAL MUSIC VIDEO)* [vídeo] [en línea].

https://www.youtube.com/watch?v=4s01AyoV7qQ&list=PL614mvXKurqox4TjlvJZNzU71KpDBkYPD&index=88&has_verified=1 [Consulta: 17 de abril de 2020].

⁸ Un análisis más completo y pormenorizado de los discursos musical y visual sobre el que baso todas las lecturas de esta sección se puede encontrar en el anexo I.

La temática, como se puede observar en la traducción del Anexo I, hace relación a la búsqueda de la salvación. En las propias palabras del grupo, “habla sobre los miedos internos y la liberación del alma”⁹, lo que se refleja directamente tanto en la música como en la imagen. El videoclip está realizado de manera que la acción se desarrolla fragmentariamente en torno a dos escenarios: uno centrado en la emulación interpretativa de concierto, dividido en secuencias de planos generales de los músicos (E1) y primeros planos de los vocalistas (E1’), y otro en que se desarrolla la acción narrativa (E2), núcleo del vídeo y de la significación metafórica del tema musical. El ritmo audiovisual se adecúa casi totalmente a la música, reforzando los recursos de intensidad y potencia al tiempo que establece diferentes funciones de los tres escenarios principales. En general, las secuencias en E1 se realizan sobre planos abiertos y cámaras muy dinámicas (con sacudidas, parpadeos y *flashes* provocados por el fondo de neón, y un encadenado rápido). Esto nos produce una sensación de velocidad vertiginosa e inestable, contrastada fuertemente con la mayor estabilidad que ofrecen los planos de los vocalistas y la narración de E2. En ellos, el espectador encuentra muchos más detalles, gracias a la disminución de la distancia (casi siempre son primeros planos), la reducción del movimiento de la cámara, y el uso de una iluminación mucho más estática. Será en estas secuencias sobre las que recaiga el peso de la transmisión de significado audiovisual.

En este sentido, los primeros planos de E1’ posicionan a la vocalista como foco principal del espectador. Este protagonismo, asociado a su papel principal de transmisora de un discurso estéticamente extremo, puede considerarse un “signo de acceso” (Lewis 1990), en tanto es una mujer quien se apropia completamente de un papel muy masculinizado y asociado a fuertes connotaciones de género. En este caso, el derribo de estas barreras comienza con la utilización de la técnica de guturales por parte de la vocalista, pero se completa con el gesto audiovisual que interpreta en estas secuencias. Así, desde su aparición anticipada en el final de la primera sección A, su gesto va a reforzar el carácter extremo e intenso de la música: muestra un control y

⁹ En una entrevista a la vocalista y al guitarrista principal el día 3 de abril, en *RAFABASA.COM*. <https://www.rafabasa.com/2020/04/03/death-legacy-entrevista-con-hynphernia-y-jesus-camara/> [Consulta: 17 de abril de 2020].

determinación absolutos, con una mirada constante a la cámara/espectador (Mulvey 1975), acompañado de movimientos fuertes de brazos y manos, que golpean el aire y se contraen y aprietan en puños y garras. La intensificación del gesto, producida cuando la vocalista aparta la mirada de la cámara y se agarra el pelo con las manos en una demostración de ansiedad, tiene lugar en las secciones de transición hacia los estribillos, y en correspondencia verbo-visual (Viñuela 2011: 292) con frases especialmente intensas: “find a way out” (“buscar una salida”), justo antes de la extensión cromática de B2 en la primera estrofa: “it cut my veins” (“corta mis venas”), justo antes del segundo estribillo C.

Hasta ahora, todos los elementos del *display* (Green 2001) o exhibición de la cantante no se diferencian demasiado de los que desarrollan los hombres vocalistas del metal extremo, asociados a una posición de poder y control. Sin embargo, con la llegada del primer estribillo y la aparición de la segunda voz, la situación cambia: se crea una dicotomía entre la mujer como representante de la estética death metal y el hombre como protagonista de la parte melódica. Aunque inicialmente sus líneas vocales transcurren al unísono, el peso del discurso visual se traslada casi por completo al hombre (con correspondencias verbo-visuales como el gesto de cruz que realiza para “sacrifice”, “sacrificio”), y solo cuando señala a la cámara mientras vocaliza “to kill” (“matar”) se recuperan los primeros planos de la vocalista. Es ella quien finalmente se impondrá con una mirada fija a cámara y el alargamiento del gutural final. Pero el momento más claro de imposición del rol masculino sobre el femenino tiene lugar en el segundo estribillo C, en el momento climático de la canción que Walser llama punto de máxima transcendencia afectivo-sonora (1993: 121): el cambio de tonalidad de Do menor a Re menor, por la ascensión de un tono. Este punto, realizado además sobre la palabra “redención”, que tiene una gran importancia semiótica, recae totalmente bajo el control del hombre, a nivel musical con el alargamiento del Re en un registro técnicamente muy exigente, y visual con su primer plano realizando un gesto de transcendencia y fuerza, cerrar el puño mientras cierra los ojos. A partir de este momento ya no se nos muestra en primeros planos, pero su voz trasciende al plano sonoro con la reiteración de “salvación”, mientras transcurre el resto de la acción. En ella

recupera el protagonismo la vocalista, quien finalmente se impone con su gestualidad dominante y amenazante, sus guturales y su mirada fija a la cámara/espectador. Sin embargo, es la línea vocal masculina quien nos ha transportado al clímax sonoro, a la redención.

Además, el control total por parte de la mujer no tiene que ser necesariamente positivo. La vocalista no solo es representada en esta posición dominante y protagonista en su vertiente interpretativa, sino que es la única asociada también al escenario E2. En este espacio, completamente ocupado por mujeres, la *frontwoman* aparece en lo que he llamado su *alter ego*; con otra apariencia, su función es exclusivamente narrativa. Junto con las otras mujeres representa la metáfora visual del discurso: la liberación del alma se lleva a cabo a través de una secuencia de la técnica *bondage* japonesa conocida como Shibari, aplicada en un escenario completamente feminizado y muy centrado en secuencias explícitas y extremas de sexualización, desnudez, y violencia. Existe una clara jerarquización en la acción, de la posición de dominio ejercida por el *alter ego* de la vocalista a la sumisión total de las dos mujeres que experimentan el Shibari. Esta división de roles es explícita en el tratamiento visual: los primeros planos muestran la completa pasividad en el gesto de las mujeres desnudas y la seguridad y seriedad con la que la vocalista lleva a cabo todo el proceso. Parece que se abre una nueva dicotomía, esta vez entre placer y dolor, ya que no queda claro que las mujeres se sometan a este proceso voluntariamente; de hecho, todos los primeros planos sobre sus rostros sirven para enfatizar los gestos de dolor (dientes apretados, ceños fruncidos y ojos cerrados). La acción transcurre muy lentamente con una intensidad que crece de forma muy sutil (basada en la explicitación progresiva de detalles), pero su desenlace coincide de nuevo con el momento climático de transcendencia. En esta última sección de la canción el *alter ego* de la vocalista asesina explícitamente a las dos mujeres sometidas a Shibari tras descolgarlas, dando a entender al espectador que la liberación del alma tiene lugar a través de la liberación del cuerpo, esto es, la muerte. Por tanto, cuando la *frontwoman* recupera los primeros planos, lo hace como asesina y liberadora, y el gesto que asociábamos a la fuerza y control adquiere ahora claros tintes de amenaza y peligro.

Este análisis podría relacionarse con la función simbólica que Schaap y Berkers atribuyen a la acción de las *frontwomen* en el metal extremo (2016: 105-106). Como parte de una minoría de un grupo con claros sesgos de género (llamados *token* o símbolos), su toma de control de estéticas y discursos marcadamente masculinizados y la exhibición interpretativa de los mismos produce un resultado contrapuesto entre la clara transgresión de barreras de género y el desatamiento de mecanismos de control patriarcal que buscan reducir ligeramente el efecto controvertido de esta apropiación. Así, mientras tenemos a la protagonista como transmisora y artífice de la acción y gran parte del discurso de “Salvation”, también encontramos ciertos tratamientos muy conectados con los roles de género perpetuados en el metal extremo. Esto explicaría, por ejemplo, la asociación de los papeles narrativos de la mujer como sumisa/asesina, pasiva/activa o, lo que es lo mismo, víctima/amenaza. Pero también la masculinización de la mirada a través de la asociación cámara/espectador: la metáfora de liberación que se narra en E2 tiene lugar con un tratamiento algo voyeurista que apela a la escopofilia masculina (Mulvey 1975). Esto se refiere no solo a nuestra observación como espectadores omniscientes de la acción de una técnica sexual *bondage*, llevada a cabo con violencia por parte de la vocalista y centrada en su placer y la desnudez explícita de las otras mujeres, sino también a otros mecanismos más sutiles, como la sexualización en el gesto de la *frontwoman*. Especialmente en las secciones intermedias instrumentales (D-A), los primeros planos de la vocalista se utilizan no ya como transmisores de un discurso textual inexistente, sino como exhibidores de su imagen y del gesto de placer que se muestra de forma ralentizada y con detalle (desplaza las manos por la boca entreabierta y entrecierra los ojos). Estas secciones, por tanto, rompen con la función protagonista de la vocalista como transmisora del discurso, colocándola en una posición de objeto al que mirar. Esta enfatización escopofílica y altamente sexualizada no ocurre con ninguno de los intérpretes hombres (ni músicos ni vocalista), y relaciona a la *frontwoman* con el placer y la violencia del espacio completamente feminizado que es E2, donde tiene lugar al mismo tiempo el núcleo metafórico del discurso y la perpetuación de roles de género en la representación audiovisual de las mujeres, en la que la vocalista se sitúa parcialmente.

Análisis del videoclip del single “Gateless Call”, de Abisme¹⁰

No es fácil describir qué es la “Gateless Call”. Es una forma de dolor, un sentimiento fuerte de dejar de pertenecer a la realidad, ya que algo te arrastra, apartándote de ella mientras te hunde. Es un camino que tomas sola, pero igual que con todo, todo el sufrimiento tiene su fuente. Lo que estás a punto de ver es mucho más común y real de lo que te imaginas, dentro de un contexto acostumbrado a negarlo todo. Todas las que lo han sufrido llevan un peso más grande y un dolor más profundo del que te puedas llegar a imaginar, igual que una inmensa lucha.¹¹

Con estas palabras define Abisme el núcleo del discurso en “Gateless Call”: la narración de una agresión sexual y el trauma que conlleva para la mujer que la vive. Todos los recursos musicales y visuales están dirigidos a enfatizar el dolor y el sufrimiento, al tiempo que lo conecta con una estética oscura y fantástica propia del black y death metal. Para empezar, la estructura de la canción se aleja mucho de lo convencional, con una división en secciones musicales sobre un texto largo y complejo que nunca se repite: ABCDCB'DECB'A. No se puede hablar por tanto de una sucesión de estrofas y estribillos, sino de diferentes secciones vocales (B, B', C, D) e instrumentales (A como *intro* y *outro*, y E como "solo" de guitarra). Además, se puede localizar una cierta simetría en espejo en los extremos de esta estructura, con un desarrollo central más variado y contrastante que despliega nuevos recursos musicales. Esto aporta una sensación de regresión circular que refuerza el núcleo discursivo de la canción: reflejar una angustia y dolor de los que no se puede escapar. También las secciones se construyen siguiendo estos preceptos básicos circulares, con una marcada simetría de las frases y el uso alternado y reiterado de los diferentes elementos. La intensidad de esta canción se construye de dos modos, pero el principal de ellos es la disonancia desplegada sobre una base instrumental muy reducida y con velocidad muy baja. Este hecho, además de alejarse de las características más comunes del metal extremo, aumenta aún más el ambiente opresivo y angustioso: nos movemos en una sonoridad muy inestable de Do m, con acordes compuestos y con 5ªA, líneas melódicas muy

¹⁰ Abisme Band. 2 marzo, 2020. *Abisme – Gateless call (Official Music Video)* [vídeo] [en línea]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V2N0O-dmtkg> [Consulta: 15 de abril de 2020].

¹¹ ABISME. 3 marzo, 2020. “Por fin podés ver nuestro primer videoclip!! “Gateles Call” es el tercer tema de “As Fear Falls in” (...). [Publicación de Facebook] <https://www.facebook.com/Abisme.Band/> [Consulta: 31 de marzo de 2020]

disonantes, etc.¹² Por otra parte, la intensidad también se construye por medio del aumento progresivo de la densidad y velocidad hasta la parte central (DCB'DE), donde se crea aún más tensión por la ruptura y recuperación de la máxima potencia coincidiendo con los cambios de sección. Después del "solo" retorna de forma regresiva al punto de partida con una repetición exacta CB'A. Esto, lejos de percibirse como una distensión, conduce de nuevo al punto de máxima disonancia, donde se culmina la narración visual con un desenlace dramático. Este coincide, además, con la última frase de un texto oscuro y fantástico: "a circle is repeated in the moment I died" ("un círculo se repite en el momento en que morí").

Este ambiente angustioso construido en el discurso musical de "Gateless Call" se refuerza aún más con el videoclip. Grabado completamente en blanco y negro y con un carácter puramente narrativo donde la mujer es la protagonista principal, se puede dividir en dos partes principales. La primera de ellas tiene lugar hasta el "solo" (E) y su principal objetivo es introducirnos, de manera imbricada con el discurso musical, en un clima opresivo de intensidad creciente que nos conecta con el miedo y la angustia de la protagonista. Para ello se utilizan técnicas que desestabilizan la narración visual: en el escenario E2, por ejemplo, la grabación se realiza por fotogramas (*stop-motion*), de modo que los pequeños movimientos que realizan los personajes tienen un tinte antinatural e irreal. Las secuencias sobre este escenario funcionan como transiciones para la acción principal, que sucede sobre E1; así, tenemos correspondencias verbo-visuales como la apertura de los ojos de la protagonista cuando se escucha "está ahí" en referencia a una amenaza desconocida, o la cobertura de su rostro por un velo negro, una imagen reiterada a lo largo de diferentes secciones que coincide con referencias a la "oscuridad", "tristeza", la parálisis provocada por el miedo, etc. Las acciones sobre este escenario son reiterativas y se completan de forma fragmentada, como ocurre con un desmayo, iniciado en B pero completado en la segunda sección C. E1 es el escenario donde evoluciona la acción narrativa y se aumenta la intensidad dramática; es un ambiente oscuro que mezcla lo natural y fantástico, una gruta muy estrecha situada en una pared rocosa de la que solo vemos el exterior una vez (B').

¹² Un análisis detallado de la estructura y recursos musicales y visuales puede consultarse en el Anexo II, como refuerzo de este resumen enfocado a la lectura de género.

Estas secuencias muestran el avance de la mujer con medios y primeros planos frontales, enfatizando su desorientación, miedo e inseguridad por medio de cámaras inestables cuyas sacudidas (asociadas a la técnica *shaky camera*) aumentan acorde a la potencia de la música, al igual que el propio ritmo audiovisual. Los primeros planos se usan para mostrar especialmente el rostro, cuya mirada siempre se dirige a un punto posterior a la cámara, o bien se gira buscando una amenaza presentida. Esta está representada por unas figuras negras presentes en ambos escenarios, situadas siempre detrás y alrededor de la víctima. Su presencia y su gesto activo van aumentando también con el crecimiento de la intensidad musical hacia las secciones centrales, acompañadas de planos a contraluz y transiciones difuminadas que crean un efecto borroso. Mención aparte merece la niebla, otra representación de una oscuridad amenazante que se expande, y que no solo sirve de contextualización inicial (A), sino que es un recurso semiótico: en las secuencias centrales (especialmente D) se juega con la aceleración su movimiento, aumentando la sensación de persecución vertiginosa; también se producen correspondencias verbo-visuales en las secciones C, primero coincidiendo con la frase “como densa niebla llena tus pulmones”, y luego sobre “fuego negro, no refleja ninguna luz”, en la que la secuencia se graba en negativo.

Este lento desarrollo de la intensidad visual tiene su punto de inflexión en el minuto 2:49', coincidiendo con la sección D presentada sin línea vocal. En este momento la mirada de la protagonista, enfocada en un primer plano, se desplaza directamente a la cámara, donde se mantiene unos segundos mientras cambia el gesto: su horror aumenta y comienza a retroceder sin volverse, lo que conduce a un primer plano contrapicado que la muestra en el suelo siendo envuelta (junto con toda la imagen) por la oscuridad del abrazo de una figura negra. Este momento nos extrae de la función de espectadores omniscientes, que habíamos ostentado hasta ahora, para involucrarnos directamente como responsables del miedo de la mujer. La asociación cámara/espectador (Mulvey 1975) se utiliza aquí para responsabilizarnos del trauma de la protagonista, trasladándonos desde una posición pasiva (empática, compartida) a una activa (el motivo de su angustia). Además, este

punto nos traslada a la otra gran división en la narración audiovisual, que coincide con el clímax estructural sobre el "solo" y el comienzo de la vuelta regresiva a CB'A. Es a partir de aquí cuando nos movemos a otro escenario de base mucho más real (E3), en el que se narra el origen de toda esta oscuridad expuesta: la agresión sexual. Lo primero que se nos muestra es a la mujer despertando de una pesadilla en su cama, lo que nos deja con la incógnita de hasta qué punto todo lo anterior ha ocurrido en su mente. El relato de la violación sufrida por la protagonista se construye progresivamente desde su inicio, introduciendo durante el "solo" (E) al hombre como nuevo personaje, en una escena en la que la mujer se muestra por primera vez distendida. Pero con un primer plano al contraste gestual de él (un rictus de intensidad) se anticipa el brusco desencadenamiento musical y visual: coincidiendo con C comienza la agresión, en la que vuelven las sacudidas de cámara y la enfatización con primeros planos del placer del hombre y del miedo y la resistencia de la mujer. Sin embargo, en las secciones posteriores se produce un contraste por oposición entre música, que regresa exactamente al inicio, e imagen, donde tiene lugar el desenlace de una narración cruda y dramática. Así, en B' vemos la huida de la mujer y su llegada al borde de un precipicio (mostrado ya en una secuencia anterior), donde es alcanzada por el hombre, mientras la violación se completa de forma explícita a modo de *flashbacks*. En el inicio de A y tras la última frase, la mujer protagonista aparece muerta en el fondo del precipicio, en un asesinato que solo se expone de manera implícita. Sin embargo, la narración tiene aún una última secuencia que complica todavía más este final dramático: en una vuelta a E1, con imágenes de la niebla, se nos traslada a un nuevo espacio, una cueva en la que por planos medios y estables se observa a la protagonista en un altar sosteniendo un arma ritual y flanqueada por las figuras negras. Estas se están alzando amenazantes, pero se encojen cuando la protagonista desenvaina el cuchillo alzando su cabeza para mirar fijamente a cámara, coincidiendo con el golpe final de la batería. De modo que, por segunda vez, la mujer rompe la dinámica con la cámara/espectador, imponiéndose en un gesto de control que contrasta fuertemente con el miedo y la inseguridad que muestra en el resto del vídeo.

Estos puntos fundamentales de ruptura en el gesto, unidos a todas las capas de significación construidas en el discurso audiovisual, hacen del videoclip de “Gateless Call” un claro “signo de descubrimiento” (Lewis 1990): la narración de una violación como denuncia de una realidad que afecta a las mujeres, realizada a través de la estética oscura y aterrizante del black/death metal, pero cuyo desarrollo final plantea la pregunta de si el horror de la realidad puede superar al de la ficción. Además, los dos únicos momentos en los que la protagonista mira directamente a cámara nos involucran como parte de la amenaza y del miedo que siente, en un uso muy evidente de la asociación cámara/espectador (Mulvey 1975). El gesto final, un claro símbolo de empoderamiento, da la vuelta bruscamente al desenlace del asesinato de la mujer. Estamos, por tanto, ante un videoclip con profunda imbricación entre música, texto e imagen, utilizados para transmitir el trauma que sufren las mujeres víctimas de agresiones sexuales, pero también para señalar sutilmente la responsabilidad social que tenemos como espectadores de estos hechos; un discurso que provoca opresión y angustia y deja con una sensación incómoda y desagradable debido a la construcción de esta dicotomía entre empatía y responsabilidad. Además, es una narración con voz de mujer y en gran parte en primera persona, lo que aún le aporta más carácter de primera persona. Aunque no se muestra en el videoclip, “Gateless Call” está basado en el papel central protagonista de la *frontwoman* y su técnica gutural, roto solo por pequeñas intervenciones centrales de una segunda línea masculina, así como en su interpretación como guitarrista: una doble apropiación del *display* o exhibición asociados a roles masculinizados, el de vocalista de metal extremo y el de guitarrista (Green 2001).

Conclusiones

El metal extremo continúa siendo, como corriente del heavy metal, un discurso “inevitablemente moldeado por el patriarcado” (Walser 1993: 109). Sin embargo, las estrategias de negociación en torno a género y poder que según este autor se desarrollan en su música, enumeradas como misoginia, omisión de las mujeres, androginia y romance (1993: 110), ya no se insertan en el mismo contexto. Las experiencias compensatorias que se desarrollan para

lidiar con las contradicciones y dificultades identitarias de género ya no pertenecen a un discurso totalmente masculinizado, a pesar de que el metal siga circulando en entornos mayoritariamente ocupados por hombres.

Las características musicales del metal extremo aún se mueven en “una dialéctica entre poder controlador y libertad trascendente” (1993: 108), pero todos aquellos recursos semióticos musicales que implican control y poder, como las técnicas vocales extremas o la interpretación de instrumentos eléctricos con técnicas basadas en la potencia y el virtuosismo, son compartidas hoy en día por las mujeres que han entrado en este escenario musical ya no como receptoras, sino como generadoras del discurso. Este hecho produce necesariamente ciertos cambios en las estrategias desarrolladas en torno a la identidad de género, que no solo afectan al ámbito musical y textual, en el que estas mujeres se afianzan en roles protagonistas apropiándose de muchas de las características estéticas asociadas al control e intensidad, cambiando profundamente los roles de género asociados al *display* o exhibición (Green 2001), sino que también tiene su consecuencia en la representación semiótica del videoclip. A través de la imbricación entre música e imagen que tiene lugar en el vídeo musical (Cook 1998), los cambios en la implicación musical de las mujeres en el metal extremo provocan nuevas representaciones de las mismas en las pantallas, en tanto este producto supone una sublimación del discurso estético e identitario.

En los videoclips analizados se puede observar cómo las mujeres vocalistas o *frontwomen* protagonizan el discurso audiovisual, convirtiéndose en representantes de las características extremas del género musical. Ya sea de manera explícita a través del *display* audiovisual, como ocurre en “Salvation”, o implícita a través de un vídeo narrativo, como en “Gateless Call”, estas vocalistas rompen las barreras de una tradición masculinizada para apropiarse parcialmente del gesto y del discurso, abriendo camino a nuevos signos “de acceso” y “de descubrimiento” (Lewis 1990). Así, tenemos a la vocalista de Death&Legacy como protagonista de una temática extrema y controvertida, como artífice y controladora del discurso musical y visual al mismo tiempo; pero también a la *frontwoman* de Abisme exponiendo en primera persona la narración cruda y explícita de una agresión sexual y el trauma que conlleva,

con un claro tinte de denuncia social inserto en la semiótica audiovisual. Sin embargo, además de estos significados transformadores que pueden ser captados por el espectador, estos nuevos discursos también muestran anclajes perpetuadores de los roles de género, como parte de unas negociaciones identitarias complejas que nunca llegan a ser conclusivas o satisfactorias, por lo que renacen una y otra vez (Walser 1993: 109). Así, aún podemos encontrar una visión muy masculinizada: el mismo uso de la cámara/mirada (Mulvey 1975) que se utiliza de forma muy sutil junto al gesto audiovisual en “Gateless Call” para extraer al espectador de su rol neutral y representar símbolos de empoderamiento muestra en “Salvation” algunos tintes escopofílicos: la explicitación de una técnica sexual *bondage* en un escenario completamente feminizado o el uso de recursos de grabación para enfatizar ciertos gestos sexualizados de la vocalista. El papel de la *frontwoman* en este videoclip se divide en múltiples capas de significado, situándola entre su rol como artífice del discurso de liberación, que domina también en su vertiente narrativa, y su papel como objeto de una mirada masculinizada que la relaciona con la sexualización y la violencia desatada progresivamente a lo largo del tema. Una representación visual próxima a la de la *femme fatale*, que Walser sitúa como “nexo entre placer y terror” (1993: 116), pero que sin embargo tiene lecturas mucho más complejas en “Salvation”. Aquí la vocalista es al mismo tiempo liberadora y asesina, amenaza pero también redención, responsable de la violencia explícita que se ejerce sobre las otras mujeres y partícipe de la dicotomía metafórica entre hombre/melódico y mujer/death metal.

Por tanto, estos dos casos de estudio expresan identidades de género muy complejas, controvertidas y contradictorias. Para analizar y observar la superación o perpetuación de ciertos roles de género presentes en los videoclips de metal extremo, es necesario realizar un análisis profundo de su semiótica musical y visual en diferentes niveles. Solo así podrán obtenerse nuevas lecturas que reflejen la controvertida representación de las mujeres como artífices del discurso musical de un escenario mixto y cambiante, en el que se insertan y negocian complejas identidades de género.

Bibliografía

- Cook, Nicholas. 1998. *Analyzing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Galicia Poblet, Fernando. 2016. *El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación, cristalización y crecimiento* [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Kahn-Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg Publishers.
- Kaiser, Maisie. 2016. *Gender, Identity, and Power in Metal Music Scenes* [tesis doctoral inédita]. Hampshire: Hampshire College.
- Lewis, Lisa A. 1990. *Gender politics and MTV: Voicing the difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- Martínez García, Silvia. 1997. "Músicas 'populares' y musicología: aportaciones al estudio del *heavy metal*". *Cuadernos de música iberoamericana* 4: 241-257. Madrid: ICCMU (Universidad Complutense de Madrid).
- Martínez-Lombó Testa, Julia M^a. 2015. "El videoclip en el heavy metal asturiano: el caso de *Malefic Time: Apocalypse* de Avalanch". En: *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, eds. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela, 359-377. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Mulvey, Laura. 1975. "Placer visual y cine narrativo". En: *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis, 364-377. Madrid: Akal.
- Savigny, Heather y Sleight, Sam. 2015. "Postfeminism and heavy metal in the United Kingdom: Sexy or sexist?". *Metal Music Studies* 1(3): 341-357. Bristol: Intellect Ltd.
- Schaap, Julian; Berkers, Pauwke. 2014. "Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music" [en línea]. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM)* 4(1): 101-116.
https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/675 [Consulta: 20 de abril de 2020].
- Vernallis, Carol. 2013. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Viñuela Suárez, Eduardo. 2011. "El análisis del gesto audiovisual en el videoclip desde la perspectiva de género: el caso de 'The Voice Within' de Christina Aguilera". En *In*

corpore dominae: cuerpos escritos / cuerpos proscritos, ed. lit. María Dolores Ramírez Almazán, 283-301. España: Arcibel Editores.

Viñuela, Laura y Viñuela, Eduardo. 2008. "Música popular y género". En: *Género y cultura popular*, ed. Isabel Clúa, 293-325. Barcelona: Edicions UAB.

Walser, Robert. 1993. "Forging Masculinity. Heavy Metal Sounds and Images of Gender". En: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal music*, 108-136. Londres: Wesleyan University Press

Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX

CLAUDIO RAMÍREZ URIBE

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Colombia, identidad, música popular, protesta, grabaciones sonoras.

Keywords: Colombia, identity, popular music, protest, sound recordings.

Cita recomendada:

Ramírez Uribe, Claudio. 2020. "Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

DEL RECHAZO A LA LEGITIMIDAD. EL RECORRIDO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN EL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

Claudio Ramírez Uribe

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo plantea una revisión de la participación de la música popular andina, sobre todo de géneros como el bambuco y el pasillo, en el desarrollo de la identidad colombiana y analiza cómo dicha música ha sido rechazada y legitimada a lo largo de los vaivenes sociales y políticos en Colombia. En este sentido, se hace especial énfasis en el uso que se dio a los géneros arriba mencionados como forma de resistencia y protesta por parte del grupo de intelectuales liberales de la ciudad de Bogotá, conocido como *La Gruta Simbólica*, durante el conflicto bélico llamado la Guerra de los Mil Días.

Por otro lado, el texto busca explicar cómo la ciudad de Medellín se convierte en el contrapeso socioeconómico y cultural de la capital del país, Bogotá, y cómo esto se ve reflejado en la música. En Medellín emergen grupos intelectuales y escenas musicales propias. A finales del siglo XIX y comienzos del XX varios músicos y agrupaciones locales emigrarán a la capital colombiana para competir en el mercado de la música popular urbana, en un momento que coincide con el arribo de la industria fonográfica al país. Esta nueva tecnología será el motor por el cual grupos de músicos colombianos (especialmente bogotanos y paisas) comenzarán a realizar giras al extranjero con el afán de grabar y difundir su obra en su país.

Palabras clave: Colombia, identidad, música popular, protesta, grabaciones sonoras

Abstract

The present research tries to provide a revision of how the Andean popular music participated in the development of Colombian identity, especially genres such as bambuco and pasillo, and how this music has been rejected or legitimated along the social and political struggles in Colombia. We're emphasizing how the group of liberal urban intellectuals from Bogotá known as

La Gruta Simbólica use these genres for protest and resistance during the arm conflict named la Guerra de los Mil Días.

In addition, the text tries to explain how the city of Medellín become the socioeconomic and cultural counterweight of the country's capital, Bogotá and how this has a reflection in the local music. In Medellín, groups of intellectuals and music scenes are emerging at that time, and by the end of the ninetieth century and the beginning of the twentieth many local musicians will emigrate to the Colombian capital with the purpose of competing in the urban popular music market. This process concur with the arriving of the phonographic industry to the country. This new technology will be the main impulse that will make Colombian musicians travel and touring abroad trying to record and launch their music work in their country.

Keywords: Colombia, Identity, Popular music, protest, sound recordings

Introducción

Este artículo analiza el proceso de apropiación y legitimación de la música popular de la región andina de Colombia durante el siglo XIX y examina cómo esta fue un instrumento de protesta y manifestación de inconformidad durante los primeros años del siglo XX, así como un reflejo de la vida cotidiana de las zonas urbanas (tomando como eje las ciudades de Bogotá y Medellín). Igualmente se hace una revisión de las primeras grabaciones realizadas por artistas colombianos en el extranjero, demostrando cómo a partir de esta labor pionera se configura finalmente una música nacional basada en los géneros populares estigmatizados durante el siglo XIX (principalmente el bambuco).

Resulta interesante notar cómo la identidad nacional en Colombia ha sido un discurso social y político mutable conforme a los vaivenes socioculturales, económicos e históricos, así como en las distintas discusiones historiográficas. Estos cambios de paradigmas identitarios pueden ser analizados, tanto en la producción musical colombiana, como en las escenas y preferencias musicales de los siglos XIX y comienzos del XX; especialmente de las clases acomodadas urbanas.

Precisamente es este periodo histórico en que no sólo Colombia, sino todos los países hispanoamericanos emergentes de las independencias del Imperio español irán construyendo sus discursos históricos e historiográficos y modelando sus esquemas tradicionales “nacionales”. En el caso colombiano, estos discursos y construcciones históricas se imbrican fuertemente con los grupos políticos y económicos que detentan el poder en el país en determinado momento. Por lo tanto, las “identidades nacionales” y las músicas que las acompañaron fueron modificándose conforme el paso del tiempo.

Se puede apreciar la influencia inglesa y francesa con los gobiernos de tendencia liberal, favoreciendo escenas musicales donde las danzas de salón como el vals y la contradanza se popularizan. A su vez, la preferencia por una identidad más hispanófila fue la tendencia cuando los paradigmas estéticos y culturales eran impuestos por los grupos conservadores.

A todo esto tenía que acoplarse el grueso de la población mestiza, indígena y afrodescendiente colombiana, quienes tuvieron que aceptar discursos impuestos sobre ellos por los grupos hegemónicos imperantes. Es así que en Colombia y el resto de América Latina se desarrollaron dos identidades, o dos realidades: la popular (muchas veces en resistencia) y aquella promovida por las élites económicas e intelectuales (muchas veces importada de Europa e impuesta como paradigma de alta cultura). No obstante, resulta interesante notar cómo entre ellas hubo prestamos constantes a la par de pugnas y rechazos, creando manifestaciones socioculturales plurales.

Por lo tanto, para la realización de este trabajo se tomó como punto de partida la revisión de bibliografía especializada en el objeto de estudio (como las investigaciones de los autores Ellie Anne Duque, Egberto Bermúdez, Martha Lucía Barriga, Martha Enna Rodríguez, Patricia Londoño y María del Pilar Azula), aunque no se limitó solamente al fenómeno musical colombiano de los siglos XIX y XX, sino que se amplió el espectro de revisión a textos que ayudaran a poner en contexto histórico y social al desarrollo musical de la zona. Por ello resultaron particularmente interesantes los trabajos de historiadores que discuten el fenómeno histórico y social colombiano, como Rafael Díaz, Marco Palacios, Eduardo Posada y Christian Rinaudo.

Por otro lado, resulta pertinente comparar lo sucedido en Colombia entre el siglo XIX y XX con fenómenos internacionales donde las músicas populares sirvieron de vehículo de protesta y de manifestación de inconformismo ante los grupos hegemónicos imperantes en el momento o contra situaciones sociales que limitaban el desarrollo cotidiano de ciertos grupos de la población colombiana, principalmente urbana (entre los cuales están Hugo J. Quintana y Valentín Ladrero). Asimismo, hay que contextualizarla con el fenómeno de la introducción de la grabación sonora en Latinoamérica y las giras internacionales de músicos dentro de la región (Ileana Torres, Juan Pablo González y Tony Évora). Por otro lado, utilizamos los planteamientos sobre la invención de las tradiciones históricas propuestos por Erich Hobsbawm.

La revisión de fuentes bibliográficas se ha visto apoyada por el trabajo de campo realizado por el autor en el año 2017 en distintos departamentos y ciudades colombianas. Producto de esta investigación de campo es, entre otras cosas, la entrevista realizada al Mtro. Luis Fernando León Rengifo¹, la cual es utilizada en este texto como complemento y sustento de la mencionada investigación bibliográfica.

Una identidad colombiana decimonónica

Del mismo modo que en las demás naciones americanas, emergentes de los exhaustivos y duros años de las guerras de independencia de la metrópoli imperial española, durante el siglo XIX se fue gestando la identidad colombiana. Esta búsqueda introspectiva de las naciones tenía el propósito de reforzar una concepción propia que cumpliera con dos objetivos muy claros: el primero, que mediante esta construcción “nacional”, las élites criollas, ahora gobernantes, pudieran legitimar su nueva posición mediante la imposición de sus nociones intelectuales, religiosas, políticas, económicas, artísticas (a la suma, culturales), y por supuesto imponerlas a la población y al estado del cual

¹ El compositor, bandolista, arreglista, director, investigador y profesor colombiano Luis Fernando “El chino” León Rengifo posee una larga trayectoria como músico y académico. Su labor como músico lo ha llevado a realizar varias giras por su país y en el extranjero, así como la realización de cerca de 20 producciones discográficas en las que predominan los géneros andinos colombianos. También ha publicado varios artículos y trabajos de investigación sobre el tema. Desde 1995 se desempeña como profesor del Departamento de Música de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia.

se encontraban ahora como administradores y “guías”. Pues como lo señala Egberto Bermúdez:

A lo largo de los siglos XIX y XX, la relación entre música y política desempeñó un importante papel en los procesos de definición de la “colombianidad”. La independencia reubicó nuestra dependencia económica y, en el prospecto para inversores publicado en Londres en 1822, se incluyeron, como parte de la mercancía ideal para las nuevas naciones, modernos instrumentos europeos (pianos, órganos, violines, flautas y arpas de pedal).²

El segundo, era demostrar a las potencias europeas (y norteamericana, por supuesto) que la nueva nación tenía una identidad propia y alejada de los paradigmas heredados del antiguo Imperio español, al tiempo que se trataba de probar a estas potencias económicas que el nuevo país se encontraba listo para comerciar de igual a igual con las naciones europeas. Por lo tanto, funciona al mismo tiempo como una propaganda de fuerza patriótica y defensiva como de atracción mercantilista.

Por supuesto que esto no pasó desapercibido para las naciones industriales como Inglaterra, Francia y los Estados Unidos,³ cuya influencia, rebasó el mero trato comercial y logró arraigarse en el gusto de las élites criollas.⁴ Este nuevo paradigma de “buen gusto” está claramente retratado en el ambiente musical de la época; ambiente en el que nacen las primeras sociedades filarmónicas del país⁵ y en el que comienza a desarrollarse un nuevo “tira y afloja” entre los bailes de sociedad, referentes del más exquisito gusto, y los bailes “deshonestos” de la masa popular, los cuales eran un producto cultural gestado en los años de la dominación hispana; ejemplos de ellos son el fandango y el

² Bermúdez, Egberto. “La música colombiana: pasado y presente”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recasens Barberá (Dir.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, 2010, pp. 250-251.

³ Sobre la relación colombo-norteamericana Egberto Bermúdez señala: “...la creciente injerencia norteamericana nunca se dio, al menos en la esfera de lo cultural. Tácitamente se optaba por la identificación con España, pero los Estados Unidos no dejaban de ser una interesante tentación, sobre todo para la élite comerciante y exportadora”. Bermúdez, Egberto. “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto”, en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 17, 2009, p. 91.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Duarte, Jesús- María V. Rodríguez: “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX”. En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Colombia, Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia 1992, Vol. 29, núm. 31, p. 52.

bambuco⁶. La relación música europea-modernidad que imperaba entre la clase gobernante colombiana de mediados de siglo era la siguiente:

En Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, el vals entró a formar parte del repertorio de música nacional, como consecuencia de un nacionalismo modernizador de tendencia cosmopolita y filiación francesa, impulsado por el gobierno liberal, reformista y simpatizante de la administración descentralizada, de las reformas en el sistema educativo y de enseñanza, de la libertad religiosa y de la separación entre iglesia y estado.⁷

Desde los últimos años de la dominación hispánica, se comienza a desarrollar una visión hacia el interior andino como un referente civilizatorio en contra de lo encontrado en las costas, mucho menos “criollas”.⁸ Así, puede observarse que en los conciertos públicos se comienzan a alternar danzas del repertorio propio de la región andina con aires españoles, además de que se pueden ver evidencias de la participación de las bandas militares en actividades públicas, algo que será común en todo el siglo XIX colombiano.⁹

La música popular andina comenzaba a ser aceptada desde la segunda mitad del siglo XIX por parte de las familias acomodadas de las zonas urbanas

⁶ Díaz Díaz, Rafael Antonio. “La diversión y la privacidad de los esclavos neogranadinos”, en *Historia de la vida privada en Colombia, Tomo I las fronteras difusas, del siglo XVI a 1880*, Jaime Borja Gómez-Pablo Rodríguez Jiménez (Dir.), Colombia, Taurus, 2011, pp. 242-244.

⁷ Rodríguez Melo, Martha Enna. “Música nacional: el pasillo colombiano”, *Academia.edu*, [En línea], [S/N], <https://uniandes.academia.edu/MarthaEnnaRodr%C3%ADguez>, [Consulta: 14 de mayo de 2020]

⁸ Christian Rinaudo señala la relación de la decadencia comercial del puerto de Cartagena con este rechazo a su identidad costeña y caribeña: “Cartagena, que en el siglo XVII era conocida como uno de los más importantes centros de actividades comerciales y financieras de la nueva economía mundial, albergue de una élite intelectual y cultural ampliamente dirigida hacia el Caribe, dejó de ser el corazón del poder regional caribeño en beneficio de la ciudad de Barranquilla, ya desde entonces en plena expansión. Más aún, el sentimiento de pertenencia al mundo caribeño no encontró ninguna expresión por parte de la élite intelectual de la Costa; sus integrantes aspiraban a reconstruir sus viejos vínculos con Europa y ser parte de la nueva nación, cuyo centro geográfico y cultural fue, de ahí en adelante, ubicado indiscutiblemente en el interior andino”. Rinaudo, Christian. “Lo “afro”, lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz”, en *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*, Freddy Ávila Domínguez-Ricardo Pérez Montfort-Christian Rinaudo (Coord.), México: CIESAS- ANR-Institut de Recherche pour la Développement-Universidad de Cartagena- El Colegio de Michoacán-Publicaciones de la Casa Chata, 2011, p. 39.

⁹ Sobre esto Egberto Bermúdez apunta que: “Las reformas borbónicas trajeron en 1784, con el Regimiento de la Corona, instrumentos desconocidos, como los clarinetes y las trompas, y el establecimiento de coliseos de comedias en Cartagena (1772) y Santafé (1793). Ya en 1804, los bailes locales (torbellino y manta) alternaban en los bailes de la élite de Santafé con el minuet y el passpied franceses y el fandango y la jota españoles. Los músicos militares participaban así mismo en la actividad musical del coliseo y de la catedral, y, al parecer, también los miembros de la élite...”. Bermúdez, Egberto, *Opus Cit.* 2010, p. 249.

colombianas, pero sólo como un medio de entretenimiento efímero, sin valorar en un principio el contexto en el que fue creada o concibiéndola como una música que jamás podría trascender su esencia popular. Por ejemplo, en las reuniones ofrecidas los viernes por las familias capitalinas, lo que alternaba con valeses, mazurcas y polcas eran tandas de pasillos instrumentales, tocadas por aficionados en bandolas, guitarras y tiples, mientras que las danzas europeas seguían teniendo al piano como principal instrumento y las señoritas como sus intérpretes más comunes.¹⁰



Imagen 1. Piano-costurero. Se conserva en uno de los salones de la Quinta de Bolívar. Este tipo de instrumentos eran comunes en los salones destinados a las mujeres acomodadas del siglo XIX. Bogotá, Colombia. Fotografía del autor realizada en trabajo de campo

Estos espacios de “diversión efímera”, en que los géneros andinos comenzaban a ser incluidos, son un resquicio donde las élites económicas y políticas colombianas se permitían incluir lo popular en sus gustos y paradigmas, ya que, al igual que los demás países hispanoamericanos emergidos de la independencia de España, las nuevas burguesías colombianas tenían una marcada política de rechazo y censura de aquellas “identidades” asociadas con lo “no blanco”. Dicho rechazo estaba legitimado por el marco legal en tanto se mantuvo durante la vigencia de la Constitución Nacional de 1886, una carta política conservadora, confesional católica, en vigor hasta que fue derogada con la Constitución de 1991. Sobre la visión de estas élites

¹⁰ Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

criollas y su consolidación como el nuevo grupo de poder en la región hispanoamericana del siglo XIX, Valentín Ladrero señala:

Nadie había participado en una revolución para perder la posesión de sus tierras, ni para compartir el poder con indígenas, negros y mestizos. Desde aquel momento América Latina fue gobernada por caudillos, generales y terratenientes, por nacionalidades banales y sin ideología, dejando una cultura política de funesto legado durante todo el siglo XX¹¹.

Precisamente, este “blanqueamiento” del gusto burgués colombiano es reconocido por Ellie Ann Duque, quien, investigando las publicaciones periódicas de música en el siglo XIX colombiano, ha comprobado que las danzas más difundidas eran danzas sencillas de salón de origen europeo y destinadas al piano. Dichas publicaciones eran principalmente valeses, contradanzas, polcas, redovas y polcas-mazurcas.¹² Sobre las personas receptoras de estas publicaciones, Hugo J. Quintana nos habla de la situación caraqueña de la época, la cual no era muy distinta de la que ocurría en ciudades colombianas como Bogotá:

Era una sociedad, acaso algo superficial, que satisfacía sus necesidades lúdicas en el salón de una casa de sociedad, en cuyo centro no podía faltar un piano con una señorita (o un eventual profesional del instrumento) que lo tocara para deleite y ambientación de una velada social.¹³

No es que no existiera una producción previa de danzas andinas colombianas, como bambucos¹⁴ y pasillos,¹⁵ por parte de los compositores locales “serios”,

¹¹ Ladrero, Valentín. *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*. Prólogo de Roberto Herreros, 4ta. edición, colección La banda sonora, Madrid, laovejara, 2019, p. 230. Aunque discrepo con el señalamiento de “falta ideológica”, pues la visión de una élite criolla legitimada por la raza y destinada a gobernar y conservar los valores “tradicionales” (sobre todo de la Iglesia católica), son fuertes alicientes para la creación de un cúmulo de ideas sociales y políticas que al final desarrollan ideologías y conceptos de nación.

¹² Quintana, Hugo J. “La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recasens Barberá (Dir.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, 2010, p. 95.

¹³ *Ibidem* p. 98.

¹⁴ Una de las teorías de la génesis de este género andino colombiano lo vincula con los cantos y bailes traídos por esclavos africanos asentados en el valle del Gran Cauca (en los actuales departamentos del Cauca y Nariño). Los músicos que interpretaban el bambuco tuvieron que adaptarlo al gusto de las clases acomodadas del centro del país, en especial de aquellas establecidas en las grandes ciudades, pues como señala Miñana Blasco: “A pesar del reconocimiento que recibió de todas las clases sociales en el siglo XIX, el bambuco ruidoso de

ya que desde 1870 se comenzaron a componer bambucos, pasillos y danzas,¹⁶ inclusive antes,¹⁷ sino que en esta etapa del desarrollo musical de la intelectualidad colombiana, autores como Pedro Morales Pino¹⁸ o la generación inmediatamente posterior pudieron coexistir y trabajar tanto en las esferas “cultas” como en las “populares”, favoreciendo la revaloración de los instrumentos cordófonos de la zona andina colombiana: el tiple, la bandola y la guitarra, principalmente.¹⁹ Estos instrumentos serán la base de las futuras agrupaciones populares del interior colombiano: las liras y las estudiantinas, las cuales eran una adaptación colombiana de las agrupaciones homónimas españolas y francesas de la década de 1880.²⁰ Sobre la labor de agrupar un

flauta, vientos y tambores, el bambuco guerrero y popular, todavía no podía entrar en los “salones”, aunque más de una vez lo hizo con su entusiasmo arrollador. Había que aclimatarlo pues “no está bien el ruido de la tambora en un salón...”. Miñana Blasco, Carlos. “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. En: *A Contratiempo*, 1997, núm. 9, p.10. No podemos relegar o echar de lado la labor de compositores como el pianista venezolano Manuel M. Párraga (ca. 1835-¿?) o Manuel M. Rueda (¿?-1881), maestro de capilla de Bogotá, reconocido por ser el primer compositor en experimentar con un bambuco para piano a cuatro manos. Klein, Alexander. *Oreste Síndici. Obras completas*, Reducción para canto y piano. Edición crítica y estudio biográfico de Alexander Klein. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Edición Uniandes, 2017, p. 24.

¹⁵ Los primeros pasillos fueron exclusivamente instrumentales, siendo el salón y la tertulia sus principales escenarios (al menos en esta etapa temprana). La instrumentación tenía un formato más europeizado que las otras danzas mestizas, como el bambuco por ejemplo. Sobre el género del pasillo, Jaime Cortés Polanía señala: “El pasillo cobró vigencia en diversos ámbitos sociales. Floreció en el repertorio de la música de salón al lado de valeses mazurcas, polcas y otras piezas de origen europeo. Desde la década de 1860 aparece en partitura para piano tanto en publicaciones de diverso tipo como en documentos manuscritos, como lo ilustran el valse-pasillo “Mi despedida” de Daniel Figueroa Pedreros (?-1887), editado en el periódico *La música* en 1866, y el pasillo “El hogar” de Abigail Silva Certuche (1847-1899), editado en las páginas del periódico literario *El Hogar* en 1868”. Cortés Polanía, Jaime. *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al día (1934-1938)*, Bogotá, Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura-Programa de maestría/Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 119.

¹⁶ Barriga Monroy, Martha Lucía. “Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920”, en *El Artista*, Pamplona, Universidad Distrital Francisco José de Caldas., Colombia, noviembre 2005. núm. 2, p. 33.

¹⁷ Como un claro ejemplo está el ya mencionado pianista venezolano Manuel M. Párraga (ca. 1835-?), quien en la década de 1850 publica su *Bambuco/ Aires nacionales neo Granadinos/ variados/ por/ M. M. Párraga/ Op. 14*. La versión digitalizada de esta obra se puede encontrar en: Párraga, Manuel María. “El bambuco”, en *Artes. La Revista*, Edición Facsimilar, Universidad de Antioquia-Facultad de Artes. 2001, Vol. 1 No. 2, [En línea], [S/N], <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/22242/18424>, [Consulta: 26 de marzo de 2020].

¹⁸ Pedro Morales Pino (1863-1926), quien además goza del mérito de ser posiblemente el primero en transcribir la música popular colombiana y plasmarla en el pentagrama sin hacer de ella algo exótico (especialmente bambucos, pasillos y demás géneros de la región andina). Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

¹⁹ Egberto Bermúdez señala que la agrupación de Morales Pino era anunciada como un quinteto de cuerdas para su concierto del 8 de agosto de 1901 en el Templo de la Música en los Estados Unidos. Presentaron un repertorio internacional, con la excepción del pasillo *Saltarín*. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 98.

²⁰ *Ibidem*. p. 101.

repertorio con los géneros populares de la zona andina colombiana del siglo XIX, Héctor Rendón Marín señala:

Los conjuntos musicales tradicionales de Colombia, y específicamente aquellos circunscritos a la zona Andina están constituidos por cordófonos tañidos, como la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos que han estado incorporados, desde el siglo XIX, a una serie de agrupaciones conocidas como estudiantinas. Las músicas que estas agrupaciones interpretan corresponden a ritmos muy particulares que, a la par con los instrumentos, han evolucionado y se han adaptado a las diversas necesidades expresivas de cada época. Aunque dichos ritmos no se pueden vincular exclusivamente al legado de las músicas académicas europeas, sin duda podemos rastrear desde allí la derivación de dos tipos de expresiones: una de origen erudito [...] y otras del ámbito popular, apropiadas y reelaboradas en un contexto social más amplio, utilizadas para animar la fiesta, el baile o la guerra como bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, sanjuaneros, merengues y rumbas; o para acompañar el trabajo y los oficios, como cañas, cañabravas y rajaleñas.²¹

Por otro lado, el bambuco 'cantao'²² empieza a ser el vehículo del mensaje privado, emotivo y familiar que comienzan a usar los miembros de las familias capitalinas para acompañarse al momento de llevar serenatas a la madre, a la esposa, a la novia, etc. Así es como, poco a poco, el bambuco iría entrando al gusto burgués para que, junto con el pasillo, fuese adoptado como un hijo "legítimo" del criollismo colombiano.²³ Inclusive, a fines de siglo se estaban comenzando a configurar los discursos intelectuales que apoyaban esta postura en Latinoamérica: "Fray Candil se alinea con la idea hegeliana y

²¹ Rendón Marín, Héctor. "De liras a cuerdas. Una historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980", Director Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, Co-directora María Eugenia Londoño Fernández, Tesis de maestría. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Historia, 2009, p. 9.

²² Tanto en la región cundiboyacense como en Antioquia y Santander, la tambora y la chirimía (más comunes en regiones donde se sigue practicando un bambuco con mayor énfasis en la danza, como el Huila, el Cauca o el Tolima) van dando paso a la bandola, al tiple, al requinto y a la guitarra, y se comenzaron a cantar coplas al ritmo de este género. [...]. No obstante, se le fue acoplado una segunda voz, cuya ejecución vocal está basada en el acompañamiento armónico por intervalos de terceras y sextas. El bambuco cantado es el que allanó el camino para la introducción del género en el gusto de la alta sociedad.

²³ Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017. Podemos apreciar que los géneros populares como el bambuco 'cantao' se insertan dentro del discurso romántico, en donde la mujer parece ser protagonista del discurso, aunque silente y con voluntades ligadas a los pensamientos y deseos de aquel que les dedica poesía y canciones. Ramírez Uribe, Claudio. "La lírica yucateca, hija de Erato y Calíope, heredera de Itzamnaaj", en *Balajú. Revista de cultura y comunicación*, Universidad Veracruzana, No. 5, agosto-diciembre 2016, p. 70.

romántica del *Vloksgeist* –o “alma nacional”, que supuestamente encarnan artistas como Morales Pino, y naturalmente [...] cuanto más “moreno, de tez india” resultara el artista, mucho mejor la representaba...”²⁴

Cabe recordar que esta propagación de la música popular en los círculos acomodados colombianos se debió en gran medida a los intérpretes aficionados en los bailes de salón (al menos en un principio), en una labor paralela a la de las bandas y estudiantinas profesionales:

...en el último cuarto del siglo XIX surgió una valoración del folclore, eco tardío del romanticismo en la vida cultural andina, tendencia que también se sintió en la literatura y en el teatro costumbrista. [...] se trata de una música compuesta por aficionados, casi siempre autodidactas, que pasó de ser un género instrumental creado para amenizar bailes y salones hogareños decimonónicos a ser un género que combinaba la expresión vocal e instrumental. A mediados del siglo XIX, el bambuco aclimató el vals en Colombia.²⁵

En este periodo, que comprende de 1880 a 1920, esta revalorización de la música tradicional colombiana empieza a dar frutos; si se entiende como frutos a la apropiación y transmisión de los géneros populares del interior colombiano por parte de las élites urbanas. Lo cual, siguiendo a Bermúdez, iba acompañado de un fuerte sentimiento hispanófilo, promovido por la clase conservadora gobernante: “La zarzuela [...], los toros, el teatro costumbrista español y muy poco de música europea internacional más allá de la ópera italiana constituyeron el caldo de cultivo en que maduraría la “música nacional”.”²⁶

Los teatros, por ejemplo, empiezan a abrir sus puertas a la presentación de conjuntos musicales especializados en este repertorio; tal es el caso de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, cuyo debut en 1884 tuvo ocasión en el Teatro Maldonado (actualmente llamado Teatro Colón) y en 1887 se vuelve a

²⁴ Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 95.

²⁵ Londoño Vega, Patricia. “La Cultura” en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, 2015, pp. 318-320.

²⁶ Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 93

presentar en el Teatro Municipal compartiendo cartelera con la Estudiantina Colombiana y la Orquesta de Luis A. Romero.²⁷

Gracias a la labor pionera de la Lira Colombiana, comienzan a fundarse varias agrupaciones musicales similares en ciudades como Bogotá y Medellín. En esta última se crean conjuntos parecidos a la agrupación de Morales Pino a partir de que esta visitara la ciudad en 1899. Uno de estos conjuntos fue la llamada Lira Antioqueña, cuya historia parte de 1903, año en que Fernando Córdoba, quien a su vez tuvo una gran influencia de su mentor Pacífico Carvallo, funda un trío con el propio Córdoba en la bandola, Eusebio Ochoa en la guitarra y Nicolás Soto en el tiple. Este trío sería la base de la Lira Antioqueña, ya que para 1910 se añaden la bandola de Nicolás Torres, la guitarra de Lorenzo Álvarez, la voz de Eusebio Ochoa quien era el guitarrista del trío original, el tiple de José María Garcés y la voz y guitarra de Leonel Calle, teniendo como director al español Jesús Arriola.²⁸

Por otro lado, en Bogotá, el compositor Emilio Murillo funda en 1905 la Estudiantina Murillo. En la misma década se crean la Estudiantina X por Alejandro Wills y Arturo Patiño, el conjunto Arpa Nacional y el quinteto de Jerónimo Velasco y en 1916 se crea la Orquesta Velasco.²⁹ En esta etapa de la vida musical bogotana, vemos que las orquestas, conjuntos y estudiantinas estaban conformados casi siempre por los mismos músicos, unas veces como líderes otras como miembros del conjunto. Estos músicos repartían su tiempo en las presentaciones dentro de los auditorios de moda como los ya mencionados Teatro Municipal y Teatro Maldonado, las serenatas (generalmente en formato de duetos) y en las tertulias privadas y públicas.

Estas tertulias organizadas en lugares públicos se empiezan a generalizar en Medellín y Bogotá durante el cambio de siglo. Los escenarios más comunes

²⁷ Azula Cajal, María del Pilar; Martha Enna Rodríguez Melo; Luis Fernando León Rengifo. *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*, Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música. Ediciones Uniandes. 2011, pp. 36-37. Estas presentaciones vinieron acompañadas por un auge económico del país y el despilfarro de las clases acomodadas de tales ganancias en promover costosas temporadas de ópera y zarzuela extranjeras. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 115.

²⁸ *Ibidem.* pp. 41-42.

²⁹ *Ibidem.* pp. 40-41.

son los piqueteaderos,³⁰ bares, cafés y restaurantes, sitios en los cuales la intelectualidad urbana de pensamiento liberal se reunía. En estos sitios, los poetas presentaban sus nuevas composiciones, los músicos estrenaban sus bambucos y pasillos más nuevos, los cuales eran coreados y bailados por los contertulianos, y los periodistas y literatos discutían las nuevas novelas locales e internacionales, así como las noticias y sucesos del momento. Todo esto acompañado de una buena dosis de alcohol, comida y humor.³¹

Una de las figuras a cuya circunferencia giraba el ambiente bohemio bogotano de la época es la del compositor, flautista y pianista Emilio Murillo Chapull (1880-1942) llamado el “apóstol de la música nacional”.³² Sobre las tertulias ofrecidas por Emilio Murillo, Ellie Anne Duque apunta que:

...en Bogotá las veladas denominadas por Joaquín Samper y Santiago Ospina, “murilladas”, en las cuales, la música que se practicaba en casa de Pedro Morales Pino (1880-1926), en su vivienda del Pasaje de la Flauta (hoy Pasaje Rivas), [...] Murillo menciona como hecho significativo, sus primeros pasos al lado de Morales Pino y del músico y pintor Ricardo Acevedo Bernal. Este trío fue el “vibrante precursor de un quinteto que luego organicé y que tuvo mejor vida”. El quinteto complementaba el anterior trío con la presencia del poeta Julio Flórez (en calidad de violinista y cantante) y Antonio González; amenizaban las tertulias bogotanas de lecturas poéticas, en las que participaban activamente Diego Uribe, Diego Fallon y el mismo Flórez.³³

En Bogotá se mencionan como establecimientos concurridos por estas tertulias a la cervecería Rosa Blanca, El Folí, La Botella de Oro, La Torre de Londres, El Fuerte de San Mateo, La Poesía, Los Eucaliptos, La Breña, La Paloma, La Cuna de Venus, La Gata Golosa,³⁴ el Café Windsor, el Asturias y el Piqueteadero Rondinela.³⁵

³⁰ Establecimiento típico colombiano donde se ofrecen almuerzos generalmente a base de embutidos, carnes y papas. Este tipo de sitios están más difundidos en el altiplano cundiboyacense.

³¹ Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 34.

³² Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p 319

³³ Duque, Ellie Anne. “En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, No. 6, pp. 169-170.

³⁴ Nombre también de uno de los pasillos más emblemáticos de Bogotá. En ejemplos como el pasillo *La gata golosa* o el bambuco *Los cucaracheros*, se aprecia el uso de los géneros populares más difundidos en el mundo musical andino colombiano para retratar, a manera de

Cómo podemos apreciar, la vida musical bogotana gozaba de una pujanza importante en el periodo finisecular; tanto la música de concierto como la popular comenzaban a alternarse en las presentaciones de las orquestas y bandas de la ciudad. Un caso particular fue el antecedente legado por el compositor José María Ponce de León (1846-1882),³⁶ quien programaba en sus retretas cuadrillas y trozos de óperas con bambucos y pasillos.³⁷ Las tertulias privadas se hacían con frecuencia y el intercambio intelectual y artístico gestado en los sitios de esparcimiento públicos tales como las chicherías, cafés, bares, piqueteaderos y restaurantes era común.

No obstante, el cambio de siglo vino acompañado de un acontecimiento que truncó este desarrollo cultural tan importante en las ciudades colombianas; un acontecimiento que sacudió a la joven república hasta sus más profundos cimientos. El clima político se venía enrareciendo desde años atrás, el país se dibujaba como un polvorín que terminó estallando con demoledor estruendo y sumergió a la nación colombiana en una vorágine de sangre y fuego que la historiografía nombró como la Guerra de los Mil Días, la cual se fecha entre 1899 y 1903.

La Gruta Simbólica, el rescate de la protesta sencilla: el humor popular contra la impopular censura

La década de 1890 es protagonista de un debilitamiento del partido Nacional encabezado por su fundador Rafael Núñez, a la sazón, presidente de la república. La oposición liberal se regenera en esta época y comienza a ganar

estampas, los sitios más concurridos y conocidos de la Bogotá de las primeras décadas del siglo XX. De la misma manera que el *blues*, estos géneros andinos son los vehículos para reproducir, mediante semióticas sonoras, las imágenes más populares y cercanas de la masa urbana o de las vivencias personales de sus autores en una época determinada, pues como lo señala Valentín Ladrero sobre el *blues*: "...el *blues* fue una poesía de la experiencia en la que hablando de uno mismo se habló, también, del momento histórico y social vivido". Ladrero, Valentín. *Opus Cit.*, p. 47.

³⁵ *Ibidem.* p. 35.

³⁶ Sobre este compositor Patricia Londoño Vega nos comenta que: "...formado musicalmente en Francia, fue el primer nacional en escribir ópera en Colombia, dos en total. Con libretos de Rafael Pombo y Manuel Briceño, su primer trabajo fue Ester (1874), inspirada en una obra literaria de Jean Racine, donde, al decir de Ellie Anne Duque, "prima el afán por componer melodías gustosas de corte italiano, sencillas y simétricas...". Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 316.

³⁷ *Ibidem.* p. 171.

fuerza después de su fallido levantamiento en 1885.³⁸ El punto de quiebre del gobierno nacionalista ocurre precisamente con la pérdida de su “hombre fuerte”: Núñez muere en 1894, dejando a las riendas de un gobierno inestable y con riesgo de fracturas a su antiguo vicepresidente Miguel Antonio Caro.

El debilitamiento de la figura presidencial y del partido Nacional no pasó inadvertido para los liberales y el ala opositora dentro del propio partido de Caro, lo que se refleja en el levantamiento de 1895 del partido liberal (sofocado en tres meses) y los intentos de impedir la reelección de Caro.³⁹ En el siguiente año, los conservadores abandonan a los nacionalistas; liderados por Carlos Martínez Silva, se hacen llamar los “históricos” y, gracias a este movimiento político, el partido Nacional y la figura del presidente Caro se ven totalmente abandonados, quedando anulados para las elecciones presidenciales de 1898.⁴⁰

El triunfo electoral es adverso, tanto para Caro, como para los liberales, los cuales lanzaron a su propio candidato: Miguel Samper.⁴¹ Finalmente la presidencia es otorgada a Manuel Antonio Sanclemente⁴² y la vicepresidencia a José Manuel Marroquín, el cual era un miembro del ala “histórica” del partido conservador. Esta postura política de la oficina vicepresidencial supondrá, como veremos, la inestabilidad política que terminó empujando más al país a la guerra civil.

El ala liberal, resentida por la derrota en la carrera electoral de 1898, se fue inclinando decididamente hacia el radicalismo y el belicismo.⁴³ La negación de un congreso con mayoría conservadora “histórica” a reformas favorables al partido liberal fue el detonante para que la dirección del partido (en la cual

³⁸ Posada Carbó, Eduardo. “La vida política”, en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, 2015, p. 40

³⁹ *Ibidem*. p. 42.

⁴⁰ *Ibidem*. pp. 42-43.

⁴¹ *Ibidem*. p. 43.

⁴² El cual fue elegido por el propio Caro para ser utilizado como un testaferro y así poder seguir manipulando el poder ejecutivo desde fuera.

⁴³ Tanto para la presidencia como para el congreso. Sólo lograron colocar en el congreso a dos de sus candidatos: Santiago Pérez y Rafael Uribe Uribe. Posada Carbó, Eduardo. *Opus Cit.*, p. 43.

Rafael Uribe Uribe sustituyó a Aquileo Parra) decidiera iniciar la guerra civil.⁴⁴

Sobre el inicio del conflicto Eduardo Posada Carbó apunta:

Tras el nuevo estallido bélico, el 18 de octubre de 1899, siguió para el país una década constitucionalmente atípica en su historia. Ninguno de los conflictos anteriores se prolongó tanto, ni arrojó tantas víctimas, ni se extendió territorialmente en las dimensiones de la Guerra de los Mil Días. En medio del conflicto, el 31 de julio de 1900, al grito de “¡Viva el señor Marroquín!”, los históricos lideraron un golpe de estado contra Sanclemente, y lo que primero se interpretó como un paso para solucionar la guerra sólo sirvió para prolongarla. A la tragedia humana en los campos de batalla sucedió la tragedia física de la pérdida del territorio, con la separación de Panamá apoyada por Estados Unidos en 1903. El carácter atípico del periodo lo marcaron también el cierre del Congreso y la subsiguiente dictadura del general Reyes, así como la serie de episodios que permitieron el regreso a la normalidad constitucional en 1910. La pérdida de Panamá motivó la búsqueda, que ganó mayores espacios con la elección presidencial de Rafael Reyes en 1904.⁴⁵

Este conflicto y la inestabilidad política fueron en realidad la desgarradora consecuencia de una década de pugnas, dudas y revueltas dentro del sector político colombiano. En ambos bandos hubo héroes, a quienes los músicos y poetas locales no tardaron en retratar, junto con las batallas libradas:

...la cruenta guerra local [...] había dado lugar también a “celebraciones” musicales. El pasillo *Peralonso* de Carmen Manrique Garay (c. 1872-¿?) —de la misma familia de Epifanio y Narciso— y el bambuco *Palonegro* de José E. Suárez (¿?-¿?) son festejos de vencedores, liberales y conservadores respectivamente, que solo encuentran el equilibrio con el pasillo lento *Lágrimas* de José J. Pereira (¿?-¿?) —dedicado a la muerte de Zenón Figueredo, general liberal— y la marcha fúnebre *Palonegro* de Temístocles Carreño (1861-1904), más acordes, sin duda, con las miles de pérdidas humanas que hubo en ambas batallas.⁴⁶

No obstante, este deterioro de las relaciones políticas y la subsecuente guerra civil tuvieron obvias y hondas consecuencias que afectaron a todo el pueblo

⁴⁴ *Ibidem*. pp. 45-46.

⁴⁵ *Ibidem*. pp. 46-47.

⁴⁶ Bermúdez, Egberto. *Opus Cit*. 2009, p. 129.

colombiano. Del mismo modo, la vida artística e intelectual de la época también sufrió repercusiones. Las giras de las compañías extranjeras (sobre todo italianas) de óperas y zarzuelas comenzaron a ser menos frecuentes.⁴⁷ Los teatros y demás espacios abiertos a temporadas artísticas limitaron sus actividades e incluso la Academia Nacional de Música tuvo problemas para mantener sus actividades,⁴⁸ las cuales fueron totalmente suspendidas⁴⁹ desde enero de 1900 a junio de 1903.⁵⁰

Como vemos, la vida artística institucional y pública sufrió hondamente estos años de zozobra y lucha. No obstante, la bohemia y la intelectualidad no se quedaron con las manos cruzadas y ofrecieron batalla desde su trinchera, ya que en 1896⁵¹ nacería una tertulia muy particular, formada por los literatos, periodistas, músicos y poetas más connotados del momento. Como señala Juana Salamanca: “Los miembros de la tertulia eran en su mayoría, liberales y miembros del ala nacionalista del partido conservador, opuesto a los históricos en el poder...”.⁵² Este grupo se convirtió en el motor intelectual y artístico de una sociedad que se veía destrozada en sus más profundos nexos por la vorágine bélica; su nombre fue: *La Gruta Simbólica*.

Las restricciones por parte del gobierno conservador de Marroquín afectaban directamente el estilo de vida de los miembros de la intelectualidad urbana del ala liberal. Se instauró un toque de queda por orden del gobierno, llevada a

⁴⁷ Londoño Vega Patricia. *Opus Cit.*, p. 315.

⁴⁸ Se ha comentado que la Academia cerró sus puertas iniciada la guerra, sin embargo, Martha Lucía Barriga Monroy dice: “...la guerra de los Mil días empezó en noviembre de 1899, y terminó en junio de 1903. No es cierto que la Academia estuviera cerrada durante el año de 1899, por cuanto consta tanto en el libro de matrículas como en el informe de Jorge Pierce a Instrucción pública, que durante 1899 se matricularon 175 alumnos, quedando 140 estudiantes al fin del año, puesto que algunos estudiantes y profesores fueron a la guerra. Se sabe que las clases no se interrumpieron a fin de año, porque los estudiantes asistían utilizando salvoconductos.” Barriga Monroy, Martha Lucía. *Opus Cit.*, pp. 35-36.

⁴⁹ Sobre la relación de los conflictos bélicos y la educación en la Colombia del periodo, Patricia Londoño Vega comenta que: “La guerra civil de 1867, en buena medida dio una reacción en defensa de la religión contra la “tiranía docente del Estado”, ocasionó el cierre de las escuelas públicas, muchas convertidas en cuarteles. Algo similar ocurrió en las guerras civiles de 1885, 1895 y 1899 (Guerra de los Mil Días).” Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, pp. 268-269.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 30.

⁵² Salamanca Uribe, Juana. “La Gruta Simbólica: Una anécdota en sí misma”, *Revista Credencial*, [En línea], [S/N], 16 de abril de 2020 en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/la-gruta-simbolica-una-anecdota-en-si-misma-0>, [Consulta: 16 de abril de 2020].

cabo por el Ministro de Guerra Aristides Fernández,⁵³ lo que hacía imposible las reuniones habituales de estos individuos en sus sitios de costumbre. No obstante, la manifestación de expresiones artísticas (sobre todo populares) no pueden ser del todo frenadas por regímenes autoritarios. Al momento de ejercer una censura cultural, se responde con una cultura de resistencia, la cual ha utilizado muchas veces “lo popular” como un vehículo de manifestación de ideas contrarias al sistema que busca censurarlas, ya que como lo explica F. G. Jiménez (citado por Valentín Ladrero):

La canción, el arte, la música popular, ha sido y será siempre el espíritu de los pueblos y el alma de las razas y lo único que al final subsistirá inmortal a través de todas las metamorfosis históricas. Así no importa que la guerra modifique los límites geográficos o el nombre de los países, que el progreso convierta a pueblos pastoriles en naciones industriales; que la inmigración trastorne con los gestos aborígenes la autenticidad de las costumbres...⁵⁴

A partir de este momento *La Gruta Simbólica* empieza a tomar mayor relevancia y a expresarse a través de los géneros populares del interior de Colombia, los cuales comienzan a cumplir la misma función que Ladrero encuentra en la Francia de principios del siglo XX y la *chanson* francesa; aquella de la mofa al sistema hegemónico y si no llega a ese mismo propósito, al menos sí lo hace como una ruta de escape de una realidad agobiante.⁵⁵ Sobre la temática de la producción artística de esta tertulia, Juana Salamanca señala: “La política, la guerra y la muerte, adobadas con el condimento del humor, están presentes en la producción literaria de la Gruta. El resultado es, con frecuencia, agridulce. Se evidencia una estrategia de defensa frente a la desgracia”.⁵⁶

Del mismo modo que los músicos y letristas franceses utilizaban la *chanson* con un propósito dual de escape y reflejo crudo de la realidad, con *La Gruta*, bambucos, danzas y pasillos comienzan a ser utilizados por los artistas

⁵³ Quien fuera el antiguo portero de la Academia Nacional de Música. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 119.

⁵⁴ Ladrero, Valentín, *Opus Cit.*, p. 57.

⁵⁵ “La *chanson* no sólo hizo soñar a la Francia heroica de las dos guerras mundiales, sino que, cuando fue preciso, supo también inocular generosas dosis de provocación irritando a la sociedad burguesa y a un poder político incapaz de sostener sus propias miserias”. *Ibidem.* p. 198.

⁵⁶ Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

liberales colombianos como un paliativo para subsanar las pérdidas de libertad y vidas que dejaban un gobierno censor y opresor y una guerra devastadora. La vuelta a lo popular, muchas veces negado, censurado y perseguido, es ahora un “bastión intelectual” desde donde plantar cara a la censura.

Las reuniones se llevaban a cabo en la casa del poeta Rafael Espinoza Guzmán “REG”, ubicada en lo que es hoy la Carrera 4ta y posiblemente en la calle 15 o 16 en Bogotá.⁵⁷ Los contertulianos eran Julio Flórez, Diego Uribe, Eduardo Echeverría, Federico Rivas Frade, Alfredo Gómez Jaime, Aquilino Villegas, Ricardo Sarmiento, Carlos Villafañe, Víctor y Federico Martínez Rivas, Enrique Álvarez Henao, Francisco Restrepo Gómez, Clímaco Soto Borda, Arturo Manrique, Max Grillo, Víctor M. Londoño, Luis María Mora, “Moratín”, Ricardo Tirado Macías, José Vicente Ortega, Antonio “El Jetón” Ferro, José Pombo, Eduardo López, Emilio Murillo, Martín Alberto Rueda⁵⁸, José Gómez Acebedo “El Ciego”⁵⁹ e incluso hay investigadores que piensan que Pedro Morales Pino y Gonzalo Vidal pueden asociarse a este grupo.⁶⁰

María del Pilar Azula describe estas reuniones donde, acompañados de la siempre bienvenida amistad de las bebidas espirituosas,⁶¹ los rapsodas y músicos hacían gala de sus habilidades:

Según se lee en Salamanca Uribe (2007), en las reuniones de la Gruta, además de la actuación de los cofrades que improvisaban y leían poemas o textos en prosa, se escuchaban bambucos y pasillos, se ensayaban serenatas, se estrenaban canciones y se hacían veladas musicales hasta el amanecer.⁶²

La actuación musical estaba frecuentemente a cargo de Emilio Murillo, José Gómez Acebedo “El Ciego” y Martín Alberto Rueda.⁶³ La producción del grupo de músicos de *La Gruta Simbólica* estuvo dominada por bambucos, danzas y

⁵⁷ Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá., 19 de septiembre de 2017.

⁵⁸ Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 30.

⁵⁹ Duque, Ellie Anne. *Opus Cit.*, p 173.

⁶⁰ Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017. Aunque al parecer la tertulia llegó a contar con más de 60 miembros: “entre activos, espectadores e invitados. Profesionales algunos, funcionarios y literatos de profesión. Tampoco faltaban los lagartos”. Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p 30.

⁶³ *Ibidem.*

pasillos, lo que me resulta muy interesante, pues parecería que existía un afán de esta comunidad de intelectuales de anteponerse a la adversidad de la guerra mediante la reafirmación de lo “tradicional colombiano”; parten desde una identidad que los une con lo popular y desde ahí crean una trinchera para poder expresar sus ideas (muchas veces críticas del sistema político).⁶⁴

En el caso de las corrientes literarias predominantes dentro de *La Gruta*, Juana Salamanca señala:

Apegados al romanticismo y a las formas clásicas, la gran mayoría de los miembros de la Gruta –por lo menos los más asiduos- rechazó las nuevas corrientes que, como el simbolismo, surgían entonces. El mote de “simbólica” le fue impuesto de manera irónica luego de que Luís María Mora escribiera *De la decadencia y el simbolismo*, en el que arremetía contra el grupo integrado por intelectuales como Baldomero Sanín Cano, Guillermo Valencia, Ricardo Hinestrosa Daza y Víctor M. Londoño. Los testimonios gráficos y escritos en los que aparecen miembros de uno y otro grupo nos permiten inferir que no pocas de estas discusiones tuvieron lugar en seno mismo de la Gruta.⁶⁵

La innovación de este grupo parte de estas pretensiones de retratar lo costumbrista y la simple, y al mismo tiempo, aguda picaresca popular.⁶⁶ Era fácil identificarse con las letras de los poemas que emanaban de las plumas de los contertulios de *La Gruta*. Inclusive, letras de canciones icónicas del repertorio andino colombiano surgen de esta tertulia; tal es el caso de *Mis*

⁶⁴ El recurso de “lo popular” por parte de grupos o individuos propios de los grupos hegemónicos no ha sido una novedad del siglo XIX o XX, sino que, como lo deja ver de una manera muy romantizada Stefan Zweig, el uso de la lengua común de la Florencia de Dante fue un vehículo que sirvió al poeta para difundir sus ideas a un público mucho más amplio que los círculos acomodados a los que criticaba: “All’improvviso, Dante afferra questo *volgare*, questa lingua comune, como la definisce dispettosamente la clase erudita: e nella sua mano ardente, che assembla in modo prodigioso, il fango della strada prende consistenza e si rinnova”. Zweig, Stefan. “Dante”, en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, 2018, p. 50.

⁶⁵ Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

⁶⁶ Como lo señala Juana Salamanca: Si hay algo que pueda dibujar de cuerpo entero un movimiento como el de la Gruta Simbólica son los chispazos de sus personajes [...] En el atrio de la catedral de Bogotá se cruzaron un día el señor Pardo, caracterizado por su bajísima estatura, con el poeta Clímaco Soto Borda quien, levantándose su sombrero de coco lo saludó alegremente:

-Adiós Pardito...

El aludido, quien detestaba que le recordaran su pequeñez, reclamó airado y exigió que en el futuro no se usara su diminutivo para dirigirse a él. A lo que el poeta respondió:

-Ah, bueno, entonces...Pardón. Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

Flores Negras, un pasillo con letra y música de Julio Flórez;⁶⁷ el bambuco *Cuatro Preguntas* de Eduardo López y musicalizado por Pedro Morales Pino; el bambuco *Lo que dice la Flor* también conocido como *La Margarita* de Carlos Villafañe, musicalizado por “Pelón Santamarta” o el bambuco *Celos* de Rivas Frade conocido posteriormente como *Háblame Paso* cuya música es de autor desconocido⁶⁸.

Cuatro preguntas:

Niegas con él lo que hiciste
y mis sospechas te asombran
pero si no le quisiste
¿por qué te pones tan triste
cuando en tu casa le nombran?

Dices que son cosas mías
y que te estoy engañando,
mas ¿por qué le sonreías,
sonreías cuando él te estaba mirando?

Si ahora, en no ser te empeñas
culpable como pareces,
si él te odia y tú le desdeñas
¿por qué, por qué tantas veces
os vi entenderos por señas?

Si no dejaste en derroche
de amor que te acariciara,
¿por qué te azotó una noche,
una noche con el pañuelo la cara?⁶⁹

⁶⁷ A Julio Flórez se le conocía como “el poeta de la tristeza” o “el poeta de la muerte” ya que su poesía estaba revestida de tintes oscuros y melancólicos. Incluso, se dice que buscaba la inspiración de su vena poética en viajes que hacía a la media noche al cementerio central de Bogotá, lugar donde a la luz de una candela y descansando sobre alguna tumba echaba vuelo a la imaginación para componer su poesía. Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

⁶⁸ Azula Cajal, María del Pilar, *et al*, *Opus Cit.*, p. 31.

⁶⁹ López, Eduardo y Pedro Morales Pino. “Cuatro preguntas”, *TodoColombia*, [En línea], [S/N], 2 de marzo de 2020 en: <https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/canciones/cuatro-preguntas.html> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

Mis flores negras:

Oye: bajo las ruinas de mis pasiones,
en el fondo de esta alma que ya no alegras,
entre polvo de ensueños y de ilusiones
brotan entumecidas mis flores negras.

Ellas son mis dolores, capullos hechos
los intensos dolores que en mis entrañas
sepultan sus raíces cual los helechos,
en las húmedas grietas de las montañas.

Ellas son tus desdenes y tus rigores;
son tus pérfidas frases y tus desvíos;
son tus besos vibrantes y abrasadores
en pétalos tornados, negros y fríos.

Ellas son el recuerdo de aquellas horas
en que presa en mis brazos te adormecías,
mientras yo suspiraba por las auroras
de tus ojos... auroras que no eran mías.

Ellas son mis gemidos y mis reproches
ocultos en esta alma que ya no alegras;
son por eso tan negras como las noches
de los gélidos polos... mis flores negras.

Guarda, pues, este triste, débil manojito
que te ofrezco de aquellas flores sombrías;
Guárdalo; nada temas: es un despojo
del jardín de mis hondas melancolías⁷⁰.

Aunque, en algunos casos, las actividades de los contertulianos iban más allá de la provocación y la mofa y tomaban un cariz político mucho más evidente. Ese fue el caso de Emilio Murillo, cuyas ideas se vieron reflejadas en la

⁷⁰ Flórez, Julio. "Mis flores negras", *Poeticus*, [En línea], [S/N], <https://www.poeticous.com/julio-florez-rea/mis-flores-negras?locale=es> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

composición de una danza llamada *Canto rojo* y en la publicación de la hoja liberal *La Regeneración*, impresa con la colaboración de su amigo y colega Julio Flórez. Por esta publicación estuvieron detenidos una temporada en el Panóptico (actualmente sede del Museo Nacional de Colombia), donde convivieron con los literatos y poetas Jorge Pombo y Adolfo León Gómez.⁷¹ Como ejemplo de la estancia de los miembros de esta tertulia en el Panóptico de Bogotá se presentan los siguientes versos de Pombo:

Al salir de esta prisión
de la que soy cliente viejo,
a todos ustedes dejo
pedazos de mi colchón.⁷²



Imagen 2. Dibujo realizado por un preso en uno de los muros del Panóptico de Bogotá, hoy Museo Nacional de Colombia. En esta prisión fueron detenidos varios miembros de *La Gruta Simbólica*. Fotografía del autor realizada en trabajo de campo

No obstante, no podemos olvidar que una gran parte de los miembros de *La Gruta Simbólica*, pertenecían a las clases urbanas media alta y alta, y que también representaban ciertos valores de sus grupos sociales de origen (aunque desde una postura antagónica al conservadurismo histórico rector). En su producción, se dibuja la búsqueda de un equilibrio entre “lo popular” (la música) y “lo culto” (la poesía de corriente sobre todo romántica), con lo que los géneros más difundidos en el interior andino dieron un salto importante para

⁷¹ Barriga Monroy, Martha Lucía. *Opus Cit.*, pp. 172-173.

⁷² Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

ser posteriormente legitimados como parte de la “identidad nacional colombiana”, especialmente el bambuco.

Como puede observarse, el legado de *La Gruta Simbólica* fue una simiente importante para la vida artística de la región andina de los primeros años del siglo XX en Colombia, e inclusive sigue repercutiendo en los repertorios de la canción colombiana hasta el día de hoy, pues la producción musical de esta época se convirtió en el paradigma y parte del *canon* para las generaciones posteriores que tomaron esta música como suya, independientemente si fueran bogotanos o de cualquier otra ciudad o región de la zona andina colombiana;⁷³ tal es el caso de la región antioqueña, teniendo a su capital, Medellín, como eje y punto de encuentro y como veremos, jugó y ha jugado un papel muy importante en el desarrollo y proyección de la música popular andina colombiana.

El siglo XX: Pelón y Marín y el inicio del descubrimiento musical colombiano desde el extranjero

En la primera década del siglo XX, la ciudad de Medellín gozaba de una gran autonomía gracias al crecimiento de la industria cafetera. Las grandes familias mineras de la región antioqueña, enriquecidas durante el siglo XIX, no pudieron o se vieron renuentes a pagar los adelantos tecnológicos para la extracción de los metales y por lo tanto negociaron los traspasos de las minas a firmas extranjeras.⁷⁴

La industria cafetera de finales del siglo XIX y principios del XX propició una derrama económica en la región gracias a la cual la clase media local pudo

⁷³ Parecería que a este legado artístico logrado por los contertulios de *La Gruta Simbólica* (sobre todo poético y musical), donde lo popular y lo costumbrista se empata con los estilos poéticos más importantes de la época a nivel internacional, es al misterio al que se refiere Stefan Zweig en su texto *Il mistero della creazione artistica*, pues en él, refiriéndose a la labor del artista, señala que: “...grazie all’aiuto dell’ingegno, ha realizzato qualcosa in grado di sconfiggere l’inesorabile forza della transitorietà. Ha creato un oggetto più resistente del legno, più resistente della pietra con la quale fu costruita la sua casa, più duraturo (ed è questo ciò che conta) della nostra stessa vita. Grazie a lui l’immortalità si è manifestata agli occhi di un mondo transitorio”. Zweig, Stefan. “Il mistero della creazione artistica”, en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, 2018, p. 16.

⁷⁴ Palacios, Marco. “Población y Sociedad” en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, 2015, p. 248.

gozar de mayor autonomía política y económica frente a Bogotá y las clases acomodadas vieron en la bonanza cafetera una excusa para asentarse definitivamente en la región antioqueña, lo que favoreció en todos los sentidos el desarrollo en la zona.⁷⁵

Todo esto creó una sociedad muy distinta a la bogotana: un fuerte regionalismo, apoyado en las riquezas de la tierra antioqueña, es lo que definiría a los habitantes de la región frente a los habitantes de Bogotá. No obstante, esto también contrastó las ideas de la intelectualidad burguesa; las clases acomodadas de hacendados y comerciantes antioqueños se identificaban con un fuerte nexo con el catolicismo y su iglesia. Teniendo esta poderosa aliada y estando relativamente distantes del poder central, pudieron crear una región gobernada por una reducida plutocracia sostenida por el clientelismo, el cual estaba sujeto a sus recursos económicos.⁷⁶

Esta particularidad económica y social sería importante al momento de observar la producción artística de la región, pues, a pesar de que, al igual que en Bogotá, se vivía en Medellín la rutina de las tertulias y los bailes de salón, así como las temporadas de óperas y zarzuelas, los músicos y artistas antioqueños desarrollarían un estilo propio, diferenciándose de sus homólogos bogotanos. Y llegará el momento en que estos músicos viajarán a la misma capital colombiana en busca de un trampolín para el triunfo y reconocimiento nacional y ¿por qué no, internacional también?

En el cambio de siglo, la vida intelectual y bohemia en Medellín (acorde a lo mencionado por María del Pilar Azula) tenía como escenarios cafés y restaurantes; entre ellos el café La Bastilla, el Blumen, el Chantecler, el Cádiz, el Globo, el Primero de Mayo y el Andaluz, los restaurantes El Escorial y Crillón y el Salón Málaga.⁷⁷ En estos sitios se daría la confluencia de dos grupos trascendentales, no sólo para la vida artística e intelectual de la región, sino de Colombia: el grupo de músicos que desarrollaría el formato del dueto antioqueño y el grupo intelectual de los Panidas.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.* p. 246

⁷⁷ Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 36.



Imagen 3. Interior del Salón Málaga en Medellín, Antioquia. Uno de los principales escenarios de la música popular andina y del tango en la ciudad. Fotografía del autor realizada en trabajo de campo

Los poetas, literatos, artistas y músicos que fijaron la pauta de estas primeras reuniones fueron según lo señalado por María del Pilar Azula: Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Gabriel Latorre, Abel Fariña, Luis y Gabriel Cano, Abel Isaías Marín, Gonzalo e Indalecio Vidal, los Vieco y Marín, “Pelón Santamarta”, Adolfo Marín, Germán Benítez y Manuel Ruiz “Blumen”.⁷⁸

Por otro lado, el movimiento de los Panidas, creado en 1914,⁷⁹ tenía el ideal de la rebeldía contra lo convencional, contra lo impuesto para las formas artísticas. Influídos por las ideas de Nietzsche y los poetas malditos, luchan desde la trinchera del arte contra los cánones establecidos de la época.⁸⁰ Los miembros de este grupo fueron: León de Greiff, “Leo le Gris”, poeta; Fernando Gonzáles Ochoa, filósofo; Ricardo Rendón, “Daniel Zegri” y “Arlín”, caricaturista; Félix Mejía Arango, “Pepe Mexía”, escritor y caricaturista; Jorge Villa Carrasquilla,

⁷⁸ *Ibidem*. pp. 31-32.

⁷⁹ Al hacer una visión global de los grupos de jóvenes intelectuales y académicos de la época, se puede percibir que existían coincidencias entre sí. Entre 1900 a 1930 podemos ver que las corrientes artísticas están rompiendo con los viejos paradigmas culturales institucionalizados del siglo XIX, así como las corrientes del pensamiento que las sustentan (en especial del positivismo). Este rompimiento se verá en el nacimiento de las llamadas “vanguardias”, como el dadaísmo en Europa o el Estridentismo en México. Por lo tanto, el movimiento de Los Panidas parece emanar de este gran caudal de inconformismo artístico y cultural global, pero desde una trinchera colombiana. Aunque cabe aclarar que el estudio de las vanguardias no es el motivo de este trabajo.

⁸⁰ Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 32.

“Jovica”, escritor, Librado Parra Toro, “Tarantín Moreira” poeta y músico; José Gaviria, “Jocelyn”, poeta, músico y publicista, Rafael Jaramillo Arango, Fernando Villalba escritor; Teodomiro Izasa, “Tizasa”, poeta, pintor y caricaturista; Bernardo Martínez Toro, “Nano”, músico y dibujante; Eduardo Vásquez Gutiérrez, “Alhy Cavatini”, poeta; Jesús Restrepo Olarte, “Xavier de Lys”, poeta, y José Manuel Mora Vásquez, “Manuel Montenegro”, escritor.⁸¹

Este grupo de artistas multidisciplinario llegó incluso a publicar una revista homónima, aunque, desgraciadamente, la vida del grupo fue corta. Después de pasados cinco meses de la primera publicación de la revista, varios miembros se desplazan a Bogotá y otros se suicidan más adelante, dando fin a una de las organizaciones artísticas más interesantes de la época en Colombia.⁸² No obstante, podemos ver que la diáspora de los miembros de este grupo era una clara sintomatología de las ansias de artistas, músicos e intelectuales de probar suerte en sitios con mayor proyección que la que pudiese ofrecer la capital antioqueña de la época; sitios donde sus talentos fuesen mejor remunerados o apreciados.

En el caso de los músicos antioqueños, la ciudad de Bogotá sería un faro de atracción importante. La bonanza de la producción cafetera coincidió con el final de la Guerra de los Mil Días, lo que ocasionó que en la capital de Colombia se abrieran salas de cine mudo, restaurantes, cafés y demás sitios de esparcimiento que reclamaban con voracidad músicos que amenizaran a los concurrentes.⁸³ Patricia Londoño Vega nos describe la situación de los teatros de la época:

Finalizada la Guerra de los Mil Días, una serie de acontecimientos externos e internos promovieron el incremento paulatino en la actividad teatral nacional. Con la I Guerra Mundial, los viajes trasatlánticos de las compañías europeas se dificultaron y los diletantes colombianos encontraron el camino expedido para ocupar los escenarios públicos de los nuevos teatros y de los salones donde se llevaban a cabo representaciones.⁸⁴

⁸¹ *Ibidem.* pp. 32-33.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 321-322.

⁸⁴ *Ibidem.* p. 323.

Esta bonanza no pasó desapercibida para los músicos antioqueños, los cuales empezaron a establecerse en la capital colombiana en formatos de estudiantinas y duetos, principalmente. El mundo musical de la región andina colombiana estaba en efervescencia; los compositores como Emilio Murillo, Pedro Morales Pino y demás referentes de la época eran frecuentemente publicados. No obstante, parecería que el número de revistas especializadas o con secciones de música no podía seguir el paso del incremento de músicos en Bogotá o Medellín.⁸⁵ Las presentaciones públicas generaban ganancias, pero eran contados los músicos que podían vivir de su oficio sin tener que recurrir a otros medios para ganarse la vida, haciéndose común la figura del músico de tiempo parcial. Un caso muy claro es el de la Lira Antioqueña, la cual estaba conformada totalmente por artesanos de diversos oficios, con excepción de su director.⁸⁶

Es en este periodo en que se comienzan a generalizar las giras tanto locales como internacionales. Un ejemplo es el de la ya señalada Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, la cual realizó giras por Colombia, Centroamérica, Norteamérica y Suramérica entre 1889 y 1922.⁸⁷ Con las giras internacionales y la paulatina introducción de la tecnología fonográfica, la cual llega a Bogotá en 1879 y en 1892 a Bucaramanga y con ella la dependencia hacia Estados Unidos,⁸⁸ es que los músicos comienzan a descubrir las posibilidades tanto

⁸⁵ Sobre estas publicaciones, Patricia Londoño Vega señala: “Un esfuerzo pionero había sido emprendido antes por dos periódicos bogotanos, El Neo-Granadino (1848-1848), dirigido por el liberal y francmasón Manuel Ancizar, y la primera etapa de El Mosaico (1858-1860). Se destaca la labor que cumplieron en Medellín las revistas Lira Antioqueña (1866), Notas y Letras (1899) y La Revista Musical (1890)”. Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 318. Por otro lado, compositores como Oreste Sindici, Pedro Morales Pino o Emilio Murillo son recurrentemente publicados a finales del siglo XIX y principios del XX. Sobre esto último Martha Lucía Barriga Monroy comenta: “Muchas obras de Murillo fueron tempranamente editadas, entre ellas se destacan: Sonrisas, Noches bogotanas (valeses), Noche de luna (pasillo), Celos (pasillo), Madrigal (pasillo). En 1898, la Revista ilustrada publicó tres partituras que encierran un elocuente mensaje nacionalista: el pasillo Confidencias de Morales Pino, el pasillo Celos de Emilio Murillo y la Marcha Triunfal de Oreste Sindici con texto de Rafael Núñez, que sería adoptada como himno nacional colombiano en 1920. [...] La casa editorial M. Whitmark and Sons publicó en 1910 en Estados Unidos, las siguientes obras de Murillo en la colección South American Melodies for Piano: Amor (waltz), Carola (gavotte), El círculo (waltz), Elvira (Scherzo), Gavotte, Lorena (polka), Morenita, Roses and Lilies (waltz) Silver Chords (waltz)”. Barriga Monroy, Martha Lucía. *Opus Cit.*, pp. 174-175.

⁸⁶ Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 321.

⁸⁷ Azula, Cajal María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, pp. 38-39.

⁸⁸ “...la modernización vino de la mano de la dependencia [...] durante la guerra de los Mil Días, y entre los bienes importados había [...] gramófonos fonógrafos y zonófonos”. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, pp. 120-121.

laborales como económicas que podían surgir con la grabación de su trabajo en los primeros discos de 78 rpm. La carrera por ser el primer dueto, el primer conjunto o el primer compositor en tener su obra grabada acababa de empezar.

La competencia era reñida tanto en Bogotá como en Medellín; los duetos⁸⁹ que existían en el momento estaban conformados por músicos pertenecientes a las distintas Liras o agrupaciones de moda. Sin embargo, fue el dueto conformado en 1903 por los antioqueños “Pelón Santamarta” y Adolfo Marín⁹⁰ el que logró ser la primera agrupación colombiana en grabar su labor musical en un disco.

Sobre los miembros de este dueto hay bastante que decir. Por un lado, el verdadero nombre de “Pelón Santamarta” era aparentemente Pedro León Franco Rave, sastre de profesión, siendo “Pelón Santamarta” su nombre artístico. Parece ser que el mote de “pelón”⁹¹ proviene de la forma en que se le llamaba a los niños inquietos y traviosos en la Medellín de las últimas décadas del siglo XIX⁹² y el origen del “Santamarta” era quizás un homenaje a los orígenes de su padre.⁹³ Por otro, lado Adolfo Marín era conocido como sastre, sin embargo, se cree que la verdadera profesión de este “sastre” era la de agente de inteligencia de la época,⁹⁴ cosa bastante curiosa, pero posible dentro del mundo de la bohemia del periodo bélico.

⁸⁹ Acorde a la información recabada por María del Pilar Azula, los duetos se generalizan en Bogotá y Medellín en el cambio del siglo XIX al XX. Inclusive, parecería que desde 1885 existían duetos en Medellín que gozaban de gran prestigio: el de Juan Yepes y Emiliano Pasos, el de Germán Benítez y Clímaco Vergara, el de Roberto Mesa y Enrique Restrepo Naranjo o el que formara Pedro León Velásquez con Plutarco Roa. *Ibidem*. pp. 45-46.

⁹⁰ *Ibidem*. p. 46.

⁹¹ Por otro lado, Orlando Ramírez Casas propone que el mote de “pelón” viene de familia, pues parece que uno de sus hermanos, en los años de infancia no podía pronunciar el nombre de Pedro León, por lo que lo llamaba “pelolón”, de ahí el cambio en el apodo a “pelón”. Ramírez-Casas, Orlando. “Bambuco antes y después de Pelón Santamarta”, *Postigo de Orcasas*, [En línea], [S/N], <http://postigodeorcasas.blogspot.com/2017/11/230-bambuco-antes-y-despues-de-pelon.html>, [Consulta: 20 de marzo de 2020].

⁹² Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

⁹³ Los orígenes del padre de este músico antioqueño los sitúa José Portaccio Fontalvo en la ciudad de Santa Marta (quizás de ahí surge el mote Santamarta), lugar que abandonó a corta edad acompañado de un liberto de nombre Escolástico Velásquez, quien tenía como encomienda de su antiguo amo velar por el joven y trasladarlo hasta Medellín. Portaccio Fontalvo José. *Colombia y su música. Volumen II. Canciones y fiestas de la región andina*. Bogotá. José Portaccio Fontalvo. Apartado 23820, 1995, p. 88. Por otro lado, parece que esta versión del origen de Pedro León Velásquez es sustentada por María del Pilar Azula, quien, acorde con Restrepo señala que el apellido original de este hombre era Franco, hijo de la madre soltera Francisca Franco, quien se radicó en Gaira, donde dio en adopción a su hijo a la familia del antioqueño Escolástico Velásquez, lo que da una explicación al origen del apellido Franco y del apellido Velásquez. Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, pp. 45-46..

⁹⁴ Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

El dueto de Pelón y Marín viaja de Antioquia a Bogotá en busca de fortuna y para introducirse de lleno en la vida musical capitalina, sin embargo se encuentran con un mercado copado por duetos bogotanos entre los que se pueden contar los duetos de Ricardo Cuberos y Luis Romero, Carlos Romero y Eduardo Baquero, Daniel Uribe y Justiniano Rosales, José María “el Chato” Escamilla y Carlos Arenas, Arturo Patiño y Joaquín Forero, Alejandro Wills y Alberto Escobar, Hipólito Rodríguez “Cabo Polo” y Joaquín Rodríguez, y Carlos Espinosa Páez y Helio Cavanzo.⁹⁵

Sin embargo, este contacto con los músicos bogotanos permitió que el dueto de Pelón y Marín aprendiera una gran cantidad de canciones propias del gusto de la capital (particularmente bambucos). Este nuevo repertorio es el que les permitirá tener un primer impacto en los teatros y escenarios bogotanos y luego en el interior del país. Eventualmente, el éxito dentro de Colombia les facilita el dinero suficiente para emprender un viaje que tenía como objetivo la ciudad de Nueva York, esto con la intención de llegar a las casas discográficas norteamericanas y entrar en el mercado de la música grabada.⁹⁶

Pero llegar a Nueva York era un viaje largo y costoso, por lo que en 1907 planifican una gira por la costa atlántica colombiana y de ahí viajan a Panamá, Guatemala, Jamaica y Cuba.⁹⁷ Parece que en Cuba no tienen la acogida esperada, por lo que en La Habana, ya con el nombre de “Los Trovadores Colombianos”⁹⁸ se unen a la compañía de variedades de Raúl del Monte, la cual realiza un viaje a México en 1908.⁹⁹ Es precisamente en este país donde su éxito se hace mayúsculo.

Son gratamente recibidos por el público mexicano; a tal punto llega el buen recibimiento, que son invitados a grabar para el sello Columbia en la Ciudad de

⁹⁵ Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 47.

⁹⁶ Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

⁹⁷ Portaccio Fontalvo, José. *Opus Cit.*, p. 89.

⁹⁸ Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 46. Aunque José Portaccio Fontalvo apunta que cambiaron este nombre en México por el de “Los Trovadores Suramericanos”, como un intento de causar mayor impacto. Portaccio Fontalvo, José. *Opus Cit.*, p. 89.

⁹⁹ Sobre este actor y empresario cubano Rosa Ileana Boudet señala: “Raúl del Monte se inicia en la compañía de Salas y trabaja con Hernández en sus bufos y en el Casino Americano hasta que crea su compañía. En 1903 con la “espiritual” Blanca Vásquez, su esposa, tiene mucho éxito en Veracruz con un cuadro de comedias de cuarenta y cinco figuras, que actúa en el centro de recreo de Manuel Noriega”. Boudet, Rosa Ileana. *Cuba: actores del XIX*, California, Library of Congress-Ediciones de la Flecha, 2017, pp. 429-430.

México.¹⁰⁰ El furor por la música colombiana era tan grande que la disquera graba con el dueto cuarenta temas¹⁰¹ en su gran mayoría bambucos, tales como *El Enterrador* y *Ya Ves* o pasillos como *Despedida colombiana*. Posteriormente a la gira consagratoria por México, el dueto se desintegra; Pelón regresa a Colombia, donde forma otros duetos y continúa su labor de sastre. Por otro lado, Adolfo Marín permanece en México (otros autores dicen Centroamérica¹⁰²) hasta su muerte en 1932.¹⁰³ Sin embargo, el germen de la grabación entre los músicos colombianos se había plantado, y estaba listo para ser importado a los fonógrafos y equipos sonoros que comenzaban a hacer su aparición en su país de origen y al resto de países latinoamericanos (como sucedió en los años siguientes):

Debido a que la inversión de la incipiente industria fonográfica en tecnología, patentes y producción estaba radicada en los aparatos más que en la música grabada, esta industria se orientó a la venta de aparatos grabadores/reproductores más que de grabaciones. La música “estaba en el aire”, sólo había que recogerla, reproducirla y venderla¹⁰⁴.

A partir de la labor pionera de “Los Trovadores Colombianos” se generalizan las giras por el extranjero y las grabaciones tanto por parte de la Columbia como de la RCA Víctor y Brunswick.¹⁰⁵ Duetos como el de Wills¹⁰⁶ y Escobar¹⁰⁷ o las giras y grabaciones de la Lira Antioqueña y Jorge Áñez¹⁰⁸ por ejemplo,

¹⁰⁰ Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 110.

¹⁰¹ Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 46.

¹⁰² Ramírez-Casas, Orlando, *Opus Cit.*

¹⁰³ Portaccio Fontalvo, José. *Opus Cit.*, p. 89-90.

¹⁰⁴ González, Juan Pablo. “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha. América Latina en el cuarto milenio”, en *Música, Musicología y Colonialismo* Coriún Aharonián (Coord.), Montevideo, Centro Nacional de documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011, p. 93.

¹⁰⁵ Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 321.

¹⁰⁶ Se le adjudica la autoría, junto con Jerónimo Velásco, del pasillo *El boycoteo*, compuesto para la movilización popular de 1910 contra The Bogotá City Railway Company. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 128.

¹⁰⁷ Sobre la brillante carrera de este dueto, considerado por muchos como el mejor dueto colombiano y el que profesionalizó el género, María del Pilar Azula apunta que: “Wills conocía a Alberto Escobar desde 1903, y cuando se produjo el reencuentro en 1914 formaron dueto para competir con Patiño y Forero por una grabación para el sello Columbia. A partir de esa época comenzó la carrera del dueto Wills y Escobar, cuya trayectoria, a lo largo de casi veinte años, incluyó una considerable actividad de conciertos, giras y grabaciones discográficas con el Trío Colombiano, que los llevaría por las Antillas, México, Nueva York Centroamérica y Suramérica”. Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 48.

¹⁰⁸ Jorge Áñez Avendaño (1892-1952) es uno de los principales arquitectos de la forma de interpretar la música andina colombiana. Proveniente de una familia fervientemente liberal, el compositor siempre estuvo vinculado a la vida de Bogotá. Sus bambucos son unos de los más

terminarán de consolidar en el extranjero a la música andina colombiana. Por lo tanto, lo que está sucediendo en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, en cuanto a producción discográfica desde y por compañías fonográficas y productoras extranjeras (norteamericanas) se refiere, es sintomático de América Latina; sobre esto, Juan Pablo González nos dice:

De este modo, la grabación fonográfica en América Latina comenzó de tres maneras simultáneas: con los *recording trips*, con pequeñas compañías locales y en manos de los propios usuarios. Es así como en 1897 se grababan grupos cariocas de *choro*; en 1902 se grababa música criolla de la provincia de Buenos Aires; y en 1905 se grababan cuecas, tonadas y repertorio de salón en Santiago; corridos en Ciudad de México y danzones en La Habana.¹⁰⁹

Gracias a esta labor es que, dentro de casa, y sustentada por la gran industria discográfica,¹¹⁰ las músicas de tradición andina como el bambuco, el pasillo, la guabina, el torbellino, la danza, etc., será definitivamente aceptada dentro del gusto burgués como lo más intrínseco de la identidad colombiana, a través de lo que Juan Pablo González llama “colonialismo sonoro”¹¹¹. Sobre esto último Patricia Londoño Vega señala:

representativos de la capital colombiana; ejemplo de este repertorio es el bambuco *Los cucaracheros*. Gana fama con el dueto Áñez y Forero y más tarde viaja a Nueva York con la intención de aprender inglés e ingeniería. Ya en Norteamérica funda la Estudiantina Áñez cuya dotación instrumental era una flauta, un violín, dos bandolas, un tiple, una guitarra y un contrabajo. Con este conjunto da forma a la interpretación instrumental de la canción colombiana. En su estancia en Nueva York graba discos con música de Pedro Morales Pino; un homenaje a un amigo que nunca pudo grabar su música. Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

¹⁰⁹ González, Juan Pablo. *Opus Cit.*, p. 93.

¹¹⁰ Sobre todo en la ciudad de Nueva York, sitio donde desde los años veinte del siglo XX se reúnen una serie de artistas del ambiente *Mainstream* latinoamericano para crear, auspiciados por las casas discográficas más importantes, un sonido “latino”. Compositores e intérpretes como los mexicanos Tito Guizar o *Guty* Cárdenas, los colombianos Wills y Escobar y Jorge Áñez o los cubanos María Teresa Vera e Ignacio Piñero (sólo por nombrar algunos) estuvieron activos en el ambiente musical latinoamericano de Nueva York en determinados momentos de los años veinte del siglo. En el caso del compositor e intérprete mexicano *Guty* Cárdenas y su relación internacional con otros músicos latinoamericanos, Tony Évora señala: “En 1928 *Guty* grabó en Nueva York varios boleros para el sello Brunswick; allí estableció vínculos entrañables con los artistas cubanos Nilo Menéndez (el de *Aquellos ojos verdes*) y Adolfo y Conchita Utrera, con el colombiano Jorge Áñez y el argentino Gregorio Ayala”. Évora, Tony. *El libro del bolero*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p. 210.

¹¹¹ González, Juan Pablo. *Opus Cit.*, p. 93. Ya que las músicas propias del interior colombiano tuvieron que ser interpretadas e introducidas desde fuera. Lo antes estigmatizado y asociado con las clases populares o rechazadas, es ahora legitimado por provenir del extranjero y ser reproducido en aparatos que sólo podían permitirse grupos acomodados.

En el mundo andino, el nacionalismo musical alcanzó su mayor apogeo en el decenio de 1920, cuando la vanguardia internacional ya se había cansado de esta tendencia. En el caso colombiano, círculos de alta sociedad antes indiferentes a los bambucos, pasillos y otras melodías populares acogieron las “canciones colombianas”. En parte gracias al repertorio de las primeras grabaciones en discos de 78 revoluciones, al alcance de amplios sectores sociales mediante los vistosos “traganíqueles” o pianolas de moneda que se fabricaron desde los años veinte en Estados Unidos.¹¹²

Esta visión de reivindicación de lo “popular” por parte del estado y las clases acomodadas será el empujón definitivo para que el bambuco se convierta en el “baile nacional”, en la esencia del colombiano del interior y poco a poco, junto con los demás géneros bailables de la región andina pasará a convertirse en una especie de pieza de museo que durante muchos años se trató de mantener, y difundir como la verdadera identidad colombiana; como la impertérrita música nacional.¹¹³

De esta manera, estamos ante un proceso ideológico y de creación de un discurso histórico en donde, a partir de las necesidades presentes en determinado proceso histórico, se legitime una nueva identidad y una nueva tradición. Esta nueva tradición buscó demostrar, de manera contundente, la relación musical y cultural del bambuco (el género más difundido en el interior andino) con las influencias hispánicas “blancas” en Colombia, rechazando los orígenes mestizos y afrodescendientes del género. Sobre la invención o creación de los discursos históricos que se transforman en tradiciones, Erich Hobsbawm señala:

Se entiende por *tradición inventada* el conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la

¹¹² Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 320.

¹¹³ Es tal la aceptación del bambuco como la esencia de la identidad musical colombiana, que compositores de regiones costeñas como el cartagenero Adolfo Mejía (1905-1973) dedican sus esfuerzos a la composición de este género desde el terreno “académico”.

continuidad del pasado [...] normalmente tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico.¹¹⁴

Ahora que la música popular andina colombiana, como los bambucos, los pasillos, las guabinas y los torbellinos, sonaba en el interior de las casas de las clases urbanas acomodadas, era necesaria dicha invención de la tradición musical “blanca” del interior. De esta manera, lo “popular” es elevado en el escalafón social y al paradigma de la identidad nacional colombiana.

Reflexiones finales

En esta panorámica de la construcción de la identidad colombiana a través de las expresiones musicales andinas, se puede apreciar que siempre ha sido mutable y variable, siendo legitimada por los intereses políticos y económicos de los grupos que en cada momento determinado han tenido el control del poder. Al caer el régimen colonial español, las élites criollas, ahora gobernantes, buscaron legitimar su posición a través de la aculturación del país con las tendencias y costumbres de sus nuevos socios comerciales (principalmente ingleses), creando así una brecha social en Colombia que ya no sólo dividía a la población por razas y color de piel, sino también entre culturas avanzadas y aquellas que debían ser censuradas o de-culturadas y re-culturadas. De ellas arrancaban sus propias identidades, desarrolladas en su mayoría a lo largo del periodo colonial hispano, las cuales tuvieron sus expresiones musicales en los llamados “bailes deshonestos”, como el fandango y el bambuco.

No obstante, poco a poco estas danzas rurales van entrando en el espacio urbano, ya sea como un exotismo (como el caso de las composiciones de autores como Párrega) o como un entretenimiento de diletantes y aficionados de las clases burguesas. A la par de danzas de salón europeas, danzas como el pasillo servían para el ocio de las familias acomodadas colombianas y, con el tiempo, varios de estos bailes lograron sacudirse esta fatal etiqueta de “deshonestos”.

¹¹⁴ Hobsbawm, Erich. “La invención de tradiciones”, en *La invención de la tradición*, Erich Hobsbawm y Terence Ranger (Coords.), Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 8.

Sin embargo, a finales del siglo, la sociedad colombiana se vio envuelta en su guerra civil más larga, creando una ruptura en todos los niveles sociales. Es en este momento cuando grupos de intelectuales inconformes expresan sus protestas a través de lo “popular”, siendo *La Gruta Simbólica*, en Bogotá, la más importante de estas. A través de esos géneros estigmatizados a lo largo del siglo XIX por provenir en su mayoría de espacios alejados de las élites (como bambucos, danzas, guabinas, torbellinos, pasillos, etc.), *La Gruta Simbólica* fue capaz de legitimar su posición como grupo disidente y, al mismo tiempo, comenzar a normalizar de manera definitiva estos géneros dentro del gusto de los grupos acomodados de las ciudades colombianas. Esto devino en la conformación de otros discursos oficiales que les dieron a bailes como el bambuco legitimidad y carta libre de circulación, claramente en detrimento de otros, como las danzas provenientes de la Costa atlántica, o de la región del Pacífico y el Cauca.

Igualmente, en otras ciudades grandes como Medellín, los comienzos del siglo XX son testigos de nuevas inquietudes por parte de la comunidad artística. El polo económico y cultural de la capital antioqueña, contrapeso importante del bogotano, sufre un desarrollo artístico y musical importante, provocando que una gran cantidad de músicos (entre ellos músicos de tiempo parcial) busquen migrar a la capital del país en busca de mejores expectativas laborales.

Coincidentemente, esta inquietud en los ambientes populares de la música andina colombiana ocurrió casi de manera simultánea con la llegada de la industria fonográfica a Colombia, produciendo una búsqueda de un mercado más amplio por parte de los músicos andinos. No obstante, debido al hecho de que los medios para producir materiales sonoros se encontraban fuera de Colombia (en países como Cuba, Estados Unidos o México), los músicos locales se ven forzados a migrar con tal de realizar las primeras grabaciones sonoras colombianas. Con esto se produce un fenómeno muy interesante de colonialismo sonoro en el país, pues a través de la producción de músicas andinas colombianas en el extranjero y su posterior distribución nacional se produce la completa legitimación de estos géneros.

A partir de este momento se crean nuevos discursos identitarios donde el bambuco, por ejemplo, se erige como “el baile nacional” y, por lo tanto, se

deben crear discursos renovados que prueben que este género andino ha sido producto de una genealogía musical alejada de los grupos sociales mestizos, indígenas y negros y más cercana al mundo hispánico. Los discursos de legitimidad de las élites, en ese sentido, se mantienen inmutables en Colombia; aunque los géneros que ahora son “la génesis de la colombianidad” son esos antiguos “bailes deshonestos”, estos tuvieron que ser reinsertados en los oyentes colombianos a través de su refrendo en el extranjero y la moderna industria discográfica.

Esta panorámica histórica sobre la construcción identitaria colombiana, a través de la música, conduce a una reflexión sobre si las identidades y la historia de la que emerge Colombia como nación, y por extensión todos los demás países latinoamericanos, son en verdad un reflejo de las realidades históricas de la mayoría de la población, la cual generalmente se mantiene silente en el discurso histórico hegemónico o ha sido y es manipulada por intereses políticos y económicos que incluso rebasan nuestra geografía latinoamericana.

Bibliografía

Azula Cajal, María del Pilar; Martha Enna Rodríguez Melo; Luis Fernando León Rengifo. 2011. *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música. Ediciones Uniandes.

Bermúdez, Egberto. 2009. “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 17, pp. 87-134.

_____. 2010. “La música colombiana: pasado y presente”. En: Albert Recasens Barberá (Dir.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, pp. 247-254.

Boudet, Rosa Ileana. 2017. *Cuba: actores del XIX*, Santa Mónica, California. Library of Congress, Ediciones de la Flecha.

Barriga Monroy, Martha Lucía. 2005. “Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920”. *El Artista*, Pamplona, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia, núm. 2, pp. 28-41.

Cortés Polanía, Jaime. 2004. *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al día (1934-1938)*, Bogotá, Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura-Programa de maestría/Universidad Nacional de Colombia.

Díaz Díaz, Rafael Antonio. 2011. “La diversión y la privacidad de los esclavos neogranadinos”, en *Historia de la vida privada en Colombia, Tomo I las fronteras difusas, del siglo XVI a 1880*, Jaime Borja Gómez-Pablo Rodríguez Jiménez (Dir.), Colombia, Taurus, pp. 226-253.

Duarte, Jesús; María V. Rodríguez. 1992. “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX”, en *Boletín cultural y bibliográfico*, Colombia, Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia, Vol. 29, núm. 31, pp. 41-55.

Duque, Ellie Anne. 2000. “En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 6, p. 168-182.

Évora, Tony. 2001. *El libro del bolero*, Madrid, Alianza editorial.

González, Juan Pablo. 2011. “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha. América Latina en el cuarto milenio”, en *Música, Musicología y Colonialismo*, Coriún Aharonián (Coord.), Montevideo, Centro Nacional de documentación Musical Lauro Ayestarán., pp. 81-100.

Hobsawm, Erich. 2002. “La invención de tradiciones”, en *La invención de la tradición*, Erich Hobsawm y Terence Ranger (Coords.), Barcelona, Editorial Crítica, pp. 7-21.

Klein, Alexander. 2017. *Oreste Síndici. Obras completas*. Reducción para canto y piano. Edición crítica y estudio biográfico de Alexander Klein. Bogotá. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Dep. de Música, Edición Uniandes.

Ladrero, Valentín. 2019. *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*, 4ta edición, colección La banda sonora, Madrid, La Oveja Roja.

Londoño Vega, Patricia. 2015. “La Cultura” en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, pp. 265-340.

Miñana Blasco, Carlos. 1997. “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. A *Contratiempo*, núm. 9, pp. 8-11.

Palacios, Marco. 2015. "Población y Sociedad" en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, pp. 201-264.

Portaccio Fontalvo, José. 1995. *Colombia y su música. Volumen II. Canciones y fiestas de la región andina*. Bogotá. José Portaccio Montalvo.

Posada Carbó, Eduardo. 2015. "La vida política", en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), , Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, pp. 31-78.

Quintana, Hugo J. 2010. "La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada", en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recasens Barberá (Dir.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, pp. 91-102.

Ramírez Uribe, Claudio. 2016. "La lírica yucateca, hija de Erato y Calíope, heredera de Itzamnaaj". *Balajú. Revista de cultura y comunicación*, Universidad Veracruzana, No. 5, pp. 61-74.

Rendón Marín, Héctor. 2009. "De liras a cuerdas. Una historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980", Tesis de maestría. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Historia, pp. 337.

Rinaudo, Christian. 2011. "Lo "afro", lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz", en *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*, Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (Coord.), México: CIESAS- ANR-Institut de Recherche pour la Développement- Universidad de Cartagena- El Colegio de Michoacán. Publicaciones de la Casa Chata, pp. 37-67.

Zweig, Stefan. 2018. "Il mistero della creazione artistica", en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, pp. 13-44.

_____. 2018. "Dante", en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, pp. 45-60.

Páginas Web:

Flórez, Julio. "Mis flores negras", *Poeticus*, [En línea], [S/N], <https://www.poeticous.com/julio-florez-rea/mis-flores-negras?locale=es> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

López, Eduardo y Pedro Morales Pino. “Cuatro preguntas”, *TodoColombia*, [En línea], [S/N], 2 de marzo de 2020 en: <https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/canciones/cuatro-preguntas.html> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

Párrega, Manuel María. “El bambuco”, en *Artes. La Revista*, Edición Facsimilar, Universidad de Antioquia-Facultad de Artes. 2001, Vol. 1 No. 2, [En línea], [S/N], <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/22242/18424>, [Consulta: 26 de marzo]

Ramírez-Casas, Orlando. “Bambuco antes y después de Pelón Santamarta”, *Postigo de Orcasas*, [En línea], [S/N], <http://postigodeorcasas.blogspot.com/2017/11/230-bambuco-antes-y-despues-de-pelon.html>, [Consulta: 20 de marzo de 2020].

Rodríguez Melo, Martha Enna. “Música nacional: el pasillo colombiano”, *Academia.edu*, [En línea], [S/N], <https://uniandes.academia.edu/MarthaEnnaRodr%C3%ADguez>, [Consulta: 14 de mayo de 2020]

Salamanca Uribe, Juana. “La Gruta Simbólica: Una anécdota en sí misma”, *Revista Credencial*, [En línea], [S/N], 16 de abril de 2020 en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/la-gruta-simbolica-una-anecdota-en-si-misma-0>, [Consulta: 16 de abril de 2020].

Entrevistas:

Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017