



Primavera 2015

ETNOMUSICOLOGÍA

MUSICAM 2014. International Conference on Visual Ethnomusicology

	Matías Isolabella	2
<hr/>		
I SIMPOSIO INTERNACIONAL DE FLAMENCO Y MÚSICA ÁRABE		
	Rubén Gómez Muns	7
<hr/>		
I JORNADA CONECTANDO ESCENAS: <i>Investigación en músicas populares urbanas.</i>		
	Gabriela Andrés	10
<hr/>		
IV JORNADAS INSTRUMENTA		
	Marta Serrano Gil	12
<hr/>		
CONGRESO INTERNACIONAL MÚSICA E IDENTIDADES EN LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA: Procesos Ideológicos, Estéticos y Creativos en el Siglo XX		
	Ruth Piquer	16
<hr/>		
IX SIMPOSIO INTERNACIONAL LA CREACIÓN MUSICAL EN LA BANDA SONORA		
	Juan Carlos Galiano Díaz	21
<hr/>		
Tesis doctoral: <i>Musicalidad: Música y marcas en el brandedcontent. Sectores, formatos y significado (2009-2013).</i> Autora: Cande Sánchez Olmos		
	Antonino Martín Palacios	25

ETNOLECTURAS

Reseña:

Víctor Lenore. 2014. *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural.* Madrid: Capitán Swing.

Fernán del Val 28

Reseña:

Sydney Hutchinson (Ed.). 2014. *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts.* Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press

Isabel Llano 31

ARTEFACTOS

Festival WOMAD Cáceres 2015

Ana Mendoza Hurtado 43

Editorial

Recientemente *Cuadernos de ETNOMusicología* recibía la noticia de su inclusión en la base de datos de RILM - *International Repertory of Music Literature*, avalando así los contenidos de la revista en el campo de la musicología y respaldando su continuidad. No deja de ser una excelente noticia para esta publicación, que ve reconocida su intención de hacer de portavoz de los intereses de nuestros socios y socias, al tiempo que nos impulsa a seguir dando cuenta de las distintas labores realizadas por las personas que nos dedicamos a esto de pensar la música.

Prosiguiendo con ese espíritu de difusión e información, en este número se recogen varios testimonios de los más recientes eventos y encuentros académicos que han tratado las músicas populares en nuestro país. Encontramos un panorama que representa a diferentes temáticas relativas a géneros musicales objeto de estudio en nuestras disciplinas, que van desde la relación de la música árabe con el flamenco hasta la investigación en las músicas populares urbanas, pasando por el estudio de los instrumentos tradicionales, utilizados en su mayoría en la música de tradición oral, y por reflexión sobre los usos de la música en los medios audiovisuales. Todo esto, unido a tesis doctorales y publicaciones que han visto la luz recientemente, representa un caleidoscopio de perspectivas que permite poner el foco en temas transversales como la conformación de identidades y las prácticas creativas.

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

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

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno.cuadernos@sibetrans.com

MusiCam 2014 INTERNATIONAL CONFERENCE ON VISUAL ETHNOMUSICOLOGY

Matías Isolabella

La especialidad de Etnomusicología de la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid se ha caracterizado, desde sus comienzos, por un marcado interés hacia el uso del medio audiovisual con fines documentales, analíticos y educativos. Valgan como ejemplo los proyectos de investigación y los trabajos producidos en años recientes por Enrique Cámara de Landa, Grazia Tuzi y Marita Fornaro, entre otros. Desde 2009 estas actividades se configuraron bajo el título de *MusiCam: encuentros de etnomusicología visual* (organizadas en colaboración con el Aula de Música y MiradaSonoras), en cuyo marco se han organizado reseñas y seminarios por los que han transitado figuras relevantes de la Etnomusicología europea como Bernard Lortat-Jacob, Rubén López Cano, Ignazio Macchiarella, etc.

En ocasión de su V aniversario, *MusiCam* se propuso dar un paso al frente y organizar un Congreso Internacional que sirviera como trampolín para la conformación de un grupo de estudios en el marco del *International Council for Traditional Music*. Si bien el uso del medio audiovisual con fines de investigación cuenta con precedentes ilustres en la Etnomusicología (Zemp, Rouget, Baily, etc.), en el marco del ICTM aún no existía una plataforma dedicada a su discusión sistemática. Así,

entre el 5 y el 7 de noviembre de 2014, la Universidad de Valladolid fue lugar de encuentro privilegiado para un nutrido grupo de investigadores provenientes de América Latina, Asia y Europa; a razón de ello el idioma oficial del encuentro ha sido el inglés.

El congreso contó con la participación de 19 ponentes, con intervenciones de 30 minutos distribuidas en 7 sesiones. Esto, por una parte, favoreció la proyección de fragmentos audiovisuales y, por otra, dejó tiempo suficiente para el intercambio de comentarios y discusiones. Cabe destacar, en particular, la presencia de Raúl Romero como conferenciante invitado (Instituto de Etnomusicología de Perú), quien presentó una retrospectiva sobre la producción audiovisual etnomusicológica en Perú; y la proyección de dos películas: *La Danse des Wodaabe* de Sandrine Loncke, y un episodio de la serie documental *Pasos de Cumbia* (Dir. Vincenzo Cavallo) en la que el etnomusicólogo italiano Leonardo D'Amico participó en calidad de supervisor científico.

La primera sesión estuvo a cargo de Yoshitaka Terada (National Museum of Ethnology, Japón), Nicolás Prévôt (CNRS, París) y Charlotte Vignau (Folk Music Archive of Upper Bavaria). Terada abordó algunas implicaciones éticas que surgieron a partir de su investigación con los

migrantes de la isla de Okinawa en la ciudad de Osaka y de la creación de la película *Drumming Out a Message*, en la que aborda los nuevos significados que adquiere la danza *eisä* en un contexto migratorio. En particular, el autor reflexiona sobre las relaciones de poder y los problemas de representación inherentes al trabajo con minorías marginalizadas, poniendo el acento sobre las posibilidades que ofrece el medio audiovisual en estos contextos. El tema de las minorías es tratado también en la ponencia de Prévôt, quién desde hace varios años coordina un proyecto de investigación sobre las manifestaciones musicales en el barrio multiétnico de Nanterre en París. *Inouï*, proyecto web-documental *in progress* que se ubica entre la etnomusicología visual y la etnomusicología aplicada, busca descubrir, documentar y legitimar (*empower*) la sabiduría musical de algunas familias de migrantes a través de la narración multimedia (audio, video, foto y texto) de sus historias de vida. En su ponencia, Charlotte Vignau hace hincapié en la necesidad de utilizar el medio audiovisual en el estudio de las prácticas transnacionales de instrumentos musicales. Su película *The Alphorn* aborda la interpretación del *alphorn* en Suiza, Baviera, Países Bajos y Japón, y enfatiza, además, la importancia de documentar la acción musical en tanto forma de conocimiento (por ejemplo cómo varía la preparación del instrumento en diferentes culturas) y las posibilidades que ofrece el video a la hora de crear etnografías multivocales e intersubjetivas.

En la segunda sesión participaron Rui Oliveira (INET-MD, Aveiro) y Claudio

Mercado (Museo Chileno de Arte Precolombino), en la que se trataron problemáticas inherentes a los archivos audiovisuales. Por una parte, Oliveira se interroga sobre la vida de las grabaciones de campo una vez que éstas cumplieron su función documental para la creación de publicaciones que, habitualmente, son escritas. El argumento del autor es que estos materiales suelen contener información muy valiosa que puede ser (re)utilizada para generar nuevo conocimiento; para demostrarlo presenta extractos de dos películas realizadas a partir de materiales de archivo del INET-MD: *Sons de Goa* y *Kola San Jon*. Por otra parte, Mercado ofrece reflexiones a partir de su larga trayectoria investigadora y de coordinación del Área Audiovisual del Museo Precolombino. Tras veinte años investigando dos tradiciones chilenas, el *canto a lo poeta* y los *bailes chinos*, ha coleccionado más de mil horas de vídeo. Estos materiales, que le han servido para la creación de películas y la preparación de textos científicos, están siendo sistematizados en el Archivo Patrimonial del Museo Chileno de Arte Precolombino, cuyo acceso está disponible online de manera gratuita.

La tercera sesión estuvo a cargo de Barbara Varassi Pega (Leiden University, Países Bajos), Giorgio Adamo (Università di Roma Tor Vergata) y Paolo Vinati (Istituto Ladin Micurà de Rü, Italia). Varassi Pega aborda la creación y recreación del tango a partir de video-entrevistas a algunos de los más destacados compositores del género. Su objetivo es comprender la labor del arreglista, figura emblemática en la década de los cuarenta, respondiendo a algunas

preguntas clave: ¿cómo trabajan, cómo escriben y cómo aprendieron? En su ponencia, Adamo pone el acento sobre las posibilidades que ofrece el medio audiovisual para el estudio de la música y del movimiento. A través del análisis *frame-by-frame* y el *slow-motion* analiza los patrones de sincronización entre el ritmo musical y el cuerpo (tanto del danzante como del intérprete) en tradiciones musicales del Sur de Italia y del Sudeste de África. A continuación, Paolo Vinati presenta una edición reducida de su película, *M 360°: Four Walks through the Valley of Sounds*, en la que introduce la variedad de manifestaciones musicales de un valle de Bolzano (Italia) centrándose en particular en la interpretación y aprendizaje de diversos repertorios musicales entre la oralidad y la escritura.

La cuarta sesión contó con la presencia de Miguel Ángel García Velasco (AfroKuba) y la ponencia conjunta de Daniel Vilela y João Egashira (Universidad Federal de Paraná). García Velasco presenta extractos de una entrevista audiovisual a Gilbert Rouget, en la que se recorren de manera paralela algunos momentos clave de su carrera y de la etnomusicología francesa. La entrevista aborda en particular el interés de Rouget por los rituales de posesión y busca trazar analogías con la diáspora africana en Cuba. Vilela y Egashira reflexionan de manera crítica sobre los procesos de representación y construcción de la identidad brasileña a partir de algunos episodios de la película animada *Hello Friends* producida por Disney (1942). Los autores abordan, en particular, el uso de los tópicos musicales para crear un sentimiento de identidad nacional a partir

de tradiciones locales que no dan cuenta de la complejidad multicultural de un país de dimensiones continentales, cual es Brasil.

La quinta sesión estuvo a cargo de María Eugenia Domínguez (Universidad Federal de Santa Catarina), Nico Staiti (Universidad de Bologna) y Fulvia Caruso (Universidad de Pavia). Domínguez presenta su investigación sobre la práctica de la flauta en ocasión de la fiesta *pin-pin* (Chaco Occidental), a la que acuden grupos *guaraní* y *arawak* radicados en Argentina, Bolivia y Paraguay. Su enfoque busca trazar un paralelismo entre la simbología de las máscaras y la interpretación musical en ocasión de dicho ritual. Staiti aborda el estudio de la música *m'almat* en los rituales celebrados en honor del espíritu femenino *Lalla Malika* (la Reina), en la que participan mujeres y hombres afeminados. Su presentación se centra en la *trance* y en una reflexión crítica sobre la dicotomía observador/observado y su representación audiovisual. Caruso presenta *A regola d'arte: an experience of reflexive visual anthropology*, trabajo realizado en colaboración con el *filmmaker* Lorenzo Pizzi en ocasión de la presentación de la candidatura UNESCO de la tradición de construcción de violines en Cremona. La autora reflexiona de manera crítica sobre la dificultad de representar visualmente lo inmaterial.

En la sexta sesión Enrique Cámara (Universidad de Valladolid), Leonardo D'Amico (Conservatorios de Brescia y Mantova) y Nick Poulakis (National and Kapodistrian University of Athens), se plantean problemáticas acerca de los

diversos usos del medio audiovisual con fines educativos y divulgativos. Cámara lo hace a partir de una pregunta clave (¿es posible producir películas que integren las funciones didáctica, científica e informativa?) y la proyección de diversos fragmentos producidos a lo largo de su carrera investigadora. Por otra parte, D'Amico se interroga sobre las ventajas y desventajas del documental televisivo a partir de su experiencia como supervisor científico de la serie *Pasos de Cumbia* (2014): ¿es suficiente la presencia de un etnomusicólogo en la producción televisiva para garantizar su cientificidad? ¿Es posible integrar entretenimiento y ciencia? Para finalizar esta sesión, Poulakis recorre de manera sintética diversas cuestiones epistemológicas surgidas en la disciplina en torno a las problemática inherentes a la representación fílmica de un arte no-representacional como la música. El autor también se interroga sobre la utilidad didáctica del medio audiovisual a partir de su experiencia docente en el curso de Etnomusicología Visual de la Universidad de Atenas.

En la séptima y última sesión participaron Magda Pucci (University of Leiden), Salvatore Rossano (Universidad de Valladolid/ University of Melbourne) y Matías Isolabella (Universidad de Valladolid/ Universidade do Minho). Pucci presentó la película *Cantos da Floresta*, narración audiovisual de una gira por Amazonas en la que tomaron parte el conjunto musical Mawaca y representantes de seis diversas etnias indígenas de Brasil. El objetivo del proyecto artístico era el de legitimar (*empower*) las prácticas musicales de las poblaciones indígenas, a menudo objeto de discriminación y marginalización. Rossano proyectó varios extractos audiovisuales producidos en el marco del proyecto de investigación Músicas Tradicionales y Populares de Zamora y Miranda de Duero desarrollado por la Universidad de Valladolid, destacando la importancia de la documentación audiovisual y su impacto en el trabajo de campo. Isolabella presentó de manera reflexiva su experiencia de documentación audiovisual de una performance de poesía improvisada a cargo de los payadores rioplatenses en una cárcel de la Provincia



de Buenos Aires, poniendo el acento sobre cuestiones éticas y técnicas.

La mesa redonda final ha sido uno de los momentos más interesantes del congreso: se debatieron cuestiones teórico-epistemológicas de la etnomusicología visual, como fueron el nombre del futuro grupo de estudios (Visual/ Audiovisual Ethnomusicology) y su definición (¿qué estilo/formato ha de tener una película para ser considerada etnomusicología visual?, debate fiction/non-fiction, dilemas

éticos, etc.), la necesidad de conseguir que las películas de investigación sean legitimadas como publicaciones científicas, posibles formatos para futuros encuentros del grupo de estudios (con la proyección de películas completas para cada ponente), etc.

Para todos los interesados en profundizar sobre los contenidos del congreso, el libro de actas está actualmente en fase de edición.

I SIMPOSIO INTERNACIONAL DE FLAMENCO Y MÚSICA ÁRABE

Rubén Gómez Muns

El pasado mes de marzo (5-7 de marzo de 2015) la ciudad de Córdoba acogió la celebración del I Simposio Internacional de Flamenco y Música Árabe. Éste fue coorganizado conjuntamente por Casa Árabe-Córdoba y la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba.

El objetivo de ambas instituciones era el de celebrar un simposio que analizara y estudiara la música árabe y el flamenco, así como la relación entre sí, en sus diferentes aspectos (estructuras musicales, los modelos de transmisión, la lírica, instrumental, etc.) y partiendo desde un enfoque interdisciplinar. Por este motivo, los temas de debate y reflexión fueron abordados por profesionales procedentes de diferentes ámbitos: mundo académico, músicos profesionales, gestores culturales y documentalistas.

El simposio se estructuró en varias ponencias y mesas redondas, además, incluyó un cineforum y la celebración del concierto “Chekara-Flamenco Andalusi”.

El prestigioso compositor Mauricio Sotelo, quien ha empleado elementos del flamenco en muchas de sus composiciones y que ha colaborado con músicos flamencos de prestigio como Enrique Morente, abrió el simposio con la conferencia inaugural “La música se lee en el agua”. Una conferencia muy ilustrativa, tal y como sugiere el título, de la

experiencia profesional y de la forma de entender la música que tiene el Sr. Sotelo. Cabe decir que la exposición del conferenciante fue de un nivel muy alto, no sólo en conocimientos, sino también en comunicación. Un nivel que se mantuvo en líneas generales a lo largo del simposio.

El profesor Reynaldo Manzano pronunció la conferencia “Nexos históricos entre el flamenco y la música árabe” y la profesora Cristina Cruces cerró el simposio con la conferencia “El flamenco y la música andalusí”. Ambos pusieron de manifiesto el papel del patrimonio cultural árabe en las diferentes conexiones musicales y culturales que se produjeron a lo largo de la historia en la Península Ibérica, y cómo muchas de ellas encontraron en el flamenco y en el patrimonio cultural de Andalucía un campo de expresión y evolución.

Una de las particularidades de este simposio fue la celebración de conferencias con dos ponentes, fomentando por un lado la exposición de diferentes argumentos y, por otro lado, la interacción y el debate entre conferenciantes y público.

El músico e investigador marroquí Amin Chachoo y el profesor Faustino Núñez fueron los ponentes de la conferencia “Las raíces de la música árabe y del flamenco”. Una conferencia muy enriquecedora sobre los elementos comunes que podemos

encontrar entre el patrimonio musical andalusí y el flamenco.

Esta dinámica de dos ponentes también fue la protagonista de la conferencia “La transmisión oral como sistema de enseñanza del flamenco y de la música árabe”. En esta ocasión, los ponentes fueron la profesora Alicia González y el músico kurdo Gani Mirzo. La conferencia giró en torno a la problemática de transmisión oral y transmisión escrita de la música, especialmente en los procesos de enseñanza y aprendizaje, poniendo de relieve ventajas y desventajas de ambos modelos y cómo el segundo puede llegar a desvirtuar el carácter interpretativo de la música. Al mismo tiempo, los ponentes demostraron cómo muchos elementos de la tradición oriental de la música árabe – que difieren en determinados aspectos de la música andalusí – tienen ciertas similitudes con determinados aspectos del flamenco.

El papel que juegan estas músicas dentro del escenario contemporáneo de la globalización fue abordado por la mesa redonda “La escena de la World Music: de la autenticidad a la hibridación”, que tuvo el placer de moderar y donde participaron Paloma Povedano (Almasäla) y Yacine Belahcene (Oriental Groove).

Muchos de los temas expuestos a lo largo de las diferentes conferencias – como por ejemplo la recepción cultural, el conocimiento del ‘otro’, la interculturalidad o la hibridación – también estuvieron presentes en el cineforum, que contó con la presencia del director del documental *Tan cerca, tan lejos*, Pepe Zapata, y de

algunos de sus protagonistas, los miembros de la formación musical Orquesta Chekara.

Todas estas sesiones tuvieron una duración de 90 minutos, un tiempo que permitió a los participantes poder exponer con claridad sus argumentos, un hecho que dio pie a turnos de preguntas muy interesantes por parte del público asistente.

El simposio también abrió una convocatoria de comunicaciones y de entre todas las propuestas recibidas el comité científico eligió un total de seis. Todas ellas eran de diferente temática, desde el estudio de las coplas de Yebala (región del norte de Marruecos) hasta la presentación de una propuesta metodológica para la enseñanza de los ritmos de la escuela marroquí, pasando por dos comunicaciones centradas en las particularidades del canto dentro del área mediterránea, junto a otras dos más centradas en el flamenco. Una de ellas versó sobre la experiencia del programa de cooperación “Flamenco de Orilla a Orilla” y la otra se centró en la influencia de la sociedad civil en el proceso de la declaración del flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial.

La respuesta del público asistente fue muy positiva, poniendo de relieve el interés que suscita esta temática dentro de nuestro país. No es casual que Córdoba fuera la ciudad elegida por la organización para poder celebrar este simposio. Una ciudad que fue sede de la primera escuela de oud (laúd) fundada por Ziryab en la primera mitad del siglo IX – argumento esgrimido por la organización – y que con el paso de

los años se ha convertido en un lugar mítico de la riqueza cultural peninsular fruto del intercambio de diferentes tradiciones y de su evolución posterior.

No me gustaría entrar en falsedades, pero a fecha de hoy no tengo conocimiento de que se haya organizado en España un simposio de esta temática de una duración similar. Un hecho que avala, bajo mi punto de vista, el atrevimiento de los organizadores por suplir una carencia dentro de nuestro ámbito académico y divulgativo con la celebración de este evento. No es de extrañar que, dentro de este contexto, uno de los comentarios más escuchados durante las jornadas fuera el de la necesidad de fomentar el estudio y conocimiento del flamenco y de la música árabe, así como su divulgación. Un guante recogido desde un principio por la organización, quien ha manifestado su voluntad de convertir este simposio en un foro de referencia. Palabras que evidencian una voluntad de continuidad con la

celebración de ediciones posteriores, lo cual es una gran noticia de la que debemos alegrarnos. Hasta que llegue ese momento, podemos conformarnos con el poder visualizar en la página web de Casa Árabe, <http://www.casaarabe.es/>, las grabaciones en vídeo de gran parte de las conferencias comentadas.



I JORNADA CONECTANDO ESCENAS: INVESTIGACIÓN EN MÚSICAS POPULARES URBANAS

Gabriela Andrés

El pasado día 5 de marzo de 2015 se celebró la Primera Jornada *Conectando Escenas: investigación en músicas populares urbanas* en la Sala de Juntas de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, coordinada por Ruth Piquer y Francisco Bethencourt, profesores del Departamento de Musicología. La jornada se centró en el debate sobre escenas actuales de la música madrileña, contando con la intervención de investigadores, músicos y gestores de diferentes ámbitos y estilos de Madrid. Con el fin de facilitar el diálogo entre los expertos y el público, la programación estuvo dividida en mesas redondas, formato ideado para fomentar la participación de los asistentes y el intercambio de ideas.

Tras unas breves palabras de bienvenida por parte de los coordinadores, iniciaron la sesión dos investigadores del *European Music Research Group*, Stuart Green (Universidad de Leeds) e Isabelle Marc (UCM) con la presentación de sus proyectos en curso. Este grupo de investigación sirve como espacio de diálogo entre lingüistas, sociólogos y musicólogos acerca de la música producida y consumida en Europa. Además, cuenta con la colaboración de artistas, periodistas, productores y otros profesionales de la industria musical con el fin de entablar un intercambio de ideas entre el mundo académico y el mundo de la práctica

musical. Entre los proyectos actuales se encuentran el análisis las músicas negras en Madrid, el estudio de las músicas populares desde la perspectiva de la transculturalidad, así como los cantautores en Europa.

A continuación, Javier Echeverría, de Majaicans, Marc Benito, de Respectmark y miembros de la asociación cultural *Dothereggae*, junto a Ruth Piquer y Gonzalo Fernández Monte, de la UCM, analizaron la situación actual en la que se encuentran las músicas jamaicanas en Madrid, especialmente reggae y ska. Tras un breve repaso de la historia de estos géneros en España, el debate giró en torno al problema de los espacios musicales y la falta de audiencias.

Terminó la mañana con la presentación del Grupo Complutense *Música popular urbana en España y Latinoamérica: producción, comunicación e identidades*, a cargo de Victoria Eli y Julio Arce, de la UCM. El cometido principal de este grupo es el desarrollo de formas de conocimiento en los campos de la creación, interpretación, difusión y consumo de la música popular mediante un enfoque interdisciplinar, con el fin de demostrar que esta música constituye un fenómeno social y cultural que contribuye a la construcción de identidades sociales y culturales.

La sesión de la tarde comenzó con un análisis de la escena del rock en Madrid a la sombra del 15M por Héctor Fouce de la UCM, Fernán del Val de la UNED y Rubén Caravaca de Fabricantes de Ideas. Se puso sobre la mesa la necesidad de cambiar las fronteras de producción actuales y caminar hacia una autogestión musical que fomente la participación ciudadana.

Francisco Bethencourt, la cantaora flamenca Silvia Troncoso, el director de la revista *Aire Flamenco* Jacinto González y los fotógrafos Paco García y Jimmy Brody fueron los expertos que participaron en la mesa redonda acerca de los espacios sonoros y la escena flamenca madrileña. Ofrecieron un panorama de los espacios para el flamenco en Madrid.

Concluyó finalmente la jornada con unas aproximaciones al diálogo intramusical en la escena del blues en Madrid por parte de Josep Pedro de la UCM, y los músicos Jorge García y César Crespo. Josep Pedro trató la historia del blues y sus locales en Madrid, y el debate giró en torno al diálogo entre músicos y público.

En definitiva, esta primera edición de la *Jornada Conectando Escenas: Investigación en músicas populares urbanas* ha abierto un espacio de diálogo entre el mundo de la música académica y los agentes inmersos en la realidad de la música urbana madrileña, uniendo así fuerzas en apoyo de un sector que ha sufrido fuertemente las consecuencias de la crisis económica y sus consecuentes recortes. Además, al tratarse de mesas redondas, el encuentro no se ha dado sólo entre expertos, profesionales y músicos, sino que cualquier oyente interesado podía aportar al debate ideas igualmente válidas, naciendo así una comunicación plurilateral y democrática desde una gran variedad y riqueza de perspectivas, fundamental para el avance de cualquier disciplina. Sin duda alguna, sería deseable que estas jornadas se mantuviesen en el futuro, celebrándose así nuevas ediciones donde la música urbana, la académica, y los asistentes a las conferencias, tengan una esfera de diálogo.

I JORNADA
CONECTANDO ESCENAS:
INVESTIGACIÓN EN MÚSICAS POPULARES URBANAS
JUEVES 5 DE MARZO
SALA DE JUNTAS. FACULTAD DE GEH



LA ESCENA DE MADRID

PROGRAMA:

11.30 Presentación de la jornada

11.45 Presentación del Grupo de Investigación UCM "Música popular urbana en España y Latinoamérica: producción, comunicación e identidades".
Victoria Eli Rodríguez y Julio Arce (UCM).

12.00 European Popular Music Research Group: proyectos en curso

-Las músicas negras en Madrid.

-El estudio de las músicas populares desde la perspectiva de la transculturalidad

-The Singer-songwriter in Europe: paradigms, politics and place

Intervienen: Isabelle Marc (UCM) y Stuart Green (University of Leeds). Coordinadores del European Popular Music Research Group.

13.00 Reggae y ska en las fronteras

Intervienen: Javier Echeverría (Majacans), Ruth Piquer (UCM) y Gonzalo Fernández Monte (UCM).

14.15 Comida

16.00 ¿Insurgentes o complacientes? La escena del rock en Madrid a la sombra del 15M.

Intervienen: Héctor Fouce (UCM), Fernán del Val (UNED) y Rubén Caravaca (Fabricantes de Ideas)

17.00 Flamenco y más: espacios sonoros y la escena flamenca de Madrid.

Intervienen: Francisco Bethencourt (UCM), Silvia Troncoso (Cantaora flamenca), Jacinto González (Director de la revista *Aire Flamenco* AF), Paco García y Jimmy Brody (fotógrafos).

18.00 Talkin' Blues: aproximaciones al diálogo intramusical en la escena de blues de Madrid.

Intervienen: Josep Pedro (UCM), Jorge García (pianista The TREMÉndous, Raspa García Trio), César Crespo (César Crespo & the Pinball's Blues Party, Lazy Lester Tribute Band).

19.00 Conclusiones y Clausura de la jornada.



COORDINAN: RUTH PIQUER SANCLEMENTE Y FRANCISCO BETHENCOURT LLOBET
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA UCM



IV JORNADAS INSTRUMENTA

Marta Serrano Gil

Durante los días 11 y 12 de abril de 2015 se celebraron en la localidad vallisoletana de Urueña las *IV Jornadas Instrumenta*. Este evento constituye una interesante y completa armonía entre la investigación, la construcción, la interpretación y el coleccionismo de los instrumentos musicales.

Desde *Instrumenta*, Asociación Española para el Estudio de los Instrumentos Musicales y sus colecciones, organizadores de esta cuarta edición, se concertó un completo y atractivo programa que hizo acercarse a la villa de Urueña tanto a investigadores como a musicólogos, músicos, coleccionistas, luthiers, curiosos, profesores y alumnos de todas las edades interesados en el mundo que rodea a los instrumentos musicales. Este evento contó con la colaboración de la Fundación Joaquín Díaz, el centro e-LEA Miguel Delibes, el Espacio DiLab y el Museo de la Música de Luis Delgado donde se realizaron diversas actividades fijadas en su programa.

La edición de 2015, adelantada a épocas primaverales, contó con una programación de lo más completa para atraer a un público muy heterogéneo que participó de manera activa en todas las actividades. Quizá una de las cuestiones más interesantes fue comprobar cómo se forjaron y consolidaron las necesarias relaciones que deben existir entre investigadores, constructores, músicos y

coleccionistas dentro de un ambiente de diálogo distendido.

La jornada del sábado, 11 de abril, comenzó oficialmente a las diez de la mañana con la recepción de los participantes, aunque una hora antes ya estaban los artesanos y constructores de instrumentos colocando los puestos del Espacio DiLab asignados para la exposición de sus colecciones, así como para la venta.



Primera mesa redonda¹

Sobre las diez y media dio comienzo la primera mesa redonda sobre investigación, moderada por Romá Escalas. En ella, el incansable investigador Joaquín Díaz relacionó en su conferencia los instrumentos musicales desde la perspectiva del conocimiento de los mitos y las leyendas de España que hablan sobre ellos. Por su parte, Raquel Jiménez Pasalodos presentó su exhaustivo estudio sobre las trompas numantinas aportando reproducciones realizadas en horno de la Edad de Hierro. Y, para finalizar esta primera sesión, Manuela Cortés aportó

¹ Fotos cedidas por *Instrumenta*.

interesantes datos e información sobre la investigación y la arqueología de los instrumentos musicales del mundo árabe del cual tiene dilatada experiencia.

Sobrepasando ya el mediodía, el foco de atención se centró sobre la feria de instrumentos donde los artesanos y coleccionistas expusieron al público tanto sus reproducciones como los originales de instrumentos tradicionales e históricos.



Feria de instrumentos

Entre las mesas de artesanos y coleccionistas el público podía encontrar un sinfín de instrumentos con los que deleitar sus sentidos: Anxel Vega, constructor de Asturias, expuso para su venta una numerosa y variada colección de panderetas, castañuelas, panderos cuadrados, tambores, carracas, matracas y bandurrias asturianas de su propia factura.

Juan Cruz Silva, uno de los mejor considerados dulzaineros y expertos en instrumentos tradicionales de viento de Castilla y León, expuso su colección de instrumentos de doble lengüeta entre los que se podían encontrar desde una chirimía renacentista hasta una bombardita bretona pasando por dulzainas de toda la

geografía de la Península Ibérica y de otros puntos de Europa.

Por otra parte, David Núñez aportó sus panderetas, castañuelas, zambombas, sonajas, carajillos y pitos; así como Mariano Pérez dedicó su puesto a los panderos y panderetas tradicionales. José Luis Reñón y Mimi San Emeterio, venidos de Cantabria, dedicaron su puesto especialmente a los rabeles cántabros donde también se escucharon cantos tradicionales cántabros mientras tañían uno de sus instrumentos.

En otra de las mesas se encontraba el constructor zamorano Juan Manuel Yéboles con reproducciones de rabeles conocidos y otros de original factura: de calabaza, de Porto, de lata, de madera, etc... Además, también exponía gaitas serranas de asta de toro, panderos cuadrados de Peñaparda hechos con piel de cabrito y zambombas de diversos materiales y tamaños.

Luis Ángel Payno y Juan Cloud expusieron percusiones étnicas, gaita serrana y gastoreña, xiflas de afilador, frestel vikingo y romano, carrañaca, pandero o cañoto, entre otros muchos instrumentos que pudieron escucharse y probarse mientras se celebraron los dos días de las Jornadas.

Daniel García de la Cuesta ofrecía un interesante estudio y reproducción de la bandurria y rabel en Asturias, con varios libros y discos donde integraba toda la información investigada y recogida durante su larga experiencia como tañedor. Por su parte, Jesús Cabeza Ibáñez aportó carajillos y mirlitones.

En el puesto de José Antonio Machado se podía encontrar su colección personal de castañuelas del que él mismo es artífice. Algunas de ellas fieles reproducciones de originales de diversos puntos de España y otras muchas surgidas de su incansable investigación e imaginación.

Mientras los mayores se deleitaban con la feria de instrumentos y las sesiones de conferencias, los más pequeños pudieron disfrutar de dos exitosos talleres de construcción de instrumentos con Pablo Zamarrón y Luis Ángel Payno. Los pequeños disfrutaron de la fabricación de una “huesera” de caña y de un pandero cuadrado de tipo Peñaparda (Salamanca) que luego aprendieron a tocar con sorprendente facilidad.



Taller infantil de construcción de instrumentos

Tras un descanso para la comida dio comienzo la segunda mesa redonda moderada por Cristina Bordas, dedicada a los constructores e intérpretes de instrumentos tradicionales. En este caso Carlos A. Porro habló sobre la gaita diatónica, la dulzaina de llaves y sobre el constructor vallisoletano Ángel Velasco, ofreciendo interesantes explicaciones sobre la difusión de la dulzaina de llaves

por las provincias castellano-leonesas. Ismael Peña hizo una breve disertación sobre su vida como coleccionista y explicó al público asistente los pros y contras del mundo de la colección, de cómo comenzó a interesarse por los instrumentos y objetos del mundo etnográfico y de las gestiones que se están llevando a cabo sobre sus colecciones.

Por otra parte, Luciano Pérez, habló sobre el coleccionismo y su obradoiro de instrumentos tradicionales del cual es director en el Centro de Artesanía y Diseño de Lugo. Allí, explicó, se dedican tanto a la luthería como a la documentación, recopilación de información de cada instrumento y a la organización de jornadas y eventos relacionados con la tradición.

Después de un breve receso, Joaquín Díaz invitó a los asistentes a las jornadas a visitar los museos de Urueña, comenzando por el museo de campanas donde explicó la evolución de la campana, sus materiales de construcción, usos y toques de aviso, entre otras curiosidades. La siguiente visita se realizó a la Fundación Joaquín Díaz donde el propio investigador fue guiando a los asistentes por cada una de las estancias que contienen la bibliografía, discografía y los instrumentos y reproductores de música existentes en su amplia colección.

Para finalizar la intensa jornada del sábado, se celebró un concierto del grupo Atalaya compuesto por dulzainas, saxofón, tuba, redoblante y bombo cuya animada músicaailable invitaba constantemente al movimiento de los pies.



Visita a la Fundación Joaquín Díaz

La jornada del domingo comenzó con la visita al Museo de Instrumentos Musicales de Luis Delgado, donde él mismo hizo de guía para todos los asistentes, dando interesantes explicaciones sobre diversos instrumentos y sobre el mundo del coleccionismo.

Seguidamente comenzó la última mesa redonda moderada por Elena Vázquez y dedicada íntegramente al coleccionismo. Elena Vázquez habló sobre el coleccionismo etnográfico en su amplia

experiencia en el Museo del Traje de Madrid. Tras esta interesante intervención fue José Ramón Cid quien habló sobre su experiencia como coleccionista y sobre la exposición que actualmente mantiene abierta en Ciudad Rodrigo (Salamanca) sobre la figura del tamborilero salmantino que lleva por título “Tamboril por gaita”.



Visita al museo de instrumentos musicales

Tras la finalización de las mesas redondas y las interesantes conversaciones surgidas a partir de los diversos puntos de vista de los asistentes, se clausuró oficialmente esta cuarta edición de las Jornadas Instrumenta.

Congreso Internacional

Música e Identidades en Latinoamérica y España:

Procesos Ideológicos, Estéticos y Creativos en el Siglo XX

Ruth Piquer

En las dos últimas décadas los estudios sobre la música del siglo XX han profundizado en los vínculos ideológicos y estéticos entre música y nacionalismo, cuestión que ha acaparado la mayor parte del debate musicológico y su producción científica. Sin embargo, el tema de la identidad, partícipe ya de un amplio espectro de matices en los ámbitos de la etnomusicología y las músicas populares, constituye un concepto fundamental para entender los procesos de hibridación, mestizaje y transculturación, y por ello ha comenzado a imbricarse en otros ámbitos de estudio de la musicología. Poco a poco se ha erigido en concepto que ofrece perspectivas más ricas y amplias, dinámicas y pluridisciplinarias, una noción que permea las falsas fronteras entre lo popular y lo culto, pero también los quiméricos límites entre la (etno)musicología y musicología histórica. Asimismo permite superar las viejas antinomias nacional vs. universal o local vs. nacional. Además, es una cuestión que se hace pertinente, casi acuciante, en el estudio sobre los diálogos y trasvases culturales entre España y Latinoamérica.

Aunque hacen falta aún más encuentros que trabajen a fondo las problemáticas de identidad, el congreso internacional *Música e Identidades en Latinoamérica y España: Procesos Ideológicos, Estéticos y Creativos en el Siglo XX*, dirigido por la Doctora

Victoria Eli Rodríguez y celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM entre el 22 y el 24 de abril de 2015, ha establecido un excelente espacio de convergencia científica e impulso para esta línea de investigación. El congreso se planteó como exposición de los resultados de investigación del proyecto I+D “IMLAES: Identidades nacionales, regionales y locales en las culturas musicales de Latinoamérica y España en el siglo XX” (página web: <http://www.imlaes.com/index.php>).

Pocas son las ocasiones en que una organización temática coherente y muy enfocada al debate se impone en congresos internacionales de esta índole, que suelen aunar múltiples objetos de estudio y numerosos ponentes. Sin embargo, en este caso cuatro grandes ejes conceptuales articularon las mesas, posibilitando así líneas transversales en el debate y una estructuración clara en cuanto a las perspectivas propuestas. Cada eje englobaba varias sesiones, y a su vez cada una de estas se moduló sobre una conferencia marco que daba pie a comunicaciones relacionadas. El primer eje se centró en “los discursos sobre música y su influencia en la construcción de una imagen identitaria: pensamiento, crítica, historiografía e instituciones”. Bajo esta idea se celebraron dos sesiones centradas en los discursos de la crítica y la

historiografía. La primera encabezada por la ponencia de la Doctora Victoria Eli Rodríguez, en la que puso de manifiesto la urgencia de revisar las etiquetas que han capitalizado la historiografía sobre la música cubana del siglo XX, entre ellas las nociones de afrocubanismo o indigenismo, a la luz de nuevas fuentes y del análisis de las estructuras culturales y políticas. Las comunicaciones que la siguieron, centradas en publicaciones de vanguardia de Cuba y Argentina, versaron igualmente sobre la importancia de las sociedades culturales y musicales y el diálogo entre la crítica musical y las instituciones: la crítica entendida como agente social y cultural. En la segunda sesión sobre discursos quedó patente asimismo la necesidad de revisar los clichés estéticos que han dirigido los discursos historiográficos sobre la música española del siglo XX. La conferencia de Leticia Sánchez de Andrés puso de relieve la importancia de revisar la noción de Regeneracionismo y su utilización equívoca en la musicología española. En las comunicaciones que la siguieron, a través de discusiones sobre territorio e identidad, identidades políticas y activismo intelectual, se reveló apremiante la inserción de las discusiones musicológicas en los marcos teóricos de otras áreas científicas: entre ellas la historia, la ciencia, el urbanismo.

Otro gran bloque temático fue el titulado “Creación musical e identidades: estrategias compositivas, configuración y evolución de estereotipos sonoros”. Bajo esta descripción se enmarcaron las mesas dedicadas al análisis, las estrategias compositivas de diferentes autores y especialmente el estudio de tópicos.

Fueron cuatro las sesiones englobadas en este gran bloque. El estudio de los tópicos a partir de la semiótica emergió como aspecto sumamente necesario para entender ciertas cuestiones estéticas (autenticidad, sinceridad o pureza). En la primera de las sesiones la conferencia de Carlos Villar arrojó luz sobre la aplicación de varias tipologías de análisis a la obra de José Luis Turina y su extrapolación a otros casos del siglo XX. Las cuestiones estéticas se tornan especialmente intrincadas en el estudio de identidades transnacionales y el uso del análisis de tópicos puede aclarar algunas cuestiones, como es el caso de la obra de músicos gallegos emigrados a América, que fue el objeto de alguna de las comunicaciones de esta mesa. También en la sesión VI surgieron estas cuestiones a propósito de los compositores españoles de la primera mitad del XX. La conferencia de Elena Torres dibujó una completa exégesis de la cadencia andaluza como tópico de la música española del siglo XX. Las comunicaciones que fueron expuestas a continuación trabajaron también algunos tópicos en ámbitos tan dispares como la iconología cinematográfica o aspectos interpretativos del movimiento de música antigua en Cuba. En esta misma línea temática se movió la sesión VII, donde la semiótica tuvo igualmente papel protagonista a partir de la conferencia de Julio Ogas, acerca de la intertextualidad e identidad en música latinoamericana del siglo XX. A partir de la noción de *ideologema* (Kristeva; Cros) Ogas planteó hasta qué punto la identidad es también un signo lingüístico que ha tratado de definir el sentido de otredad en los estudios sobre música académica latinoamericana. La

sesión IX versó también sobre este bloque de “creación musical e identidades”. La conferencia de Enrique Cámara reveló un trabajo de campo actual sobre la provincia de Soria, en el que Cámara ha abordado la configuración de identidades locales y la creación de tejido social a partir de las confrontaciones musicales entre hibridación y reafirmación de la tradición. Las comunicaciones versaron también sobre procesos de hibridación en otros contextos: músicas populares urbanas en la España de los años sesenta e influencias hispanoamericanas, el uso de canciones tradicionales y los diferentes estilos interpretativos en la identidad musical de Chavela Vargas y las fronteras escurridizas entre lo culto, lo popular, lo artístico y lo folclórico en la interpretación de la canción artística latinoamericana del siglo XX. Esta última comunicación tuvo su proyección el jueves en el concierto de canciones latinoamericanas, interpretado por la soprano e investigadora Patricia Caicedo, acompañada al piano por Nikos Stavlas.

El último gran eje que articuló el congreso es el titulado “Identidad e intercambio cultural: migración, exilio, etnicidad y mestizaje”. Tres de las mesas del congreso se englobaron bajo este marco conceptual. La primera se centró en las identidades *trasterradas* (término acuñado por el filósofo español José Gaos) y específicamente en las de aquellos músicos e intelectuales españoles emigrados a Hispanoamérica tras la Guerra Civil. La conferencia de Consuelo Carredano aportó nuevos datos sobre el exilio español en México durante el primer franquismo. Las comunicaciones y el debate posterior trasladaron esta perspectiva a otros casos

de exiliados españoles (Eduardo Grau) pero también se trató la identidad plural y mestiza de Tania León (Cuba). En realidad, dicha mesa entroncó con la primera línea del encuentro que, aunque a partir de otros ámbitos, enfatizaba el valor de las instituciones culturales y políticas para la creación de discursos de identidad, un tema transversal que emergió en varias sesiones del encuentro. La sesión V, encabezada por Ketty Wong, apuntó cuestiones de migración y mestizaje. La tecnocumbia peruana, objeto de la conferencia de la doctora Wong, partió del concepto de escena musical de Peterson y Bennet para analizar los procesos comerciales que catapultaron a este género popular como música de identidad nacional. Las comunicaciones trataron géneros representativos de diferentes contextos locales y nacionales, como los (narco)corridos mexicanos y el son y el fandango jarocho, ahondando en los procesos de desterritorialización de estos géneros y las identidades transnacionales resultantes de su proyección en otros ámbitos, especialmente a partir de la migración y la difusión comercial. También la sesión VIII se engloba en este marco teórico de “migración, exilio, etnicidad y mestizaje”. En ella Marita Fornaro se centró en los trasvases culturales entre España y Uruguay a través de la radio y fonografía; señaló su papel como instituciones de producción de discursos identitarios y de nuevo remarcó las conexiones con el primer eje temático. Las comunicaciones relacionadas trabajaron también el papel activo de archivos y museos, especialmente en su diálogo con las estructuras políticas.

Se dejó también espacio en el congreso para una sesión de posters en la que se presentaron trabajos en proceso, sobre la danza española en el cine de la Segunda República, los vínculos entre Francia y España a través de la figura de Paul Dukas y los elementos multiculturales que confluyen en la expresión de identidad de la fiesta de la Tirana en Chile.



Podemos considerar que existe un eje temático más, aunque no manifiesto explícitamente como título de las sesiones. Se trata del enfoque del que participaron los paneles presentados el jueves y el viernes. Versaron sobre las identidades musicales globales, la *glocalización* (Robertson) y sus expresiones en las ciudades del siglo XX. El primer panel, "Identidades y sonidos en la ciudad global" coordinado por Héctor Fouce, se centró en la música como elemento transformador

del espacio urbano y de los territorios culturales en las ciudades actuales, partiendo del concepto de ciudad global (Sassen, Castells, Florida). En primer lugar Íñigo Sánchez ahondó en la regeneración que la ciudad de Lisboa ha sufrido en algunos barrios a partir de experiencias culturales y musicales. Héctor Fouce analizó la problemática de los músicos y la música en el Madrid actual. Por su parte Josep Pedro trató los espacios de blues en la ciudad de Madrid. El segundo panel que podemos situar bajo este paraguas es el de "Identidades globalizadas en España: reggae, ska y pop-rock", coordinado por Motti Regev, cuyo ámbito cronológico se ciñó a los años ochenta y noventa, y cuya temática fue la recepción del pop rock global en España, mediante la alusión a un proceso descrito con el término "isomorfismo expresivo" (Regev). Dicho término se refiere al proceso de asimilación de los rasgos internacionales del rock en las culturas locales y nacionales. Este discurso se observó en el caso del rock layetano (Fernán del Val) el ska (Gonzalo Fernández Monte) y el reggae (Ruth Piquer). La intervención de Motti Regev sirvió de marco conceptual y ofreció una visión panorámica sobre estos procesos de isomorfismo. El debate versó sobre la posibilidad de aplicación de estos conceptos a todos los casos y la necesidad de revisar etiquetas en la definición de estilos asociados a músicas populares urbanas.

El congreso se cerró el viernes 24 con una sesión en torno a las figuras de Eduardo Martínez Torner y Eduardo Morales-Caso. La doctora Susana Asensio abordó aspectos inéditos del trabajo de Martínez

Torner en España y en el exilio. Por su parte la doctora Marta Rodríguez Cuervo analizó la obra *Cantares del Güelu, tres canciones en lengua asturiana para mezzosoprano y guitarra* de Eduardo Morales-Caso (2014) y la influencia de la lírica popular asturiana en la misma, a partir precisamente de los trabajos de Torner. La sesión culminó coherentemente con un concierto en el que Gudrún Ólafsdóttir (mezzosoprano) y Javier Jáuregui (guitarra) interpretaron la obra con la presencia del compositor. El concierto sirvió igualmente de excelente colofón al congreso.

Este encuentro no solo ha remarcado el hecho de que nuestras culturas musicales se han ido cimentando sobre misceláneas identidades múltiples y que los procesos de

creación y definición de identidad musical son, al fin y al cabo, maneras de integrar y hacer propias expresiones colectivas, plurales y compartidas en varios ámbitos humanos y sociales. Sino que además, y creo que no arriesgo al afirmarlo, ha supuesto todo un revulsivo en el quehacer académico, poniendo sobre la mesa nuevos puntos de convergencia entre ámbitos científicos, académicos y geográficos, borrando fronteras conceptuales e impulsando el valor científico y humano de la musicología, que emerge hoy con una identidad dinámica, plural y contemporánea.

Enlace al Programa:

<https://congresoimlaes.wordpress.com/programa/>

IX SIMPOSIO INTERNACIONAL LA CREACIÓN MUSICAL EN LA BANDA SONORA

Juan Carlos Galiano Díaz

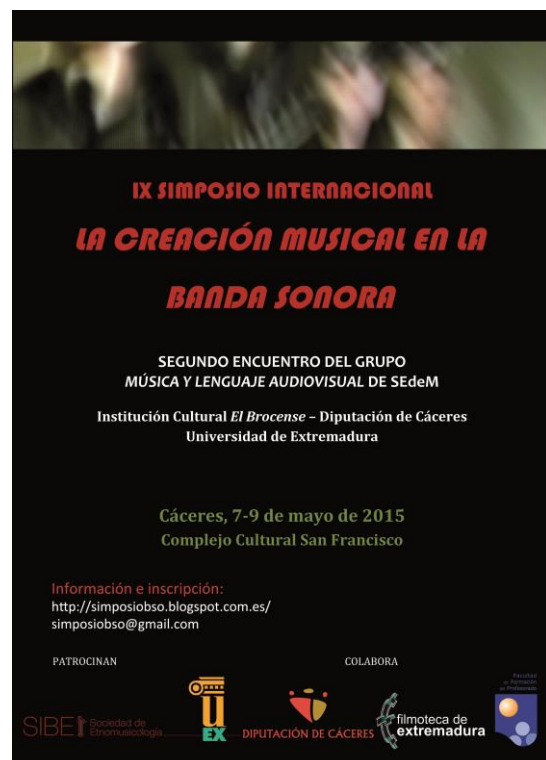
Es indudable que la presencia de la música en los medios audiovisuales conforma una temática que ha experimentado un evidente crecimiento académico y se ha convertido en una disciplina en auge en los últimos años. Uno de los principales foros de referencia en nuestro país para el estudio de la música en los medios audiovisuales es el Simposio Internacional *La creación musical en la banda sonora*, evento que se viene celebrando desde el año 2002, reuniendo a investigadores especializados en diversas materias: cinematografía, comunicación audiovisual, musicología, sociología, antropología o estudios culturales.

En este 2015, fue Cáceres la ciudad encargada de albergar la novena edición del Simposio del 7 al 9 de mayo en el Complejo Cultural San Francisco, siguiendo así el precedente de la Universidad de Salamanca, la Universidad de Oviedo y la Universidad Complutense de Madrid. Este acontecimiento supuso también el II Encuentro del grupo «Música y Lenguaje Audiovisual» de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM).

En esta ocasión las entidades encargadas de la organización fueron la Universidad de Extremadura junto a la Institución Cultural «El Brocense» de la Diputación de Cáceres. Entre los colaboradores cabe destacar la Filmoteca de Extremadura, la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), la Sociedad

Española de Musicología (SEdeM) y la Facultad de Formación del Profesorado (FFP) de la Universidad de Extremadura.

La dirección de esta novena edición corrió a cargo de la profesora Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura), quien formó parte del comité científico junto a investigadores de prestigio reconocido en la disciplina, en concreto Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid), Joaquín López (Universidad de Granada), Josep Lluís i Falcó (Universidad de Barcelona), Matilde Olarte (Universidad de Salamanca), Jaume Radigales (Universitat Ramon Llull), Francisco Rodilla León (Universidad de Extremadura) y Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo).



En esta edición la programación del Simposio se estructuró en sesiones de comunicaciones –como novedad, algunas con formato de documental audiovisual– y paneles, además de una *master class* en la Filmoteca de Extremadura con el motivo adicional de la celebración del festival Womad en la ciudad de Cáceres, festival de músicas del mundo que se desarrolló de manera paralela al Simposio. Tanto las comunicaciones como los paneles tuvieron lugar indistintamente en las salas Europa y García Matos del Complejo San Francisco, complejo donde también se encuentra el Conservatorio Profesional de Música de Cáceres.



Una de las sesiones del Simposio en la sala Europa del Complejo San Francisco¹

Aproximadamente cien estudiantes, profesores, investigadores y estudiosos de la música para el medio audiovisual, procedentes de universidades y centros educativos tanto de diferentes puntos de la geografía española como de distintos lugares de Europa, se reunieron con el objetivo de mostrar sus investigaciones, abordando temáticas dispares como la música de cine en España, la ópera visualizada y la música para escena, el uso del audiovisual en la educación musical, la

música en el cine internacional y sus métodos de análisis, el ámbito sonoro en la televisión y la publicidad o las nuevas prácticas creativas en torno al videoclip e internet.

Todos los comunicantes contaron con un total de veinte minutos para la exposición de sus investigaciones y diez minutos a posteriori con el objetivo de establecer debate junto con los asistentes presentes. La estructura de las sesiones y las intervenciones del público ayudaron a configurar un ambiente distendido en el que los asistentes pudieron disfrutar de interesantes intercambios de ideas entre estudiosos, lo que sin duda se vio beneficiado por el alto nivel de las ponencias de esta edición.

Entre los comunicantes, destaca la presencia de investigadores contrastados de la talla de Celsa Alonso González, Diana Díaz González –ganadora del Premio de Musicología 2015 otorgado por la SEdeM–, Ruth Piquer Sanclemente o Consuelo Pérez Colodrero entre otros; así como la participación de jóvenes investigadores que se encuentran finalizando sus estudios de grado o iniciando sus programas de doctorado.



Sesión de la primera jornada, sobre el tema de la música de cine en España

¹ Fotografías de Andrea Fernández Escolar

La jornada del jueves 7 abrió con la recepción de los participantes en el hall de la sede del Complejo San Francisco y el acto de inauguración de esta IX edición. Tras esto, se dio paso a las primeras mesas de comunicaciones, mesas que abordaron temáticas como la música de cine en España, desde aspectos relativos a las aportaciones que compositores relevantes del siglo XX hicieron al cine (Rodolfo Halffter, el maestro Alonso, Jesús García Leoz), hasta obras concretas como las diversas versiones de *La hermana San Sulpicio*. Paralelamente tenía lugar la mesa dedicada a la ópera visualizada y la música para la escena, con aportaciones muy destacadas en torno a géneros muy heterogéneos ligados a la música en vivo.

En la sesión vespertina del mismo jueves continuaron desarrollándose las mesas, esta vez haciendo referencia al empleo de los medios audiovisuales en la educación musical, así como a la música en las películas de animación.



Sesión consagrada al audiovisual aplicado a la enseñanza musical

En la sesión matutina del viernes 8 se pronunciaron comunicaciones haciendo referencia principalmente a diversos aspectos del cine internacional y sus diferentes métodos de análisis. De igual forma, tuvo lugar un interesante panel

centrado en la figura del cineasta estadounidense Jim Jarmusch.



Panel sobre la relación del cineasta Jim Jarmusch con la música

Tras la pausa para la comida, tuvo lugar el II Encuentro del grupo «Música y Lenguaje Audiovisual» de SEdeM, en el que se debatieron diversos aspectos como la posibilidad de celebrar este simposio cada dos años –en la actualidad se celebra anualmente– o la creación de una revista científica que aborde temáticas referidas a la música en los medios audiovisuales. Asimismo se anunció la próxima presentación del libro derivado de la selección de textos presentados en el VII Simposio, celebrado en la Universidad de Oviedo y publicado por la editorial de dicha institución. Con este serán cuatro los volúmenes editados a raíz del Simposio, que se ha convertido también en referencia en la edición de textos de investigación sobre la música audiovisual en nuestro país.

Una vez concluido el encuentro, se desarrolló la última sesión, mesa que trató sobre la música en la televisión y publicidad. Ya en las últimas horas de la tarde del viernes 8, se clausuró la IX edición del Simposio con unas breves palabras de

su directora, Teresa Fraile, en el auditorio del Complejo Cultural San Francisco.



Sesión de clausura del Simposio, dedicada a la música en la televisión y la publicidad

Como colofón a la clausura, los asistentes pudieron disfrutar de un concierto en el Auditorio del Centro Cultural San Francisco a cargo del Coro de la Universidad de Extremadura, quienes hicieron un guiño a los allí presentes interpretando uno de los temas más conocidos en la música cinematográfica, «Gabriel's Oboe de la banda sonora musical de la película *La Misión*, compuesta por el genio italiano Ennio Morricone en 1986. Además, interpretaron la pieza «The Seal Lullaby» del compositor Eric Whitacre, basada en un poema de Kipling e ideada originalmente para una película de la factoría Disney que nunca llegó a ver la luz.



Concierto del Coro de la Universidad de Extremadura

Como epílogo del evento y con motivo de la celebración del festival Womad en la ciudad de Cáceres, pudimos disfrutar en la mañana del sábado 9 de la master class «Músicas en pantalla», celebrada en la Filmoteca de Extremadura. De la mano de Teresa Fraile Prieto, Julio Arce Bueno y Josep Lluís i Falcó, los asistentes pudieron visualizar las distintas funciones de la música en el cine, los comienzos de la música en el cine español y la evolución de la música en los videojuegos.



Master class en la Filmoteca de Extremadura

Tesis Doctoral:
Musicidad: Música y marcas en el brandedcontent.
Sectores, formatos y significado (2009-2013)
Autora: Cande Sánchez Olmos

Antonino Martín Palacios

El pasado 27 de febrero en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Alicante la doctoranda Cande Sánchez Olmos defendió su tesis *Musicidad: Música y marcas en el brandedcontent. Sectores, formatos y significado (2009-2013)*, una investigación dirigida por el Dr. Raúl Rodríguez, profesor del departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante. Como la propia Cande Sánchez explicó, su experiencia como productora de contenidos culturales para la promoción de marcas es lo que le ha llevado a realizar este trabajo de investigación.

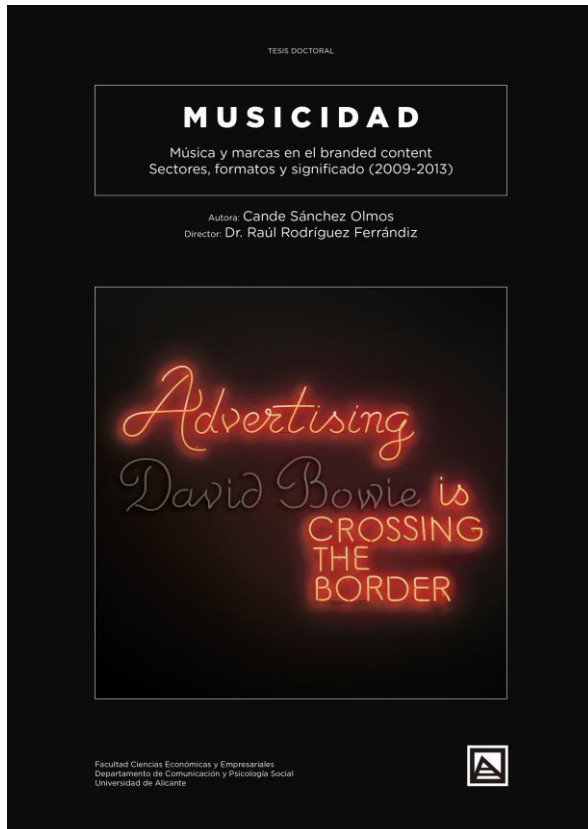
“Advertising (*David Bowie*) is crossing the border” es el neón rojo presentado como imagen fija en los preparativos y al inicio de la lectura. La metáfora es muy apropiada para expresar cómo, gracias a la música, la publicidad cruza fronteras y viceversa, del mismo modo que ha hecho David Bowie con sus cambios de imagen y estilo musical traspasando límites creativos a lo largo de décadas.

El neologismo *musicidad* (música y publicidad) es todo un hallazgo que pone nombre a una forma de hacer publicidad de gran éxito en todo el mundo, y que explica cómo y por qué las marcas se apropian del significado de la música y la

utilizan como vehículo de conexión con los usuarios. *Musicidad* son los videoclips publicitarios realizados exprofeso por marcas que quieren apartarse de la publicidad convencional porque molesta y porque han comprendido que el tiempo del espectador es muy valioso. Si queremos venderle algo, debemos regalarle algo primero y ¿por qué no un videoclip musical en el que discreta o abiertamente, pero a ser posible contando con su complicidad, le presentemos nuestro producto o servicio? En definitiva, anuncios que son arte y cultura. De nuevo, las marcas traspasan fronteras.

Pero como pudimos comprobar durante la lectura, la *musicidad* va más allá de las presentaciones de productos a través de videoclips. Así, la autora mostró una gran variedad de casos y antecedentes a la muestra de *brandedcontent* de la investigación, en los que música y publicidad han encontrado exitosas sinergias en anuncios audiovisuales, como son la creación de canciones como “I’d like to teach the world to sing” de Coca-Cola (1971) o la incorporación de música preexistente como “Revolution” de The Beatles para el anuncio de Nike (1987). En cuanto al *brandedcontent*, destacaron la producción de eventos musicales para una

marca, como el concierto de Metallica en la Antártida para Coca-Cola Zero (2013). En total, han quedado documentados 165 casos de *brandedcontent* musical, es decir, ejemplos de publicidad no tradicional producidos por 100 marcas diferentes.



Dada la naturaleza de su tesis, Cande Sánchez no perdió de vista un necesario sentido del espectáculo para lo cual incluyó un elaborado documental que recoge, en apenas ocho minutos, la historia de este modo de hacer publicidad en el mundo y en nuestro país. De esta forma, se pudo comprobar que combinar imágenes y música para impulsar las ventas es una estrategia casi tan antigua como la misma publicidad. La variedad es enorme: pueden encontrarse anuncios pioneros como “In My Merry Oldsmobile” de los automóviles Oldsmobile (1931), psicodélicos como el de Seven Up (finales de los 60), clásicos como

“Billie Jean” de Michael Jackson para Pepsi (1984), irónicos como “Amo a Laura” para MTV España (2006), y otros ejemplos que se sucedieron en breves apariciones. En el desarrollo de este paréntesis documental, la investigadora también recurrió a fuentes originales, como revistas de los años veinte en cuyas páginas se publicaba la programación radiofónica de la época y en donde se observan espacios musicales como “The Palmolive Hour”. Una producción que por su agilidad y rigor bien puede ser emitida en cualquier canal generalista de televisión. De la misma forma que muchos de los contenidos del documental resultaron reconocibles de inmediato, inevitablemente se echó de menos alguno de los anuncios “de toda la vida”, concretamente desde el tribunal se lamentó la ausencia de “Familia Phillips, familia *filiz*”. La investigadora explicó que al estar incluido el anuncio de Coca-cola con Marisol, pudiera resultar reiterativo incluir también el de Phillips con Carmen Sevilla, ambos creados a mediados de los años 60.

El exhaustivo trabajo de búsqueda y catalogación de casos en los que se basa la tesis debería ser una útil referencia para profesionales de la publicidad, una necesaria orientación para su trabajo, no olvidemos que Cande Sánchez ha desarrollado una extensa carrera profesional como promotora y ha sido organizadora de eventos musicales como estrategia de imagen y marketing; de ahí la impronta profesional de su tesis.

Como se advirtió desde el tribunal, hipótesis y conclusiones quedaron algo desdibujadas por su abundancia (siete en

total) y por estar repartidas a lo largo de la defensa en lugar de ocupar un único apartado. Como contrapartida, esta forma presentar la tesis abre numerosos campos de estudio y aplicación de la *musicidad* para otros profesionales de la publicidad, anunciantes, promotores y músicos. Por otra parte, la investigadora asume la falta de garantía de representatividad de la muestra, la cual ha sido elegida por ella misma según criterios no probabilísticos. Seguramente es la decisión más acertada, no obstante de cara a investigaciones más concretas con destino exclusivamente profesional, probablemente se haga necesaria la recogida de muestras en las que la representatividad tenga una garantía objetiva.

El tribunal, presidido por el Dr. Raúl Eguizábal (Universidad Complutense de Madrid), con el Dr. Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo) como secretario y el Dr. Miguel Mera (City University London)

como vocal, destacó la creación del término *musicidad*, “que no el concepto, porque éste ya existía” resaltando el mérito de poner nombre a una forma de hacer publicidad que incluso en inglés se puede transformar en *musicvertising* con idéntico sentido. Encontramos así una interesante conexión con la historia de la música pop donde es muy común que artistas, grupos, promotores, periodistas o representantes busquen, en ocasiones con éxito, vocablos para definir el estilo de nuevos artistas o grupos: “ye-ye”, “hard-rock”, “glam”, “heavy”, “punk” o “tecnopop” resultaron ser términos de obligada adhesión para muchos en su momento. Del mismo modo *musicidad* comienza con muy buen pie el camino para convertirse en referente para publicistas y anunciantes. ¿Qué necesita? Según los miembros del tribunal, una decidida defensa por parte de su creadora, quienes animaron a la doctoranda por “el enorme potencial del término”.

Reseña:

Víctor Lenore. 2014. *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing. 155 pp. ISBN 978-84-942879-4-7.

Fernán del Val

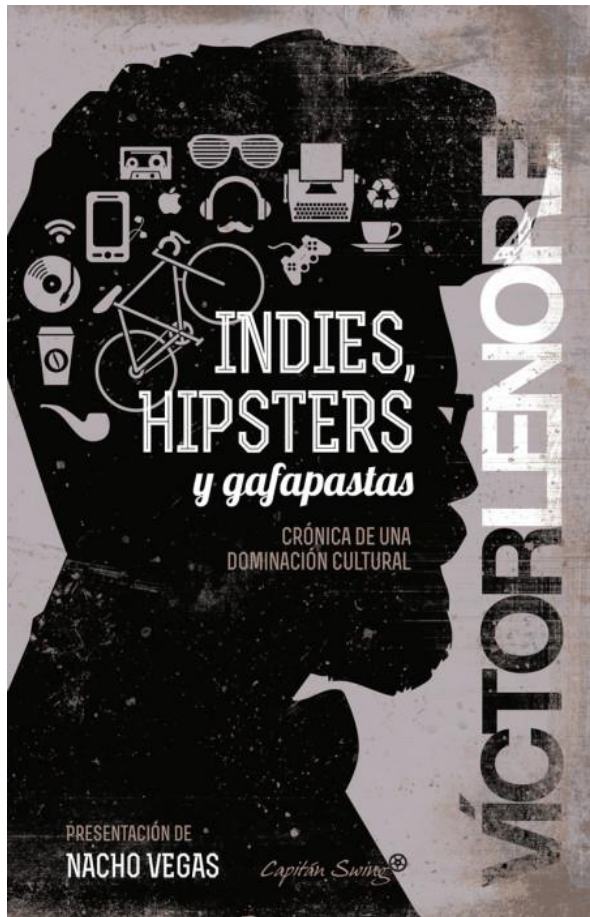
Víctor Lenore ha escrito un libro provocador que ha puesto el dedo en la llaga en cuanto a cómo se crean jerarquías dentro del mundo cultural y musical. Las discusiones, alabanzas y críticas que el texto ha suscitado son indicadores de que, en algunos de sus argumentos, Lenore ha pinchado en hueso.

El argumento central del texto es que la cultura *hipster* se ha convertido en algo hegemónico en la cultura contemporánea, tal y como anuncia el subtítulo del libro. Para Lenore lo *hipster* es un mundo individualista en el que el gusto estético es usado como mecanismo de distinción. Pero los ejemplos que el autor utiliza para mostrar esa hegemonía se centran fundamentalmente en la industria publicitaria, en el mundo de la moda y en algunos festivales de música. El problema es que hablar de una escena cultural como hegemónica implica que esa escena se impone en todos los ámbitos culturales, y no es el caso. Los listados de ventas de discos nos muestran que al final del año quienes más venden en España son Melendi, Dani Martín, Pablo Alborán o Fito y Fitipaldis. Por tanto creo que habría que introducir un matiz a la hora de entender lo hegemónico, tal y como hacía Pierre Bourdieu en su obra *Las reglas del arte*:

puede existir una hegemonía económica en los productos culturales, pero también una simbólica, centrada en el prestigio de las obras, en su concepción como arte. Y ahí sí me parece que se puede observar que ciertos grupos y revistas disponen de un prestigio cultural del que carecen otras. *Rockdeluxe*, el FIB o Vetusta Morla gozan de un aura de modernidad, de cosmopolitismo, del que carecen *Heavy rock*, el Viña rock y Rosendo. Pero ese prestigio funciona en algunas escenas, entre algunas audiencias y en algunos medios de comunicación, pero no en todos. A los lectores de *Heavy rock* les importa bien poco quién es Kiko Amat o Simon Reynolds. Y esa es una de las críticas que el trabajo de Lenore ha ido recibiendo: *Rockdeluxe* es una revista musical que interesa a una minoría. Otra cosa es que esa minoría, a nivel cultural, tenga cierto poder y cierto empaque, pero en ningún caso el suficiente como para ser considerada hegemónica.

Creo que es más útil pensar en el mundo *hipster* como un mundo que se muestra vanguardista, moderno, que nos hace sentirnos que “estamos a la última”. En ese sentido está claro que hay una estética, que es la que anunciantes y grupos de comunicación aspiran a vender, que está

ligada a la idea de modernidad, y que, como señala Lenore, es una modernidad ligada siempre a lo “anglo”. Pero otra cosa es pensar que todo el que consume esos anuncios, esa cultura, está despolitizado.



Otro de los ejes sobre los que se articula el libro es la lectura política e ideológica que hace de los productos culturales, posicionándose de una manera clara: si la cultura, o la música, no es política, es decir, no denuncia determinadas problemáticas sociales, esa cultura es complaciente con el sistema y, de alguna forma, pierde valor. Esta idea está en la base de buena parte de la sociología de la cultura, heredera de los discursos de Theodor Adorno. El sociólogo alemán escribía en su *Filosofía de la nueva música* que “... el arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo

la superficie...”. El arte auténtico es aquel que problematiza la realidad social. De alguna forma Lenore, al igual que Nacho Vegas en el prólogo del libro, recogen ese discurso y lo aplican a la escena indie española de los años noventa: mientras la industria asturiana era desmantelada, mientras Aznar privatizaba empresas públicas, los jóvenes modernos se dedicaban a mirarse el ombligo y a intentar imitar a Sonic Youth. A servidor siempre le han chirriado esas exigencias del análisis cultural marxista, ése “deber ser” que da carnets de autenticidad a unas formas artísticas y se los niega a otras. ¿Hay que denigrar un tema tan redondo como “Chup chup” por no ser político? ¿Somos esclavos del sistema por disfrutar de una melodía como ésa? ¿No es compatible escuchar a Australian Blonde y manifestarse? Al final el marxismo, y sus diversas resurrecciones, tienden a reducir lo estético a algo secundario, producto de un contexto. Pero como escribió Santi Carrillo en su crítica al último disco de Nacho Vegas “... el arte político tiene que seguir siendo arte...”.

Uno de los riesgos que observo en el relato de Lenore, presente también en el prólogo de Nacho Vegas, así como en el libro de Carlos Prieto sobre el cantautor asturiano¹, es que comienzan a establecer una narración generacional sobre los años noventa, lo cual es muy sano - llegada una edad echar la vista atrás y ver qué ha ocurrido- siempre y cuando el vistazo sea amplio y no sesgado. Pero no es ése el caso de la rememoración que hacen de esa década, tal y como reconoce Lenore al final

¹ *Cajas de música difíciles de parar o el desencanto de Nacho Vegas*. Carlos Prieto. Lengua de Trapo, 2012.

de su obra: “...quienes pasamos la adolescencia entre chalés adosados y centros comerciales crecimos sin apenas contacto interclasista. El otro día me puse a pensar y creo que no hablé con una persona de barrio hasta después de cumplir los veintidós años...” (p. 135). No sé hasta qué punto esas condiciones de vida son extrapolables tanto a la escena indie de los noventa como a la juventud de esa década, pero no es descabellado pensar que otros jóvenes, de barrios, o de periferias, se socializaban de otras maneras, e incluso puede que lo político sí estuviese presente en sus vidas. Por ejemplo en Madrid, a finales de los noventa, los grupos de rock urbano (Extremoduro, Platero y Tú, Reincidentes) llenaban pabellones y plazas de toros con himnos en contra del franquismo, la represión policial o la masacre palestina. Si la narración oficial sobre los y las jóvenes de los años ochenta ha incidido en el pasotismo y en hedonismo de la Movida

(localizada en la sala Rock-Ola, en donde apenas cabían unos cientos de personas), de nuevo ese discurso emerge para criticar a la juventud de los años noventa, esta vez localizada en Madrid, en la sala Maravillas. Esas narraciones olvidan otras escenas musicales coetáneas que eran más numerosas (el heavy metal de los ochenta, el rock urbano de los noventa) pero con menor impacto mediático.

Lenore ha comenzado a transitar con brío un camino poco habitual en los análisis culturales españoles, plantando cara a algunos discursos arraigados dentro del mundo cultural, lo cual es muy positivo. Quizás el objetivo de Lenore con este libro (que él mismo, en diversas ocasiones, ha definido como panfleto) era provocar, agitar y molestar; logros alcanzados con éxito. Pero si en próximas entregas añadiese una mirada más amplia, sin perder mordacidad, el resultado sería aún más interesante.

Reseña:

Sydney Hutchinson (Ed.). 2014. *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press. 240 pp. ISBN 1-4399-1006-5.

Isabel Llano

Sydney Hutchinson, profesora asistente de etnomusicología en el Departamento de Arte e Historias de la Música de Syracuse University, es la editora del libro *Salsa World*, además de autora de dos capítulos y traductora de otros cinco. Entre los temas de investigación y docencia de esta etnomusicóloga estadounidense están la música y los bailes del Caribe, estudiados especialmente en República Dominicana y Nueva York, la música y el baile en la frontera de México con Estados Unidos, el Merengue típico y otras músicas con acordeón de América Latina, género y performance, y el baile social en pareja, principalmente el baile de la salsa, su localización, globalización y los protocolos del baile.

Sus artículos han aparecido en diversas publicaciones como *Ethnomusicology*, *Popular Music*, *Yearbook for Traditional Music*, *Journal of American Folklore*, *Folklore Forum*, *Revista Dominicana de Antropología*, y *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*. En 2008 recibió una Mención Especial del Premio “De La Torre Bueno” de la Society for Dance History Scholars por su libro, publicado en 2007, *From Quebradita to Duranguense: Dance in Mexican American Youth Culture*, así como una beca de Nahumck de la Society for

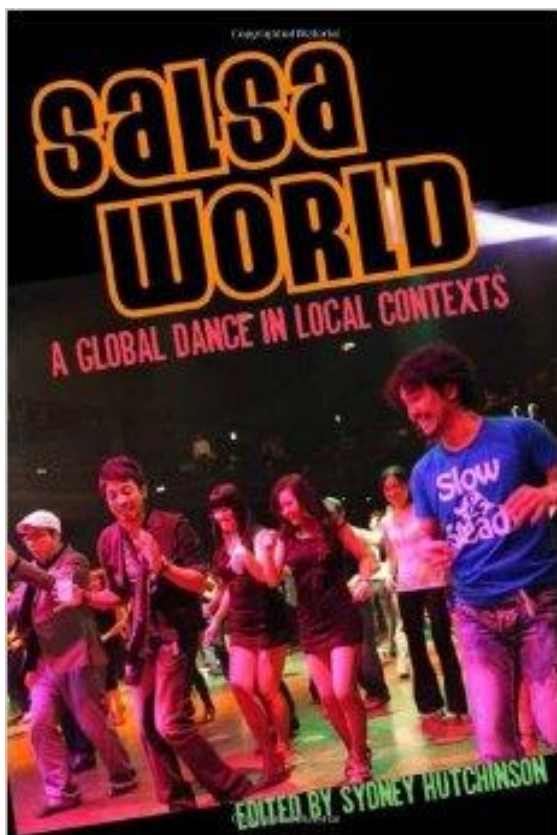
Ethnomusicology para investigación del baile.

Salsa World estudia el baile de la salsa, pero no solamente trata sobre el baile de un género musical particular, se interesa también por saber cómo y por qué algunas formas de la cultura popular global se vuelven locales, y en particular, cómo el baile y el lugar se relacionan entre sí a través del cuerpo.

El libro examina cómo el baile de la salsa varía según el lugar y cómo los conceptos de geografía, etnicidad e identidades locales y nacionales interactúan con la industria global de la salsa. Hutchinson y otros diez académicos e investigadores analizan desde la etnomusicología, la antropología, la sociología y los estudios de performance las prácticas del baile de la salsa en Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, Colombia, República Dominicana, Francia, España y Japón.

Aunque se ha escrito mucho sobre la historia de la salsa y también sobre su internacionalización, hasta la fecha no había ningún libro que se ocupara específicamente de la salsa en cuanto a la práctica de su baile, a pesar de la centralidad del cuerpo y el movimiento para el género. Figuraban en español el

ensayo del antropólogo colombiano Alejandro Ulloa (2005) *El baile, un lenguaje del cuerpo*, y, de la propia Sydney Hutchinson (2008), el capítulo “Bailando en su lugar: Cómo los salseros crean variantes locales de un baile global”. Sin embargo, *Salsa World* construye una etnografía multicéntrica del baile salsa a través del análisis de diferentes autores respecto a los lugares del mundo que mejor conocen, intentando responder a preguntas comunes: ¿Cómo y por qué varían las prácticas del baile de salsa? ¿En qué puntos esta escena de la salsa conecta con otras? ¿Qué desconexión existe y por qué? ¿Qué papel juega la salsa en diferentes culturas y contextos y en la construcción de identidades locales? ¿Qué hace la gente en un lugar cuando salen a bailar salsa?



Esta publicación se suma a los trabajos realizados en el transcurso de los años sobre escenas musicales, con un enfoque sobre la inmigración y la modificación de un baile popular particular. *Salsa World* muestra que el baile está asociado de manera significativa a la inmigración y a la circulación de ideas, capital e incluso de gente alrededor del mundo.

Hutchinson confirma que la salsa hoy es claramente un producto que se vende a través, por ejemplo, de clases de baile, vídeos, grabaciones y atuendos (p. 7). Sin embargo, el baile en tanto movimiento corporal es un tipo de mercancía resbaladiza que no es fácil de encasillar ni empaquetar, y su reproductibilidad es limitada porque requiere interacción uno a uno. Por estas razones, el baile, a menos que sea sometido a procesos de estandarización (como el caso de los bailes de salón competitivos), es supremamente susceptible a procesos de localización. En este sentido, aunque los congresos de salsa son una de las formas de internacionalización de este baile y han contribuido a su profesionalización así como a la latinización de una cultura popular transnacional, Sydney Hutchinson comprueba que las clasificaciones de los estilos de baile que establecen dichos congresos simplifican y oscurecen (a) conexiones históricas entre los lugares, (b) la muy reciente aparición de teorías *emic* respecto a los tempos del baile, y (c) los significados de la música y los estilos de baile locales. Este libro ofrece correcciones a esos tres errores (p. 9).

A lo largo del volumen es posible observar, como indica Hutchinson, la relación entre el interés de ganar dinero y la complicación de los estilos de baile, así como la separación que se crea entre el baile como set de pasos y el baile como práctica social, incluso la difusión que se hace de sets de pasos en lugares con fuerte tradición de baile salsero. Se da pues una confrontación entre la salsa de escuela (globalizada) y la salsa callejera o de calle (localizada), denominadas en inglés *studio salsa* y *street salsa*. A este respecto, Hutchinson afirma que el baile de la salsa de manera profesional crea otras comunidades - las de las escuelas o academias-, devalúa el baile social local y conlleva el riesgo de despolitización de la salsa (un género que surgió como rebeldía ante las exclusiones sociales y como música reivindicativa), así como el riesgo de la exclusión social, aunque la salsa de escuela logra que nuevas poblaciones bailen salsa.

Igualmente, Hutchinson llama la atención sobre los procesos de desterritorialización de la salsa a nivel musical y de baile, de manera que frecuentemente muchas escenas de la salsa pueden referir más al cosmopolitismo que a la relación con el concepto de latinidad, o con el concepto de nación.

Si bien las conexiones transnacionales y los intercambios no son nada nuevo en la música del Caribe y sus bailes, Hutchinson explica qué entiende por salsa globalizada en contrapunto con salsa localizada (*Globalized Salsa* y *Localized Salsa*):

By calling salsa “globalized”, we point out that salsa has spread to many continents, countries, localities, and communities, many

of which have little in common except for their interest in salsa. By emphasizing that the dance is simultaneously “localized”, we distance what is global from what is normative and underscore the roles of local actors in producing the global. Globalization occurs differently in different places, so that Japanese, Spanish and Colombian experiences of salsa are very different, even though they deal with the same product. Even codification, stylization, and professionalization take place at the local level (p. 14).

Hutchinson propone el concepto de kinetopías para entender el fenómeno de la globalización de la salsa:

“Kinetopia” as a way of examining the interactions of dance with place. Its literal meaning is “place of movement”, and the relationship functions in two ways: some dances are kinetopias, in that their relationship to place defines them, and some places are kinetopic, in that they are in part defined by their particular patterns of movement. [...] In other words, kinetopias are both places and dances: I am speaking of a dialectical relationship between localities and movement practices that is mediated through the body. The kinetopia concept can help us understand how people dance in place and why place-specific styles develop (p.15).

La salsa por tanto, nos dice Hutchinson, puede ser vista como un tipo de kinetopía. Aunque en su origen fue asociada a un lugar particular – en concreto, los barrios latinos de Nueva York – esa asociación ha sido gradualmente disuelta en tanto su música y su baile se han globalizado. En consecuencia, y como se evidencia en este libro, los procesos en los que la salsa es

reterritorializada en una amplia variedad de lugares dan origen a numerosas kinetopías.

Prestando atención al papel que juega el ámbito coreográfico en los procesos de globalización y localización, este libro da argumentos para la restauración del baile al lugar central que ocupaba en los iniciales estudios folklóricos, antropológicos y etnomusicológicos (p.16).

Como anota Hutchinson al final de la introducción, este libro muestra las muy diversas formas en que la salsa es entendida y practicada en diferentes lugares, a pesar de que muchos o la mayoría de los salseros también sienten que participan en una práctica cultural global y aunque los llamados salseros cosmopolitas valoren de manera especial la conectividad de alcance global que les proporciona el baile. Por tanto, debemos preguntar no sólo cómo la globalización varía de un lugar a otro, sino también cómo lo global se produce en un lugar, a través del baile en cada lugar.

Aparte de la introducción, los once capítulos que constituyen *Salsa World* se han organizado por secciones geográficas, que muestran diferentes facetas de la salsa hoy. La estructura sigue la trayectoria de la comercialización de la salsa desde Nueva York a Latinoamérica, para continuar con lugares más distantes de Europa hasta Japón.

Además del capítulo introductorio, titulado “*Dancing in Place*”, Hutchinson es autora del segundo, “*What’s in a Number? From local nostalgia to global marketability in New York’s On-2 Salsa*”, en el cual aporta una breve historia del estilo mambo on-2

(en 2, es decir en el segundo tiempo,) en Nueva York a través de tres generaciones de bailarines. El análisis retrospectivo sobre los antecedentes del mambo se remonta a los años 1930s, pasando por los años de The Palladium y las primeras compañías de baile de mambo de 1950s, para señalar que los comienzos de la salsa como baile están en relación con los bailes de salón y no con la calle. También se aportan las características del otro punto estratégico antecedente de la salsa, el Spanish Harlem en Manhattan, así como la interacción clave de Tito Puente con aquellos primeros bailarines. Basándose en testimonios obtenidos a través de conversaciones personales, Hutchinson contrasta la visión ideal del Palladium que se conserva en la memoria como cierta utopía multirracial, a la vez que anota que en la combinación de bailes realizada por los bailarines del Palladium se funda el actual estilo ecléctico on-2 y se anticipó la división entre la salsa como baile callejero y baile de academia. Después del cierre del Palladium en 1966 el baile se desarrolló en nuevas direcciones, del boogaloo al hustle y, finalmente, a la salsa. Hutchinson describe las características del baile de los primeros salseros y salseras, con paso básico on-1 (en el primer tiempo), hasta que, alrededor de los años 1970s, jóvenes bailarines consiguen un mayor desarrollo. En los 1980s la competencia con el merengue, el house y el hip-hop condujo a la salsa a un declive, no obstante a fines de esa década coincidieron varios factores para lograr un *revival* del mambo. En los años 1990s, que Hutchinson denomina *The On-2 Era* (la Era en 2) porque fueron los años exitosos de este baile, este estilo se codifica y se

vende como producto comercial a través de clases y congresos, y se exporta a lugares lejanos como Europa y Asia. Por medio de la historia del estilo *on-2*, “*the magic number*” de acuerdo con las palabras de Hutchinson, la autora aporta críticas referidas a la relación actual de este estilo con la etnicidad y la estandarización o la propia codificación técnica en comparación con lo que fueron sus inicios. Por ello, como explica Hutchinson en su ensayo, hoy la salsa de Nueva York o el estilo mambo se define menos por el lugar y más por una actitud hacia la música y el baile.

En el capítulo 3, “*From Hip-Hop and Hustle to Mambo and Salsa –New Jersey’s Eclectic Salsa Dance Revival*”, Katherine Borland analiza el proceso de reformulación que se dio en New Jersey a mediados de los 90s con el *revival* de la salsa en New York. Cita a los que fueron promotores –muchos de ellos latinoamericanos- de la salsa en esa ciudad vecina de la Gran Manzana y el énfasis que estos hicieron en la naturaleza cosmopolita de sus clubes y academias de salsa, abrazando la diferencia bajo el signo de latinidad, especificidad étnica fundada en la noción de hibridación (p. 59). Así la escena de la salsa en New Jersey logró la proyección de un espacio cosmopolita idealizado evitando hablar de lo que podría dar lugar a la diferenciación social. Mientras las alianzas sociales eran construidas a través de las diferencias étnicas, de clase y de edad, la promesa de la comunidad estaba sostenida en gran medida y contenida por la pasión compartida de los participantes del baile (p. 59).

En el capítulo 4, “*Contextualizing Content and Conduct in the L. A. Salsa Scene*”, Jonathan S. Marion examina la pequeña tradición de la escena de la salsa de la Costa Oeste con sede en Los Ángeles desde tres perspectivas interrelacionadas: 1. La confluencia de ciertos factores socioculturales y dinámicas –especialmente las relativas al número de habitantes, las compañías de baile y las competiciones – que dan forma a la escena de la salsa en L.A. 2. Cómo es vista y experimentada por los bailarines de salsa. 3. El papel de la salsa estilo L.A. en la globalización del baile de la salsa, especialmente en relación con los festivales de salsa, los videos e Internet (p. 65). Marion reflexiona sobre la dificultad que tiene definir o señalar lo que se entiende por salsa L.A., explora las múltiples realidades y tradiciones de baile que anteceden a lo que se reconoce como salsa L.A., explica cómo este estilo se internacionaliza, así como el impacto que tienen las compañías y competiciones de baile respecto a este estilo, y considera las consecuencias en el estilo en sí en aspectos que tienen que ver con la apariencia corporal, la vestimenta, el género y la etnicidad.

Joanna Bosse, en el capítulo 5, “*Small-Twon Cosmopolitans- Salsa Dance in Rural America*”, explora las particularidades de la escena local de la salsa en Champaign-Urbana, dos pequeñas poblaciones del estado de Illinois, en concreto su anclaje, menos al discurso de la identidad étnica y más al contexto de clase y al comercio. Bosse considera el baile de la salsa, y el discurso de la autenticidad que a menudo lo rodea, a la luz de las realidades económicas particulares de las industrias

locales de entretenimiento en los pueblos pequeños de Estados Unidos (pp. 81-82). Una gran parte de la literatura sobre la música salsa y su baile destaca su potencial en la expresión de la solidaridad pan-latina y, más recientemente, como fenómeno global en todo el continente americano, Europa y Asia. Muchos de estos estudios de escenas locales y translocales de salsa se centran en los contextos urbanos, generalmente costeros. Este capítulo, señala Bosse, sitúa la performance de la salsa en un entorno diferente, centrándose en la escena de la salsa de la pequeña población medio oeste universitaria de Champaign-Urbana, Illinois. Así, Bosse cambia la discusión de la comprensión de la performance de la salsa como lugar de articulación de la identidad étnica (ya sea de naturaleza regional o pan-latina) a un análisis sobre cómo la configuración particular de las condiciones económicas y sociales en el centro de Illinois condujo a un tipo diferente de escena local de la salsa y a una formación cosmopolita emergente. (p. 82). En otras palabras, este estudio pone de relieve cómo ciertos individuos desplegaron estratégicamente políticas de identidad por para conseguir objetivos económicos específicos (p. 82). La autora demuestra cómo clase y cosmopolitismo superaron la filiación étnica, así como el papel de la música salsa como generadora de solidaridad pan-latina. Bosse señala que este conjunto de alineaciones sociales fue resultado de una configuración estructural de la industria de entretenimiento en Champaign-Urbana (p. 82).

En su estudio, Bosse introduce la región y las particularidades de la industria local del entretenimiento, discute las convenciones

de la performance de la salsa dentro de ese contexto y observa cómo la salsa sirvió para significar y constituir un conjunto diferente de afiliaciones estratégicas que reforzaron y preservaron sensibilidades cosmopolitas. Vemos que el estudio de Bosse se relaciona estrechamente con el ensayo de Angharad N. Valdivia (2003: 399-417) en tanto se ocupa de la escena de la salsa en la misma zona geográfica y aporta conclusiones similares.

El análisis abandona Estados Unidos para pasar a Cuba en el capítulo 6, “*Dancing salsa in Cuba: Another look*”, a cargo de Bárbara Balbuena Gutiérrez. La autora ofrece un análisis del casino, el estilo de baile cubano más relevante y de mayor popularidad en el mundo. Balbuena señala los bailes predecesores del siglo XIX y comienzos del siglo XX, desde la contradanza pasando por el chachachá, el son montuno y el son urbano, enmarcados en el contexto sociocultural y político de la isla, hasta la emergencia de la rueda de casino a finales de 1950s. Observa diferentes fases o periodos de evolución del estilo, las músicas con las que se ha asociado este baile, los parámetros fundamentales que en los años 1970 - época de su esplendor- definieron el virtuosismo de quien baila casino y repasa su evolución hasta la actualidad. Casino es un baile que en Cuba se transmite de generación en generación y solamente se enseña de manera profesional como parte del currículo de los bailes folklóricos en las escuelas de arte. Balbuena afirma que actualmente la gente baila estilo casino o rueda de casino con música timba o salsa, confirmando que es un baile que no tiene un equivalente específico musical, es decir,

no se corresponde a ningún género musical en particular, aunque por la dimensión de la salsa en la esfera internacional ha sido identificado como el estilo cubano de baile de salsa. Además hace referencia a los nombres de los pasos del casino, las principales características que diferencian casino de otros estilos de salsa y cómo reflejan el carácter de la gente cubana.

Priscilla Renta, en el capítulo 7, “*The Global Commercialization of Salsa Dancing and Sabor (Puerto Rico)*”, discute la globalización del baile de la salsa y sus efectos sobre el concepto de sabor, a partir de su propia experiencia como puertorriqueña y como bailarina de salsa en la compañía del coreógrafo *nuyorican* Eddie Torres, uno de los más prominentes profesores en la actualidad, quien crearía el método para enseñar el famoso estilo mambo *on-2* y quien junto con Tito Puente promovió el *revival* del mambo en 1987. La primera parte del análisis es testimonial, particularmente en relación al sabor como principio espiritual. En primer lugar, narra la transformación del baile - de una forma de experiencia de la vida cotidiana en el Caribe a la salsa como coreografía de escenario-, destacando su papel en la vida cultural de Puerto Rico. En este sentido, se refiere al sabor como un capital cultural que está en la base de su experiencia. Describe la cosmología caribeña que sustenta la música salsa, la cual se centra en el baile con sabor y sentimiento. La segunda parte examina el baile competitivo, la comercialización de la salsa y el sabor en tres escenarios diferentes relacionados con los campeonatos de salsa. Priscilla Renta demuestra que bailar salsa con sabor es una forma simbólica de

nacionalismo cultural – al mismo tiempo transnacional –, afirma que su capítulo da voz a las preocupaciones de los puertorriqueños, especialmente los de la isla, sobre la salsa en relación con el sabor, y reflexiona sobre el impacto de la comercialización global de la salsa en la nacionalidad puertorriqueña. El análisis de Renta gira en torno al baile como experiencia corporal, su valor ritual, en el que la improvisación y la creatividad se asocian al sabor, respecto al baile competitivo, profesional y técnico, para señalar algo más profundo: la imposición de valores estéticos europeos a través de los campeonatos de salsa frente a la posibilidad de que el sabor y su uso como capital cultural en la escena global de la salsa pueda alterar los conceptos europeos de belleza, elegancia y gracia. Subyacen en su análisis preocupaciones sobre identidad, raza/etnia, lucha de clases y nación.

En el capítulo 8, “*Identity Is Also Danced (Cali, Colombia)*”, Alejandro Ulloa se propone discutir sobre el baile para argumentar que la identidad es también bailada, esto es, que a través del baile de la salsa la identidad es construida y expresada desde la performatividad del cuerpo y no desde un discurso racional o político (p. 141). Ulloa define bailadores y bailarines y sugiere que podría existir otra categoría para aquellos bailadores que solamente asumen una pedagogía formal para cualificar sus habilidades sin necesariamente querer participar en el negocio o ser parte del mercado del espectáculo. Ulloa aporta los antecedentes históricos, sociales y culturales en los que se enmarcan los bailadores caleños contemporáneos herederos de la

contribución de muchas generaciones (mezcla de tres grupos étnicos: blancos, indígenas y negros). Los bailarines del clásico estilo caleño hacen parte de la escena global desde 2000, en la categoría cabaret dentro de los congresos de salsa. Su baile se relaciona con diferentes maneras de bailar salsa en Cali que han existido desde 1960: el estilo de baile rápido asociado a la aceleración de salsas y boogaloo; el cobao, originario de los negros del puerto de Buenaventura en los 1960s; el pasito cañadonga, creado entre Cali, New York y Miami en los 1980s, durante la época de tráfico de drogas; y el estilo casino o rueda de casino. El contexto de la evolución de los bailes populares y la música salsa en Cali es descrito por Alejandro Ulloa, desde los bailes champú – luego reemplazados por los aguaelulos – pasando por los bailes de cuota y los bailes en los patios de casas de las “mamá grandes de la rumba”. Ulloa describe el estilo caleño y considera que este representa un modo diferente de encarnar o expresar a través del cuerpo el ritmo y la música, otra manera de sentir, otra sensibilidad expresada a través del baile (p. 151). Ulloa finaliza su capítulo afirmando que el éxito y el triunfo de los bailarines que han ganado en la categoría cabaret, reconocidos por su expresión creativa, es indicador de tres cambios en el baile caleño de salsa y su internacionalización: uno, en relación a la sofisticación que han conseguido en el baile; dos, el lenguaje corporal se ha insertado en el campo de la industria cultural transnacional o industria del entretenimiento; y tres, ese estilo de baile ha vindicado a Cali de manera que contrasta el estigma que la ciudad ha

sufrido por muchos años de violencia y tráfico de drogas, contribuyendo a una nueva percepción.

Rossy Díaz, en el capítulo 9, “*Dancing Salsa in Santo Domingo, Dominican Republic: A First Look*”, describe las características de la cultura dominicana alrededor de la salsa, señalando las concepciones locales en relación con dos procesos culturales: uno, la tradición del son en los barrios de Santo Domingo y, dos, la formación de una cultura Nueva York-dominicana desde el final de la dictadura en 1961, cultura que en pocas décadas influirá en la vida nacional. En el análisis hace referencia a las influencias musicales internas y externas (rurales y neoyorquinas) que recibía la música en Santo Domingo y a la oposición que se dio en los años 1970s y 1980s del son y la salsa respecto al merengue, el género musical yailable autóctono. Rossy Díaz aborda el papel de la producción discográfica y los medios dominicanos en la difusión y promoción de la salsa en la isla entre 1980 y 2000; la proliferación de escuelas donde se enseña a bailar y la influencia de los congresos internacionales de salsa en la enseñanza de estilos; así como los efectos económicos, sociales y culturales de la expansión de industria local del entretenimiento del baile de la salsa. Díaz hace anotaciones sobre el aporte de las mujeres en el baile de la salsa y basa su capítulo en una abundante información, testimonios de informantes y observación participante. Díaz señala que el modelo de la industria del baile fundado en Santo Domingo se ha exportado a muchos países, entre ellos España.

Dejando el continente americano pasamos a Europa, particularmente a Francia. En el capítulo 10, “*Allons à la Fête- On danse Salsa-New Routes for Salsa in France*”, Saúl Escalona propone analizar el movimiento de la salsa en París, siguiendo los aportes de Patria Román-Velázquez (1998) al estudiar la escena de la salsa en Londres. Escalona menciona el papel de los latinoamericanos en París respecto a la difusión de la música andina de quenás y charangos, en los años 70, y la música tropical de congas y bongós una década más tarde, para afirmar la existencia de un cambio, a finales de los 90, hacia una ruta comercial, en el que la salsa es vista sólo como baile, asociado a diversos negocios como el turismo al Caribe. Describe la evolución de los estilos de baile de salsa enfocando su contexto y recepción, los tipos de baile en la ruta de la salsa en París y los diferentes pasos de baile. Escalona crítica que los movimientos omiten el juego de seducción entre hombre y mujer (p. 177) y que el baile de la salsa es puramente representación estética sin *soul* (espíritu, sentimiento) (p. 178). A pesar de estas críticas indica que la salsa, con su espíritu de festividad, contribuye en Francia a un cambio del comportamiento individualista hacia una mayor apertura al mundo.

En el capítulo 11, “*Salsa in Barcelona and Spain*”, a cargo de Isabel Llano, la autora de la reseña de este libro, se realiza un análisis retrospectivo de la diseminación, consumo y producción de la música salsa y el baile desde 1980 hasta el presente en Barcelona, considerando aspectos que se refieren a España en general. Después de hacer referencia a algunos precursores de la salsa se menciona, por una parte, el

papel de los sellos discográficos, las estaciones de radio y las discotecas, anotando características de estas dos últimas. Se muestra cómo el auge de la salsa en Barcelona inicialmente estuvo íntimamente ligado a la proliferación de estaciones de radio de músicas latinas en Barcelona. Por otra parte, se analiza la enseñanza del baile a través de una revisión de las escuelas de salsa, los profesores y las compañías de baile que conforman la escena en Barcelona y su relación con los congresos de salsa tanto locales, como nacionales e internacionales. La pertenencia y la otredad son juzgadas de manera distinta dependiendo del lugar: en Barcelona importantes profesores de salsa son del Cono Sur, una región distante de los habituales centros salseros, sin embargo, probablemente estos mismos profesores no se considerarían salseros auténticos en lugares con grandes poblaciones caribeñas, como Nueva York. Aunque la inmigración latina y la internacionalización de los congresos de salsa, junto a la industria musical, están ligadas al auge y difusión de la salsa y su baile, se observa que la popularidad de la música latina en Barcelona no ha producido una escena de baile integrada: al contrario, cada colectivo inmigrante tiene sus propios espacios de baile, mientras que los españoles asisten a otros. Además de prácticas de inclusión y exclusión en los colectivos de inmigrantes latinos y en la población española, entre esos grupos se identifican diferencias en las prácticas de consumo y producción en torno a la salsa. No obstante, comienzan a evidenciarse transformaciones –ciertos procesos de hibridación– en dichas prácticas.

“Diffusion and Change in Salsa Dance Styles in Japan” es el capítulo 12, con el que Kengo Iwanaga finaliza el libro. En Japón, donde el impacto de la inmigración desde Latinoamérica ha sido muy diferente del que han experimentado otros países, Iwanaga analiza la difusión del baile salsa fuera de su contexto original, examinando la popularización de la salsa en Japón a través de la aplicación de la metodología y los conceptos de *campo* y *habitus* del sociólogo francés Pierre Bourdieu (p. 201). En su análisis diferencia dos fases: la era de emergencia (comienzos de 1990, periodo en el que algunos músicos japoneses lograron reconocimiento internacional, como la Orquesta de la Luz, la agrupación japonesa más famosa) y el momento de cambio (1998-1999) hacia su popularización. Iwanaga concretamente estudia la escena contemporánea de la salsa en Tokio: las escuelas, los profesores y estudiantes, y señala el papel de la sistematización de la enseñanza del baile, una adaptación a la manera tradicional japonesa de aprendizaje de las prácticas, que, en un contexto cultural donde hay pocas ocasiones de contacto físico en la vida diaria, además de ser útil para instructores y aprendices, sirve para aliviar el sentimiento de vergüenza al tener que sincronizar los movimientos corporales con una pareja de baile.

Salsa World: A Global Dance in Local Contexts es pues una publicación fundamental para comprender los antecedentes del baile salsero, los diferentes estilos, cómo se ha enseñado, cómo se ha profesionalizado en las diferentes ciudades y países estudiados. Igualmente, permite observar cómo se ha difundido desde Nueva York y a nivel

nacional en otras ciudades de Estados Unidos, luego a nivel internacional hasta convertirse en una práctica transnacional.

Cada capítulo de *Salsa World* proporciona muchísimos datos e información. En general todos los capítulos tienen una longitud similar, a excepción del capítulo de Escalona sobre la salsa en Francia, que es muy corto y resulta particularmente escaso en cuanto a datos sobre la inmigración latinoamericana, las escuelas o lugares donde se enseña a bailar salsa o los eventos y congresos salseros que se llevan a cabo en París y otras partes de Francia. Llama la atención que en su análisis retrospectivo el autor no se refiera a diversas agrupaciones salseras, como la orquesta Chaworo en la que se daría a conocer el cantante Yuri Buenaventura, uno de los artistas latinos más influyentes en Francia, quien posteriormente creó su propia orquesta y adquirió renombre en el panorama internacional de la salsa. Tampoco menciona relevantes músicos como Camilo Azuquita, Ernesto “Tito” Puente o el venezolano Orlando Poleo afincados también en París, ni festivales internacionales como Tempo Latino y Toros y Salsa que se realizan en Vic-Fezensac y en Dax respectivamente, entre otros, todo lo cual tiene un relación con la difusión de la salsa y la promoción del baile en Francia. Tal vez habría sido importante también que *Salsa World* incluyera un capítulo sobre la salsa en Venezuela, en Miami y en el Cono Sur. Sin embargo, la visión que el libro proporciona sobre el proceso de globalización del baile de la salsa permite anticipar factores comunes respecto a otras ciudades que no han hecho parte del libro.

El análisis que ofrece *Salsa World* explica quiénes han sido los personajes clave en ese proceso de internacionalización de este baile, así como las maneras de vivir el baile salsero en diversas localidades, lo que hay en común entre ellas y lo que es propio de cada lugar, así como las consecuencias de la profesionalización de este baile. En *Salsa World* se evidencia el papel de los latinoamericanos en la difusión del baile de la salsa, la existencia de una solidaridad pan-latina pero también de conflictos identitarios, ciertos procesos y estrategias de exclusión e inclusión social en torno al baile, es decir, se señala el papel del baile de la salsa respecto a las relaciones interculturales en cada lugar. También se indica el papel de los congresos de salsa y la relación de la profesionalización del baile salsero con la música en directo. Es de destacar la noción kinetopías que aporta Sydney Hutchinson, así como las fuentes de información y las metodologías de investigación empleadas, para estudiar y entender prácticas urbanas en torno a la música hoy, en particular el baile y sus distintas variantes según el lugar. Como telón de fondo en todos los ensayos están la música y el baile como elementos constituyentes de la identidad cultural, por tanto, además de la relación música-identidad, están presentes a lo largo del libro las relaciones entre música-cuerpo, baile-inmigración-clase-etnia, y salsa-cosmopolitismo-latinidad-hibridación.

En referencia al baile de la salsa como práctica globalizada, *Salsa World* alude a los procesos de desterritorialización y reterritorialización del baile y la música salsa sin perder de vista el estrecho vínculo del baile salsero y el interés económico, es

decir su relación con el dinero, el comercio o los negocios de la industria del entretenimiento. No obstante, el estudio demuestra que el baile de la salsa, a pesar de la tendencia a la homogenización global, lleva intrínseco la posibilidad de manifestarse como forma de resistencia local.

Considero que *Salsa World* tiene como antecedente el libro *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* en donde Lise Waxer (2002) aporta su perspectiva y la de otros autores sobre el desarrollo de la salsa en otros lugares distantes y distintos –como Japón y Londres– de los usualmente asociados a la salsa, aunque el análisis se enfoca más que todo en la música y no en el baile. No obstante, un tema central de esta antología tiene que ver con los enlaces locales y globales de la música popular de América Latina y el Caribe explorando su constante circulación de personas, sus ideas, sonidos y mercancías en centros internacionales de la salsa. Lise Waxer, en *Situating Salsa*, al igual que Hutchinson en *Salsa World*, estudia los procesos de relocalización de la salsa, que como la hibridación y la globalización, suponen importantes características de los procesos culturales de nuestro tiempo.

REFERENCIAS

Hutchinson, Sydney. 2008. "Bailando en su lugar: Cómo los salseros crean variantes locales de un baile global." En *El son y la salsa en la identidad del Caribe*, ed. Darío Tejeda and Rafael Emilio Yunén, 127-134. Santiago: Centro León y INEC.

Román-Velázquez, Patria. 1998. "El desarrollo de un circuito salsero y la construcción de identidades latinas en Londres." *Revista de Ciencias Sociales* (Puerto Rico) 4: 53-79.

Ulloa Sanmiguel, Alejandro. 2005. *El baile, un lenguaje del cuerpo*. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo del Valle del Cauca.

Valdivia, Angharad N. 2003. "Salsa as Popular Culture: Ethnic Audiences Constructing and Identity". En *A companion to media studies*, ed. Angharad N. Valdivia, 399-417. Malden, MA: Blackwell Pub, cop.

Waxer, Lise (ed.). 2002. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge.

Festival WOMAD Cáceres 2015

Ana Mendoza Hurtado

Del día 7 al 10 de mayo de 2015, se ha celebrado en Cáceres la 24ª edición del festival WOMAD. Un festival multitudinario que ha llenado, durante un intenso fin de semana, la ciudad monumental – Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO– de música de todo el mundo, danzas, pasacalles, gastronomía, cine y actividades diversas.



Los orígenes de este magnífico festival, en gira por todo el planeta, se remontan a 1980, cuando Peter Gabriel acuñó el término WOMAD (World of Music, Art and Dance) al considerar a la música como un fenómeno universal capaz de unir a todo tipo de personas, provenientes de los lugares más dispares. Fue en 1982 cuando se materializaría su idea en el primer festival WOMAD en Shepton Mallet, al Suroeste del Reino Unido. A partir de 1988 el festival se internacionalizó, realizando ediciones de fin de semana por países tan diversos como Dinamarca, Canadá, España, Nueva Zelanda, Sudáfrica o Japón, entre otros.

En la ciudad de Cáceres lleva celebrándose, ininterrumpidamente, desde 1992, año inicial que se caracterizó por cierto caos y la presencia de la lluvia, pero que dejó en la memoria de los afortunados asistentes conciertos espectaculares de grupos y artistas como Salif Keïta (intérprete de Mali, más conocido como la Voz de Oro Africana) o Bob Geldof (Irlanda), por mencionar algunos. A lo largo de las veintitrés posteriores ediciones, el festival ha pasado por diferentes momentos dependiendo del apoyo institucional, pero siempre ha gozado de gran simpatía entre la ciudadanía y ha atraído a miles de visitantes (se calculan 25.000 en esta edición) cautivados por la programación de conciertos abiertos al público, el ambiente intergeneracional y el halo intercultural.



En estas más de dos décadas han pasado infinidad de grandes artistas de renombre por los diferentes escenarios establecidos en el Gran Teatro, la Plaza Mayor y la Plaza de San Jorge de la ciudad medieval, dentro

de estilos que van desde la música folk hasta las músicas del mundos entendidas en un sentido amplio, con un considerable espacio para la fusión. Entre ellos cabe destacar a representantes nacionales como Kiko Veneno, Macaco, Diego El Cigala, Juan Perro, Ojos de Brujo, Carmen Linares, Amparanoia, que dan espacio también a artistas extremeños como Scath o la Barrunto Bellota Band; y a innumerables artistas internacionales que incluyen al propio Peter Gabriel, a Coco Mbassi (Camerún), Mory Kanté (Guinea), Seun y Femi Kuti (Nigeria), Kenge Kenge (Kenia), Blitz the Ambassador (Ghana), Mahmoud Ahmed (Etiopía), Khaled (Argelia), Rachid Taha (Argelia), Houg Thand & Nguyen (Vietnam), Bettye Lavette (EEUU), Susan Vega (EEUU), Blind Boys of Alabama (EEUU), Hypnotic Brass Ensemble (EEUU), Los Lobos (EEUU), Ska Cubano (UK), Compay Segundo (Cuba), Elíades Ochoa (Cuba), Lucrecia (Cuba), Totó La Mamposina (Colombia), Bratsch (Francia), The Pogues (UK), Capercallie (Escocia) o la Oyster Band (UK).

En esta 24ª edición, hemos tenido el placer de contar con un cartel variado, formado por diecinueve artistas de once países. El jueves 7 de mayo, en el Gran Teatro, tuvieron lugar tres conciertos para ir abriendo oído: El Zurdo (España), The Soaked Lamb (Portugal) y Aurora & The Betrayers (España). El viernes 8 nos dejó para el recuerdo los conciertos de Alé Canalla (Extremadura), El Autogno (Extremadura), Kobo Town (Canadá), Dino Saluzzi (Argentina), Raúl Rodríguez y Razón de Son (España), Mahmoud Ahmed (Etiopía) y Moh! Kouyaté! (Guinea-Francia).

Al día siguiente, el sábado 9 los asistentes pudieron disfrutar de Diván du Don (Extremadura), los ya asiduos Niños de los Ojos Rojos (Extremadura), Tu Otra Bonita (España), Eska (Zimbabwe-Reino Unido), la esperada Alice Russell (Reino Unido), El Twanguero (España) y, cerrando cartel, Magnifico (Eslovenia). Conciertos que han dejado a todos con ganas de más tiempo, sobre todo de los grupos de la tierra, y que a pesar de algún que otro incidente, demostraron el buen ánimo y la energía tanto de músicos como de espectadores.



El festival WOMAD no se limita solamente a la música de los conciertos, ya que ofrece una amplia oferta de actividades multiculturales para todas las edades. En la Plaza de San Mateo se organiza el mercado de comidas del mundo, enmarcado de un entorno inmejorable donde se pueden degustar platos de diferentes países. En el paseo de Cánovas y en la plaza de Santa María se pueden encontrar los mercados globales, donde se puede adquirir artesanía, instrumentos musicales y ropa.



En la filmoteca de Extremadura, dentro de la misma ciudad monumental, como ya viene siendo habitual se pudo disfrutar del Ciclo de Cine que se proyecta a propósito del festival, que este año nos ha deleitado con los documentales *Mama África* (Mika Kaurismäki, 2011) y *El gusto* (Safinez Bousbia, 2011), además de una *master class* sobre el tema de la música en el cine.

Para disfrutar WOMAD no hay que ceñirse a las actividades y horario programados, sino que se considera que el festival comienza desde el mediodía, antes de los conciertos y, al terminar, continúa hasta altas horas de la noche con los músicos y artistas callejeros. Un ambiente festivo relajado, perfecto para dejarse llevar entre palacios medievales, torres, portadas

góticas, calles llenas de historia, y pasear entre músicas de todo el mundo.

Para los más pequeños, WOMAD ofrece una serie de talleres artísticos donde los niños realizan trabajos que posteriormente son expuestos durante el pasacalle de clausura del propio festival. El Museo Casa Pedrilla ha sido la sede del arte en esta convocatoria: Jamboree y Art Xpress, especializados en la fabricación de estructuras a gran escala, vestuarios y adornos, han instado a los pequeños a manifestar su arte.



Lo único que nos queda ya es esperar al año próximo, que vendrá con la 25ª edición, lo que convertirá a Cáceres en la ciudad con más ediciones consecutivas del festival WOMAD, el festival de la cultura humana.



Foto: Lorenzo Cordero