CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
2026, nº 21

ETNOMUSICOLOGÍA

Fabricant el subjecte musical: Competències, desig i imaginaris sociotècnics en l'educació musical catalana
Ibán Martínez Cárceles 4

El pandero cuadrado de Peñaparda: instrumento, baile y memoria social
Roberto A. España Prado 27

RESEÑAS DE LIBRO

Mora, Kiko (Anthology Editor). 2024. Mediterranean Musicscapes. From mosaic to net. Ed. Bloomsbury Publishing. ISBN: 9798765102114.
Bàrbara Duran Bordoy 35

Navarro Pinto, Víctor. 2024. Patricio Castillo: Un músico fundamental en el desarrollo de la música popular chilena. Ediciones Cluster. ISBN: 9789569797101.
Nelson Leandro Rodríguez Vega 40

Pearson, Tanya. 2025. Pretend We're Dead: The Rise, Fall, and Resurrection of Women in Rock in the 90's. Hachette Book y Grand Central, 248 pp. ISBN: 9780306833373.
Maritxu Alonso 44

Sánchez Garrido, Pepa. 2025. La melodía en los cantes mineros: Hacia una nueva metodología de estudio del cante flamenco. Editorial Universidad de Sevilla. 916 pp. ISBN: 978-84-472-3183-6
Sheila del Barrio Ungría 51

DOSSIER: "MIRADAS CRUZADAS EN MÚSICA Y DANZA: DIÁLOGOS MUSICALES Y DANCÍSTICOS ENTRE LOS ESPACIOS IRANIO E IBERO-AMERICANO"

Introducción al dossier
Sara Islán Fernández
Parisa Delshad 58

Of Anthems, Pauses, and Resonance with Iran: Kalhor, Boochani, and Diasporic Listening from Spain after Woman, Life, Freedom
Parisa Delshad 65

Labyrinth Catalunya: cartografía de una red e impregnaciones iranias
Sara Islán Fernández 92

Repertorios musicales como tecnologías emocionales del estado: copla franquista y noheh en el Irán postrevolucionario
Farshad Zahedi 125

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

El rubāb afgano en España: trayectorias y formación de una escena
Miguel Ángel Gasco Rodríguez 155

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Del tambor al violín: hibridez cultural en las ceremonias de la Regla de Ocha cubana
Leslie del Carmen Morales Videaux 186

Hauntología y arte crítico en clave española: una lectura de Rodrigo Cuevas desde Mark Fisher y José Esteban Muñoz
Elena Rosillo
Luis Periañez Llorente 215

Debí tirar más fotos de Bad Bunny: narrativas de identidad e hibridaciones
Carmen Albizu 238

RESÚMENES DE TRABAJOS

Proyecto SCORE (Schindler's Correspondence, Ontology, Research and Ethnomusicology): un acercamiento a la figura de Kurt Schindler desde las humanidades digitales
Sara Escuer Salcedo 266

La repercusión del Britpop en España a través de la crítica musical de la revista Rockdelux (1994-1996)
Pilar Dávila González 287

La Euritmia: Una aproximación a la obra coral infantil de Alberto Grau a través del "Acto del árbol" de la Opereta Ecológica
Mauricio Urrego Herrera
Néstor Hernando Gómez 295

La mascarada en Letonia: Repertorio musical y revitalización a través del festival
Carolina Monreal Román 309

Alcances, limitaciones y propuestas de expansión en la clasificación Sachs-Hornbostel
Alberto Agudo Diéguez 324

ENTREVISTAS

El oficio de correpetidor. Entrevista a Álvaro Corral Matute, músico español en Alemania
Ismael Mena Martín 333

Datos de autoría 342

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Equipo

Dirección: Eulàlia Febrer Coll y Marina Arias Salvado

Equipo editorial: María Alonso, Javier Ares Yebra, Javier Campos Calvo-Sotelo, Bàrbara Duran Bordoy, Xulia Feixoo, Marta Fernández Vilar, Gonzalo Hormigo Fraile, Pablo Infante Amate, Lidia López Gómez, Ainhoa Muñoz Molano, Alicia Pajón, Ricardo de la Paz Morón, Igor Saenz Abarzuza, Lola San Martín Arbide, Sofia Vieira Lopes

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Fabricant el subjecte musical: Competències, desig i imaginaris sociotècnics en l'educació musical catalana

Ibán Martínez Cárceles

Resum

El discurs sobre les competències musicals a Catalunya ha anat creixent en les últimes dècades sense visibilitzar les escletxes de la seva proposta, pel que aquest assaig presenta una anàlisi crítica del seu marc. Tot i que el paradigma competencial es presenta com una resposta progressista als problemes d'un suposat ensenyament tradicional basat en l'autoritarisme, les jerarquies i les violències simbòliques, en realitat opera com un dispositiu cultural que canalitza el desig de transformació pedagògica cap a formes compatibles amb l'ordre neoliberal. En aquest text examinem com s'ha modulat aquest desig a partir de la idea de competència musical com a dispositiu que significa i ordena els límits d'allò que és admissible pensar en educació musical. Criticarem, així, la naturalització de les competències interpretativa, perceptiva, creativa i musicològica, les quals permeten delimitar el debat a la seva aplicació tècnica i evitar qüestionar els marcs ideològics que les sustenten.

Paraules clau: educació musical, competències, teoria crítica, emancipació, neoliberalisme, desig pedagògic.

Introducció

En les darreres dècades, el llenguatge sobre les competències s'ha consolidat com a marc hegemònic del discurs educatiu a escala internacional, configurant no només els currículums oficials, sinó també els imaginaris pedagògics. Aquest procés ha determinat el sentit neoliberal de l'educació de les últimes dècades (Laval, 2004; Martínez Cárceles, 2021). En el context català, la progressiva incorporació del paradigma competencial ha anat acompanyada d'una proliferació de textos acadèmics, materials didàctics, programes de formació i projectes institucionals que, sota la promesa de superar un model que han adjectivat com a academicista i/o tradicional. Entre els diversos agents que han generat aquesta narrativa, en l'àmbit musical ens trobem molts autors vinculats a la psicologia cognitiva i sociocultural de l'aprenentatge, així com a la didàctica contemporània. Un dels principals treballs acadèmics que han desenvolupat ha estat el de situar i redefinir l'aprenentatge en termes com el d'empoderament, transferència, autoregulació, benestar emocional o desenvolupament integral de l'alumnat, tal i com ho fan Pozo (2020), Pérez Echeverría (2020), Torrado et al. (2014), Bautista (2020) o Zaragozà (2022; 2024).

Aquesta construcció discursiva ha tingut una bona recepció en el context dels estudis musicals, ja que respon a un malestar pedagògic àmpliament compartit. Durant dècades, l'ensenyament musical, tant en l'educació obligatòria com en les escoles de música i els conservatoris, ha estat objecte de crítiques persistents: transmissió acrítica del saber, jerarquització excloent del talent, autoritarisme docent, violència simbòlica associada a determinades pràctiques d'avaluació i una concepció de l'excel·lència musical fortament vinculada a criteris socials de distinció. En aquest context, el discurs competencial musical s'autopresenta com una resposta progressista capaç de reconciliar l'aprenentatge amb l'expressivitat i la inclusió. Tanmateix, aquest assaig parteix d'una hipòtesi crítica que obliga a desplaçar la mirada més enllà de la imatge transformadora que han volgut exposar les narratives pedagògiques hegemòniques. En aquest text es defensa que, en bona part del discurs pedagògic musical contemporani a Catalunya, les competències musicals operen com a dispositius culturals que canalitzen el desig de transformació

educativa cap a formes d'agència individual, estèticament democratitzadores però políticament neutralitzades, plenament compatibles amb les lògiques del capitalisme cultural en la seva fase tardana on sorgeixen, així com en la seva nova fase digital.

La modificació de les coordenades educatives no pot ser entesa com una simple evolució pedagògica, sinó com un efecte directe de les transformacions contemporànies del capitalisme en la seva fase digital. Tal com mostren Saura *et al.* (2024), l'actual cicle de reformes educatives s'inscriu en un moviment global orientat a la digitalització, la governança per dades i la incorporació de la IA, impulsat per aliances creixents entre governs, indústria tecnològica i capital financer. En aquest marc, el discurs competencial opera com un dispositiu cultural funcional a aquestes noves formes de governança público-privada (Jessop, 2015), principalment traduint el conflicte estructural en problemes de gestió individual de l'aprenentatge. Lluny de qüestionar les condicions materials i institucionals que produeixen desigualtat i precarietat, aquest discurs contribueix a produir subjectivitats adaptatives, emocionalment autoregulades i compatibles amb l'ordre educatiu digital emergent (Saura *et al.*, 2022; Amiel *et al.*, 2024).

En el context actual, en lloc de constituir un simple instrument didàctic, el paradigma competencial actua com un règim de sentit que reorganitza quin rol ocupa la pràctica musical, quins subjectes són desitjables i quins conflictes poden, o no, ser formulats dins del camp educatiu musical. En definitiva, aquest text no vol desqualificar *per se* les competències musicals com a categories didàctiques ni oposar-hi una nova ortodòxia pedagògica. Es tracta, més aviat, d'analitzar-ne la funció cultural que exerceixen i com aquestes es presenten com a *màquines desitjants*, és a dir, com a mecanismes que produeixen realitats, relacions i subjectivitats cooptant el desig de transformació pedagògica. Per tal de dilucidar tot això ens proposem indagar en els següents aspectes: com funciona el desig pedagògic i com aquest és configurat per un imaginari de futur; com es generen certs pilars epistèmics a l'hora d'estabilitzar les competències musicals com a dispositiu cultural, limitant allò imaginable en educació; i per últim, com es detallen

les competències musicals i quina posició ideològica sustenten en la narrativa hegemònica sobre l'educació musical dels últims anys.

Abans d'abordar els aspectes esmentats, hem de remarcar que aquest article és una anàlisi cultural del discurs, orientada a desnaturalitzar l'hegemonia competencial i a fer visibles els seus efectes simbòlics i polítics. Metodològicament, aquest assaig reflexiu s'inscriu en una anàlisi crítica del discurs, focalitzant-se en la comprensió de com funcionen les nocions de desig, subjectivació i govern cultural (Guattari i Deleuze, 1972). A més, abordem l'educació musical a Catalunya partint de la idea de música com a pràctica generadora de realitats socials, tal com fan el gruix dels estudis etnomusicològics contemporanis.

La cooptació del desig pedagògic a través dels imaginaris sociotècnics

El desig és immanent, és una força vital que mai hauria de ser pensada de forma aïllada. Al contrari, és un agenciament que es desenvolupa en conjunt. És a dir, les implicacions que té allò que es desitja és part d'allò desitjat. No només això: si parem atenció al llibre *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972), els seus autors, Deleuze i Guattari, rebutgen una concepció del desig basada en la mancança i el defineixen com una força productiva, material i socialment situada. El desig no és allò que falta, sinó allò que produeix, configurant relacions, institucions, pràctiques i subjectivitats. Tanmateix, si apliquem aquesta comprensió del desig al camp educatiu per part dels agents dedicats a l'estudi i la teorització, els docents, les institucions i els discursos, podrem parlar del desig pedagògic. Aquest no tractaria només allò que s'ensenya, sinó allò que es projecta com a educació desitjable i que esdevé en un espai clau de govern cultural. Sota aquest marc, el desig pedagògic de transformar l'educació, de fer-la més justa, més significativa, menys violenta, no és aliè al sistema, sinó una força que pot ser capturada, canalitzada i reorganitzada, i és aquí on el marc competencial juga un paper essencial. La qüestió central, doncs, no és si el discurs competencial respon a un

desig legítim de canvi, cosa que, en bona mesura, és certa, sinó com aquest desig és traduït, delimitat i reconduït.

L'hegemonia del marc competencial ha fet atraure cap a ell energies transformadores, funcionat com a *maquina desitjant,* sent capital a l'hora de dignificar l'acte educatiu desenvolupats en els estaments institucionals. Ara bé, quan s'estableix un escenari d'aprenentatge sota la idea de competència, mai és neutre: en cap cas es pot crear una situació que estructuri l'aprenentatge a partir de les capacitats que permeten a l'alumnat aplicar coneixements, habilitats i actituds en situacions reals sense interferències ideològiques, sinó que la idea de competència està determinada per certs punts nodals que determinen el seu marc interpretatiu.

Aquesta situació no només succeeix amb el marc competencial, ja que abans de la irrupció en el nostre context, allò educable també era determinat per altres conceptes. Un exemple de com el desig pedagògic era condicionat era la categoria de *música infantil.* Si observem el context educatiu dels anys setanta del segle passat, veurem com els repertoris escolars eren associats a les cançons anomenades tradicionals, que projectaven una visió idealitzada i homogènia de la nació i del món social, en moltes ocasions depurant el repertori sota aquest ideals.[1] En aquest context, el desig pedagògic quedava atrapat per una projecció d'allò que és adient i agradable en relació a la infantesa per part dels dominadors. D'aquesta manera s'estableixen temes accessibles, vocabulari senzill, funcions d'entreteniment o aprenentatges bàsics en coherència al constructe de la infància. És per això que, en depurar allò que hauria de ser adient per als infants, sovint s'amaguen els significats reals dels fets sonors.[2]

[1] En el repertori infantil del moment, figures com *la pastora, el moliner o el senyor rector* configuraven un imaginari rural, jeràrquic i desproblematitzat, on les diferències de classe i gènere quedaven neutralitzades o invisibilitzades. La projecció idealitzada darrere de l'etiqueta *música infantil* es consolida mitjançant un procés de reïficació on les pràctiques musicals, al projectar-se com a objectes, obtenen un sentit depurat i descontextualitzat del seu entorn social real. L'hegemonia pedagógica conduïa a desenvolupar aquest repertori.

[2] Així, dins de les pràctiques sonores dels infants, quan es col·lectivitzen problemàtiques socials considerades no adients per a ells, com per exemple "Don Federico", que narra un homicidi; "En Joan Petit quan balla", que descriu una tortura; o "El senyor Ramon", que al·ludeix a una violació, aquestes

En els últims anys, ja en un context on els aprenentages estàn estructrats competencialment, en cantates i projectes educatius com *Cantania* o *La Clika*, podem observar com adient en el camp de la música per a infants la projecció de la diversitat racial, la qual es fa visible, ara bé, de forma neutralitzada, sense referències a desigualtats materials, classes socials o tensions estructurals. En cert sentit, la idea que hem de protegir als infants dels conflictes, estableix uns límits d'allò que és adient en els processos d'aprenentatge. D'aquesta manera, podem senyalar que el desig de transformar mitjançant l'educació musical està determinat per certs significats que són part de la construcció d'un sostre simbòlic que delimita allò que pot ser cantat, representat i imaginat, ja sigui en nom de la infància en el marc de l'educació formal o informal, o sigui en el marc de la formació musical professionalitzadora. En el cas de l'educació musical, hi ha uns límits que són deformats i altres que tendeixen a establir certa continuïtat. Tot això ens suggereix que la mutació de les fronteres no succeeix només per decisions pedagògiques puntuals, sinó per visions compartides sobre el futur, la infància i el paper de la música en l'educació. A aquesta projecció la podem anomenar *imaginaris sociotècincs*, els quals constitueixen un instrument clau en la captura i redirecció del desig pedagògic. Segons Jasanoff i Kim, la idea d'*imaginaris sociotècnics* fa referència a "visions de futurs desitjables sostinguts col·lectivament, estabilitzats institucionalment i actuades públicament, animats per comprensions comunes sobre les formes de vida social i d'ordre social assolible a través de, i en suport de, avenços en ciència i tecnologia" (2015, p. 5).[3]

narratives solen passar desapercebudes perquè queden fora dels temes que es van associar a la infància. Tot plegat evidencia que allò que s'etiqueta com a música per a infants pot contenir narratives violentes o traumàtiques (Ayats, 2015; Encabo, 2010; Casals, 2010). En aquest sentit, determinats punts nodals contribueixen a orientar el desig pedagògic i a delimitar allò que es considera adequat per la infància. En l'exemple que presentem, l'aparença d'innocència d'aquestes pràctiques sonores dificultava la identificació de narratives violentes. Un cop aquestes narratives han estat assenyalades, hem observat projectes que han modificat les lletres per substituir-les per continguts i valors considerats més adequats a la concepció de la infància que es vol promoure.

[3]En l'educació global, aquests imaginaris poden ser globals, nacionals o mercantilistes, i funcionen com a dispositius per orientar el desig cap a futurs tecnocientífics compatibles amb la governança digital i els interessos del capital (Saura et al., 2024).

Sobre aquesta qüestió, projectes educatius i musicals com el *Rockin*, des d'una mirada perifèrica, ens poden donar la impressió que són un exemple d'encaix amb els *imaginaris sociotècnics* que operen en l'entramat competencial, ja que s'inscriu en el límit del que és institucionalment pensable, oferint una resposta coherent a les demandes de les noves disposicions educatives.[4] Més enllà d'una cas puntual, podem dir que les competències musicals poden ser enteses com a dispositius culturals destinades a l'eficàcia política, ja que canalitzen el desig de transformació pedagògica cap a formes de subjectivitat compatibles amb la comprensió neoliberal de l'individu i als *imaginaris sociotècnics* que estableixen aquells que exerceixen el poder, portant als marges qualsevol reflexió pedagògica que posi en el centre els elements materials que determinen les estructures institucionals.

Les competències musicals com a límit del pensable.

Dos dels elements determinants del sentit competencial en el context europeu i català es comprenen en la constitució d'una consciència acrítica als infants respecte la globalització i la tecnologia (Martínez Cárceles, 2021). Amb coneixement d'aquests dos pilars, podem arribar a afirmar que l'emergència del discurs competencial musical a Catalunya no pot ser explicat únicament com una resposta tècnica a les limitacions del model academicista tradicional. Cal entendre'l com la consolidació d'un règim de veritat pedagògic-musical que produeix, legitima i estabilitza una determinada manera de dir què és la música, com s'aprèn i quin tipus de subjecte musical és desitjable. Aquest discurs es construeix mitjançant un llenguatge expert que travessa currículums, formació del professorat, publicacions acadèmiques i projectes institucionals. Les nocions de competència, transferència, autoregulació, empoderament, benestar o metacognició no funcionen aquí com a

[4] El caràcter d'adaptabilitat del projecte *Rockin* als *imaginaris sociotèncincs* del marc competencial no determina que el projecte pugui mutar cap a formes d'antidiciplina en segons quin contextos, sinó que el projecte connecta amb la màquina desitjant dibuixada pel marc competencial, conduint de forma controlada el desig transformador en el camp de l'educació musical.

simples eines descriptives, sinó com a categories performatives, és a dir, no només expliquen la pràctica musical, sinó que la organitzen disciplinant les formes de fer i marcant un camí correcte pel qual s'hauria d'accedir a l'aprenentatge que ells mateixos marquen com a significatiu. En aquest sentit i sota el parany d'un àmbit tan qüestionat com el de la neuroeducació,[5] allò que és un bon aprenentatge és delimitat per treballs com els de Torrado *et al.* (2014), Pozo (2020) o Pérez Echeverría (2020), que han concebut l'aprenentatge musical com un procés estratègic, autoregulat i orientat a un suposat valor autolític de la música. Sorprenent és la postura de Zaragozà (2022, p.37; 2024, p. 15), qui arriba a afirmar que la música hauria de situar-se com a objecte de coneixement i pràctica rellevant, situant la música com un fi en si mateix, és a dir, contradient el corpus dels estudis etnomusicològics, ja que no només situa la música com entitat autoreferencial, sinó que crea una dicotomia respecte la música com a instrument. L'autor explica que si es redueix la música a un vehicle per accedir a altres objectius educatius perd la seva identitat i aquesta queda subjecta «a especulaciones de todo tipo», fent-li perdre valor al seu camp educatiu.

Aquesta visió que concep la música com a objecte autònom de coneixement i l'aprenentatge com un procés estratègic intern del subjecte xoca radicalment amb la comprensió semiòtica de les competències. Com diu Pikkarainen (2014), des d'un punt de vista semiòtic, una competència no és una habilitat interna que el subjecte posseeix, sinó una disposició invisible que només existeix en la mesura que es manifesta a través d'accions situades, per tant, mai es pot establir la música com un fi en sí mateix. I el que és més important: aquestes accions, alhora, redefineixen parcialment el subjecte. Pikkarainen ens explica que la idea de competència funciona ontològicament com el concepte de *disposició*: ambdues són invisibles fins

[5] La neuroeducació presenta dèficits importants tant en el pla epistemològic com en la seva aplicació educativa. Sovint parteix d'una translació simplificada dels resultats de la neurociència a l'aula, obviant la distància entre explicar un fenomen a escala cerebral i comprendre'l en el seu context psicològic, social i pedagògic. Aquesta reducció pot afavorir el *neuromit* i l'adopció de pràctiques educatives revestides d'un llenguatge científic que no sempre disposen d'una base empírica sòlida. En aquest sentit, el prefix «neuro-» pot conferir una aparença d'autoritat científica a afirmacions que, examinades críticament, són poc específiques, insuficientment contrastades o directament amb un recorregut poc rigorós.

que es manifesten performàticament, i és en el moment de la manifestació que el biaix ideològic es pot observar. Dit d'una altra manera, mentre que Zaragozà i els autors cognitius parteixen d'una idea de música i d'aprenentatge com a essències preexistents, Pikkarainen ens mostra que tant la competència com el subjecte es constitueixen en l'acció situada, reforçant la idea que l'aprenentatge estructurat per competències no és neutre i, en aquest cas, estem observant com ja queda marcat per una idea de música que condiciona tot allò que es desenvoluparà posteriorment. Així doncs, el problema de fons no és com mesurar millor les competències musicals, sinó el mateix concepte de *música* que el discurs competencial desenvolupat a Catalunya pressuposa, ja que està delimitat per un horitzó de sentit que el paradigma dels autors que han teoritzar sobre les competències musicals no es qüestionen.[6]

El fet de reïficar una pràctica musical en un constructe objectivable per la seva avaluació és una situació usual en educació, el problema rau quan aquest procés de cristal·lització d'allò que han determinat que és música es vulgui presentar com a objectiu i inqüestionable.[7] No pretenem negar que es pugui analitzar la música com una cosa, tampoc hem d'obviar a autors com Simha Arom (1991) quan sintetitza fets sonors complexos en unitats mínimes, les quals han guiat durant anys la semiologia musical. Fins i tot ens podem fer eco d'autors en el terreny de l'estudi de la música des de la psicobiologia com Leonard B. Meyer (1998), que ens parla només de la

[6] La categorització que fa Zaragozà (2024), qui defensa que la música ha d'estudiar-se com a fi en si mateixa i no com a vehicle per a altres objectius educatius, es basa en una ficció: la possibilitat de dissociar la pràctica sonora del context social on es produeix. Aquesta operació és contraproduent, ja sigui explicitada en un procés d'aprenentatge o de forma secundària, ja que impedeix fer entendre als subjectes educables que allò que anomenem música no és una essència autònoma sinó una activitat humana situada. Per molt que l'autor argumenti que les competències clau parteixen d'uns atributs que no són plantejats com a dicotomies, més bé com a graus dintre d'un procés complex, parteix de la ficció d'unes categories inqüestionables i de la comprensió de la música com a element *outsider*. Crida l'atenció com Zaragozà cau en el que denuncien autors de referència de la seva disciplina, per exemple, Christopher Small (2012) al parlar de *musiking*.

[7] Greimas (1987), quan estudia la idea de competència semiòticament, explica que qualsevol disposició ha estat limitada per accions simples, així, qualsevol competència pot referenciar a les següents accions: *wanting*; *having-to*; *being-able*; *knowing*. Aquest nivell previ, anterior a la manifestació mesurable de les competències, està marcat per límits d'allò que és possible. A partir d'aquestes accions, es poden llegir en cada competència una construcció cultural que distància la idea de competència amb la de neutralitat.

universalitat d'alguns mecanismes. Ara bé, una cosa és fer un ús analític i una altra és desenvolupar una pretensió ontològica. I la cosa no queda en això: el paradigma que desenvolupen Aróstegui (2014), Pérez Moreno i Carrillo (2019) o el mateix Zaragozà (2024) té limitacions eurocentristes i classistes encara més evidents, ja que naturalitza el concepte de música sorgit de les societats industrials d'occident.

Els pedagogs i professionals de l'educació hem de fer-nos responsables de les nostres posicions ideològiques si volem prendre decisions didàctiques amb rigor. Pel contrari, focalitzar un horitzó cognitivista a l'hora de plantejar l'aprenentatge musical és negar el fet musical com a constructe cultural indissociable a les característiques sota les quals s'analitzen les pràctiques sonores. Denunciar les formes en que és depurada i naturalitzada la idea de música no és nou en els estudis musicològics: es tracta d'un fonament paradigmàtic que han anat gestant autors com Alan P. Merriam (1964), Bruno Nettl (1983) o Timothy Rice (1987) des de fa més de mig segle. És d'aquesta manera com la narrativa hegemònica sobre les competències desplaça les funcions polítiques i ideològiques, intentant desmarcar allò que és declaratiu respecte un objecte que se li projecta un valor intrínsec. Tot això ens porta a defugir certs tipus de preguntes sobre el sentit pedagògic de la funció cultural dels aprenentatges musicals, remitent l'aprenentatge d'aquestes competències a una problemàtica essencialment tècnic. Aquesta ontologia de l'aprenentatge, centrada en la gestió interna del subjecte, constitueix el sòl epistemològic sobre el qual es construeix el discurs competencial musical.

La principal proposta del nostre context és la que desenvolupa Josep Lluís Zaragozà (2022, pp 38-40), que distingeix quatre competències musicals: interpretativa, perceptiva, creativa i musicològica. Segons l'autor, són les vies per les quals els humans utilitzem la música com un coneixement i una pràctica. Aquesta situació limita les reflexions pedagògiques i condueix a establir que el marc legítim de discussió hauria de partir de les maneres més eficaces a l'hora d'implantar aquest marc didàcticament. L'assentament dels límits del debat també són alimentats per les institucions, ja que la proposta de Zaragozà ha estat la principal referència a l'hora de desenvolupar el currículum musical per part del Departament d'Educació

de Catalunya. Tanmateix, aquesta postura també ha estat sostinguda per part de la direcció de l'ESMuC (Escola Superior de Música de Catalunya), tot allò facilitat per la passivitat de la gran majoria del professorat de la institució.[8] Així, el discurs competencial musical s'imposa no tant per la seva capacitat explicativa, sinó per la seva autoritat simbòlica, fixant el llenguatge legítim del camp i convertint qualsevol exterioritat en sospitosa de resistència al canvi o nostàlgia d'un passat educatiu reaccionari, ja que aquest marc es situa en sintonía amb els *imaginaris sociotécnics* promulgats per aquells que exerceixen el poder.

En la construcció de la narrativa essencialista que fa Zaragozà a l'hora de legitimar la seva proposta, ens trobem amb l'ús problemàtic, per no dir esperpèntic, de la noció *Homo musicus* (2024, pàg. 35). Sota aquest concepte, l'autor pretén donar-li als seus arguments una coartada antropològica. Ara bé, la seva mirada està molt lluny de la perspectiva d'autors de referència com Blacking (1977) o Merriam (1964) o d'altres més propers com Josep Martí (2000) o Jaume Ayats (2000), els quals emmarquen les pràctiques sonores en contextos determinats, deixant de banda explicacions universalistes dels fets musicals. Per l'autor, *Homo musicus* resumeix la idea que totes les persones són capacitades per fer ús de la música d'una manera gratificant i vivencial, independentment dels seus coneixements inicials, relacionant-se amb la música com a escoltants, intèrprets o creadors. Encara que la intenció de Zaragozà sota aquest concepte sigui la de democratitzar l'accés a la pràctica musical, els arguments utilitzats tornen a caure en premisses que neguen la pluralitat sobre la comprensió de les pràctiques sonores: pensa la democratització a partir de una interpretació etnocentrista, una proposta que, des d'un punt de vista etnomusicològic, estabilitza la idea de música com a objecte i com a fet objectiu. I és sota aquestes limitacions que dissenyen una estructura de comprensió per governar unes experiències que originàriament són relacionals i situades. És aquí on l'*Homo musicus* esdevé fonament de l'arquitectura competencial: si la música des d'una

[8] L'any 2024, a la presentació de *Las competencias musicales en primaria y secundaria* de Josep Lluís Zaragozà, podem observar com la responsable de currículum del Departament d'Educació, el Cap de Departament d'Educació i Mediació Artística, així com la directora de l'ESMUC, donaren suport a una narrativa essencialista de l'educació i la música. Presentació recuperada de: https://www.youtube.com/watch?v=fTtQMiAXVXI

mirada occidental i configurada sota els paranys competencials (els quals alimenten unes lògiques individualistes i liberals econòmicament) és constitutiva de l'ésser humà, aleshores l'educació musical ha de garantir el desenvolupament d'aquelles dimensions que permeten al subjecte musical desplegar-se plenament, contribuint a la imposició d'un escenari on l'individu és al centre i ajudant al marc general a depurar una idea d'allò que ha de ser l'infant del futur.

En definitiva, podem esclarir que en traduir una ontologia relacional i situada des d'un punt de vista antropològic per depurar-la cap a un significat universalista mitjançant un sistema de competències, la institució educativa opera com estabilitzadora. Tanmateix, la tensió no rau en una contradicció explícita, sinó en el desplaçament de registre, de pràctica cultural immersa en unes trames socials a la captura d'un objecte accesible a la governança educativa, el qual es troba en coherència amb la comprensió capitalista de la cultura. És en aquest punt on radica la utilitat del discurs competencial a aquells que exerceixen el poder, en la capacitat de produir formes específiques de subjectivitat musical, definint què vol dir ser subjecte musical dins del camp educatiu. En aquest sentit, les competències operen com a categories de subjectivació: no només descriuen habilitats, sinó que prescriuen relacions amb el cos, amb el fet sonor, amb els altres i amb la institució. És important subratllar que aquest procés no implica una negació del caràcter relacional de la música; al contrari, el discurs competencial el reconeix i la incorpora, però ho fa sota formes institucionalment governables. La relació, la participació i l'experiència no desapareixen, sinó que són traduïdes en competències interpretatives, perceptives, creatives i reflexives. Aquesta traducció constitueix el mecanisme central de captura del desig pedagògic i així, una vegada fixats els marges d'allò que és pertinent i els significats que determinen allò que és música, es pot remitir l'exercici pedagògic a un àmbit d'aplicació tècnica sota el parany de les competències, focalitzant les energies en la constitució de l'individu. Tot això es veu clar observant com la idea d'empoderament trascendeix el marc competencial.

L'empoderament i la falsa autonomia: una crítica a la concreció de les categories de les competències musicals.

La noció d'empoderament que travessa la proposta de Zaragozà amaga un desig sobre la comprensió del subjecte musical, exposant l'empoderament com a horitzó i definint-lo com «el domini de controlabilitat» (2025, pp. 121-122), entrant en la ficció que, mitjançant l'aprenentatge, un infant pot atresorar poder per esdevenir autònom. Aquesta comprensió ignorar la mirada focultiana respecte el poder com a exercici, és a dir, que el poder no és una cosa que es pot posseir ni és propietat d'uns pocs, sinó que és una relació que es troba a tota la societat, que configura allò que diem veritat o saber, i només es manifesta en situacions relacionals. Més enllà de mirar amb innocència la idea de poder, també hauríem de revisar la concepció de subjecte que sosté el model d'empoderament. Uns dels principals enclavaments competencials és que el procés d'empoderament per assolir l'autonomia hauria de tenir present la paradoxa entre autonomia i vulnerabilitat formulada per Ricoeur (2008). La categoria d'actuar de manera autònoma és central en el discurs de les competències, però es pot detectar una contradicció de base: «l'autonomia i la vulnerabilitat es creuen paradoxalment en el mateix univers de discurs» (Ricoeur, 2008, p. 85). Quan s'estructura l'aprenentatge posant l'èmfasi competencial en l'autonomia i les habilitats individuals, es desplacen les consideracions de les condicions de vulnerabilitat produïdes per les estructures de poder, despolititzant els aprenentatges. Els subjectes que formen part del sistema estan imbricats en relacions de poder que no depenen dels individus, sinó de les trames socials en les quals habiten. Com assenyalen Soler *et al.* (2014), proposar l'empoderament individual en educació no només és ingenu, sinó poc efectiu. Des de la pedagogia social, que parteix de la crítica als ordres socials contextuals, si no es reconeixen i denuncien explícitament les barreres estructurals, s'estaria treballant des d'una visió molt limitada. Així mateix passa en no reconèixer l'arquitectura del discurs competencial.

ISSN: 2014-4660

Per a una proposta d'educació amb una consciència sobirana, caldria dirigir-se cap a escenaris pedagògics on l'horitzó sigui l'emancipació. Inglis (1997) defineix l'emancipació com un procés d'analitzar, oposar-se i desafiar les estructures de poder, només amb el qual es fan visibles les estructures que determinen els dominadors, unes estructures que la idea d'empoderament amaga. L'adquisició de competències musicals és presentada com una via per reforçar l'agència del subjecte musical, dotant-lo de recursos per actuar amb autonomia dins del camp cultural, compatibles amb els *imaginaris sociotècnis* hegemònics. Però, seguint la distinció d'Inglis, l'empoderament no ha de ser confós amb emancipació: mentre l'empoderament amplia la capacitat d'acció dins del sistema existent, l'emancipació qüestiona les condicions estructurals que defineixen aquest sistema. En la ficció del marc competencial, el subjecte és empoderat per adaptar-se millor als designis de l'escola del capitalisme tardà, i aquesta missió dintre de l'àmbit musical reforça aquest missatge. Així, el règim de veritat pedagògica, que es presenta amb la concreció de les competències musicals en interpretativa, perceptiva, creativa i musicològica (Zaragozà, 2022; 2024; 2025), crea un escenari amb uns pilars epistemològics fixes, que lluny de democratitzar la pràctica musical, constitueixen una arquitectura de debat controlada dintre de la pedagogia, dirigint les didàctiques a formes de tecnificació.

El tret definitori de la competència interpretativa en el relat hegemònic sobre l'educació musical a Catalunya és el seu desplegament en contextos de *màxima exigència*, com explica Zaragogzà (2025), associant explícitament els espais d'exigència amb la performance pública *in situ.* Aquesta formulació naturalitza el concert públic com espai de validació, avaluació i producció de valor musical. D'aquesta manera, un dispositiu històric com el concert públic, que respon a una forma específica d'organització social de la música, pròpia de la modernitat occidental, segueix situant-se al centre. Sostenir el concert públic en criteri ontològic d'exigència implica invisibilitzar formes d'interpretació no orientades a l'exposició pública, a mantenir al context educatiu la relació fordista entre productors de cultura

i consumidors de cultura. Per altra banda, establir un marc estable i universalista d'aquesta competència fa que la performance pública pugui esdevenir en l'espai privilegiat on el valor ha de ser visible, mesurable i rendible simbòlicament. La competència interpretativa queda així capturada per una lògica de rendició de comptes que confon intensitat musical amb verificabilitat institucional. Aquesta operació és epistemològicament insostenible ja que, des d'una mirada antropològica, la interpretació musical no es defineix pel marc que la legitima, sinó per la seva capacitat de produir sentit en un context determinat. Fixar-la a l'escenari públic implica una reducció ontològica de l'acte interpretatiu.

La competència perceptiva, definida com la capacitat d'escoltar, identificar i analitzar el discurs musical, parteix d'una voluntat explícita de superar la passivitat de l'oient. Zaragozà (2024) posa l'accent en una escolta activa, conscient i significativa. Tanmateix, convertir l'escolta en competència implica sotmetre-la a un marc normatiu, el qual acaba sostenint una de les lògiques més denunciades pels estudis etnomusicològics: la comprensió de la música com a objecte i no com a pràctica. Així, Zaragozà diu que el coneixement vinculat a la competència perceptiva "se podria convertir en un contenido de aprendizaje para que todo nuestro alumnado comprenda cómo procesa la música a nivel cognitivo y emocional, cómo la analiza, cómo le afecta y cómo forma sus gustos musicales" (2024, p. 50). Tornem a trobar-nos una contradicció present en tot el discurs competencial: la necessitat d'estabilitzar una pràctica social en un objecte estable. Ara bé, aquesta reïficació, una vegada i altra, es vol objectivitzar amagant les transgressions realitzades. És així com l'escolta deixa de ser un espai obert d'afectació per esdevenir una pràctica que ha de poder ser reconeguda, verbalitzada i avaluada. Les escoltes no intencionadament analítiques, fragmentàries, corporals o contradictòries queden desplaçades fora del camp de la legitimitat pedagògica. Aquest procés produeix un subjecte escoltant reflexiu i autoregulat, capaç de donar raó de la seva experiència en termes institucionalment acceptables. L'experiència sonora és així governada com a procés cognitiu i el seu potencial de desbordament queda limitat per la necessitat de ser traduïble en competència.

En aquest cas, la crítica a la delimitació de la percepció com a categoria educable no és el fet d'objectivar un coneixement, sinó la negació de la depuració que es produeix en el procés d'objectivització. La negació de la transgressió pedagògica a l'hora de prendre aquest tipus de decisions respecte allò que es manifesta en la concreció competencial és amagar el transfons ideològic a l'hora d'estabilitzar el coneixement, i no només això, sinó que crea un escenari on redefinir o excedir el significat d'allò que és la percepció és més difícil. Un exemple d'això és quan, a la definició que hem mostrat, Zaragozà fa referència a la música com una cosa que afecta als individus, contradient la lògica de la majoria d'estudis musicològics de les últimes dècades, els quals parteixen de la idea de recepció, ja que les narratives que es produeixen respecte a uns fets sonors sempre són subjectives.

Per altra banda, la competència creativa, que Zaragozà defineix com "la capacidad y disposición para producir música, composiciones, improvisaciones y arreglos, a partir de la emergencia de las potencialidades naturales y singulares que cada estudiante puede desarrollar" (2024, p. 54), torna a remarcar la mirada esencialista en quant els aprenentatges. Al llarg de la història de la filosofia, la creació ha estat conceptualitzada de múltiples formes. Sintetitzant, podem dir a que ha estat projectada com una producció humana que és gestada des d'uns elements preexistents en el camp dels béns culturals; una producció natural que parteix d'alguna cosa preexistent; una producció divina des d'alguna cosa preexistent; i, per últim, des d'una producció divina d'alguna cosa a part del no res (Ferrater Mora, 1990, p. 714). Tanmateix, una lectura crítica obliga a preguntar-se sota quines condicions aquesta creativitat és possible. Seguint Eco (1962; 1990), la creativitat no és una propietat individual autònoma, sino una reconfiguració de materials simbòlics dins d'un marc cultural compartit. En l'educació musical, aquest marc està fortament estructurat pels dispositius didàctics, les consignes docents i els criteris d'avaluació. Com ha assenyalat Oli Mould en el seu llibre *Contra la Creativitat* (2019), el neoliberalisme no elimina la creativitat, sinó que la transforma en exigència permanent de producció de novetat regulada. En aquest context, la competència creativa pot funcionar com un mecanisme de captura del desig: el desig de fer

música d'una altra manera és reconegut només en la mesura que pot ser traduït en formes acceptables, avaluables i transferibles. La dissidència estètica és substituïda per la diferència controlada a l'hora de crear i sobretot, és promocionada a partir de les formes creatives que poden ser explotades com a producte didàctic (Martínez Cárceles, 2024).

Per últim, la competència musicològica és definida com "la capacidad y disposición para gestionar y producir todos los conocimientos declarativos de la música que se generan en los contextos sociales y los espacios culturales cotidianos en los que saber de música sea significativo y relevante" (Zaragozà 2024: 55). La mirada d'aquesta competència, tal com està exposada, referencia a un tipus de coneixement que és presentat com a contingut informatiu, més que com una força amb un contingut ideològic, reduint aquest àmbit a dades intercanviables. A més, no qüestiona les condicions en quals es produeixen els contextos per determinar quan és rellevant un coneixement. Especialment cridanera és aquesta expressió de *rellevant*, la qual amaga una trampa, en el marc material actual: allò significatiu és allò susceptible de ser monetitzat o cosificacat institucionalment. Tot això ens porta a pensar que, precisament, la competència musicològica, tal i com és definida, porta a reproduir els silencis, las fractures i els sabers exclosos pels consens operatius que ordenen l'educació. Així doncs, el subjecte musicològicament competent és aquell que sap mobilitzar el discurs oficial dins del marc reconegut, no necessàriament aquell que pot posar-lo en qüestió. El saber deixa de ser espai de problematització col·lectiva per esdevenir en un atribut individual.

Conclusions

Aquest assaig reflexiu no ha tingut com a objectiu refutar el paradigma competencial en educació musical ni oposar-hi un model alternatiu tancat. Tampoc neguem l'utilitat de reïficar allò educable i avaluable dintre del camp educatiu, sino que la seva aportació se situa en un altre registre: el de l'anàlisi de la funció cultural del discurs competencial musical en el context català contemporani. Es proposa, així, una aproximació necessària davant dels intents de naturalitzar els aprenentatges i

d'amagar el component polític del marc educatiu musical, ja que aquesta dinàmica tendeix a invisibilitzar l'exercici dels opressors i de les estructures que determinen allò educable i, el que és encara més greu, els límits d'allò que és adient imaginar. Des d'aquesta perspectiva, hem explicat que les competències musicals operen com a dispositius de traducció del desig de transformació educativa. El desig de fer una educació musical més democratitzat en el context competencial no és reprimit ni desautoritzat, al contrari, és reconegut amb tal d'incorporar-lo com una eina funcional per a aquells que exerceixen les governances educatives.

Propostes com la de Zaragozà mostren com allò que es proclama com a dinàmic i democràtic acaba operant per naturalitzar i universalitzar l'experiència musical, tot legitimant categories concretes com ara la interpretativa, la perceptiva, la creativa i la musicològica, fortament associades a un sentit burgès i etnocentrista del que són les pràctiques sonores. Així doncs, una vegada tancat el model competencial com objectivable, aquesta narrativa es troba en disposició de dibuixar un escenari tecnocràtic. Aquesta operació permet entendre per què el discurs competencial pot presentar-se simultàniament com a progressista i objectiu: progressista, perquè incorpora llenguatges de participació, creativitat, benestar i inclusió; objectiu, perquè estabilitza aquestes dimensions en categories, indicadors i competències que es presenten com a expressions necessàries d'una condició humana preexistent. Aquí és on el discurs adquireix la seva màxima eficàcia cultural, ja que converteix decisions històriques i polítiques en aparents evidències acadèmiques, a partir d'un règim de veritat construït des de la pedagogia i sustentat en un saber autoreferencial que, com hem observat, esdevé obsolet quan confronta alguns dels seus pilars epistèmics amb els estudis musicològics.

Amb aquest text, hem volgut obrir l'educació musical al conflicte, posant en qüestió les seves condicions de possibilitat. Així doncs, hem pogut assenyalar mitjançant les anàlisis específiques de les competències interpretativa, perceptiva, creativa i musicològica com aquest procés no elimina la relació, l'experiència ni el desig, sinó que els codifica. La performance pública és naturalitzada com a espai privilegiat de validació, l'escolta és normativitzada com a procés cognitiu reflexiu, la creativitat és

capturada com a producció de novetat regulada i el saber crític és reïficat com a capital simbòlic individual.

Un altre aspecte capital en el nostra anàlisi ha estat la distinció entre empoderament i emancipació. El marc competencial musical amplifica la idea que els infants són éssers que poden acumular poder mitjançant l'aprenentatge, centrant la mirada en l'interior de l'individu, evitant interrogar-lo sobre les estructures de la societat de classe. Sota aquest marc, els pedagogs i educadors són dignificats quan el seu impuls transformador connecta amb els enclavaments esculpits per poder, com per exemple l'aprenentatge competencial. Llegir el discurs competencial musical com una tecnologia de govern del desig permet comprendre per què resulta tan convincent, tan difícil de qüestionar i tan eficaç en la seva expansió institucional. També permet obrir un espai de pensament crític que no consisteixi a substituir unes competències per unes altres, sinó a preguntar-se fins a quin punt l'educació musical pot acollir una antropologia relacional sense transformar-la en objectes governables. En última instància, la pregunta que queda oberta no és si les competències musicals són útils o benintencionades, sinó què fan culturalment, quin tipus de subjecte musical fan imaginable, quin tipus de conflicte fan formulable, quin tipus de transformació educativa deixen fora de camp; en definitiva, quins *imaginaris sociotècnics* alimenten en la nova fase digital del capitalisme. És en aquest desplaçament on es juga el nucli polític del debat, el qual resulta ineludible si es pretén que l'educació musical pugui generar espais a partir dels qual imaginar un horitzó postcapitalista des de l'educació.

Bibliografia

Amiel, M., Yemini, M., i Rechavi, A. 2024. Behind the Scenes: An Analysis of Policy Networks in the Contemporary Education Landscape. *Journal of Education Policy*, 39(3), 490-513. https://doi.org/10.1080/02680939.2024.2315147.

Arom, S. 1991. Modelisátion et modèles dans les musiques de tradition orale. *Analyse Musicale*, (67), 62-78.

Ayats, J. 1995. Existeix, la cançó infantil? (de l'etiqueta, la classificació genèrica i l'ús). En J. Raventós i Freixa (Ed.), *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (pp. 23-30). SIBE.

Ayats, J. 2000. Enseñar la música o educar amb les músiques. En J. Caja & C. Fuertes Royo (Coords.), *Actes de les III Jornades de Música: Barcelona 4-5 setembre de 2000* (pp. 9-16). SIBE.

Ayats, J. 2013. Les cançons i la construcció de la memòria. *AUSA*, 26 (171), 196-211. https://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/download/272786/361008.

Bautista, A. 2020. Formación y desarrollo profesional en docentes de interpretación musical: propuestas para cambiar concepciones y prácticas. En J. I. Pozo, M. P. Pérez Echeverría, J. A. Torrado i G. López-Íñiguez (Coords.), *Aprender y enseñar música. Un enfoque centrado en los alumnos* (pp. 381-409). Morata.

Blacking, J. 1977. The Cultural Analysis of Music. En *The Anthropology of the Body* (pp. 1-18). Academic Press.

Casals Ibañez, A. 2010. *La cançó amb text improvisat: Disseny i experimentació d'una proposta interdisciplinària per a primària* (Tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.

Deleuze, G., i Guattari, F. 1972. *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.

Eco, U. 1962. *Obra abierta*. Planeta-De Agostini.

Eco, U. 1990. *Los límites de la interpretación.* Editorial Lumen.

Encabo, E. 2010. *La música en educación infantil*. Digitum.

ESMUC. 2024, 26 de setembre. Presentació del llibre *Las competencias musicales en primaria y secundaria. Trascendiendo los límites del aula de música*. Josep Lluís Zaragozà [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fTtQMiAXVXI.

Fairclough, N. i Wodak, R. 1997. Critical Discourse Analysis. En T. van Dijk (Ed.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* (Vol. 2, pp. 258-284). Sage.

Ferrata Mora, J. 1990. *Diccionario de filosofía* (4a ed., Vol. 1-4). Alianza Editorial.

Greimas, A. J. 1987. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory.* Pinter.

Inglis, T. 1997. Empowerment and Emancipation. *Adult Education Quarterly, 48*(1), 3-17.

Jasnoff, S i Kim, S.H. 2015. *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power.* University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226276663.001.0001.

Jessop, B. 2004. Critical Semiotic Analysis and Cultural Political Economy. *Critical Discourse Studies*, *1*(2), 159-174.

Laval, C. 2004. *La escuela no es una empresa. El ataque neoliberal a la enseñanza pública*. Paidós.

Martí i Pérez, J. 2000. *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*. Deriva Editorial.

Martínez Cárceles, I. 2021. Una arqueología de las competencias básicas: la educación como protocolo para unas identidades predecibles. *Revista de Ensayos Pedagógicos*, *16*(2), 43-61. https://doi.org/10.15359/rep.16-2.3.

Martínez Cárceles, I. 2024. 'Docentes creativos': los procesos de depuración identitaria de los profesores de secundaria en Cataluña. *Temps d'Educació*, (66), 259-276.

Martínez Cárceles, I. 2025. *Disidencia docente: Habitar las aulas en las fronteras del capitalismo digital*. Piedra Papel Libros.

Merriam, A. P. 1964. Uses and Functions. En *The Anthropology of Music* (Cap. 12, pp. 209-227). Northwestern University Press.

Meyer, L. B. 1998. A Universe of Universals. *The Journal of Musicology*, *16*(1), 3-25.

Mould, O. 2019. *Contra la creatividad: Capitalismo y domesticación del talento* (P. Hermida Lazcano, Trad.). Alfabeto.

Nettl, B. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts.* University of Illinois Press.

Pérez Echevarría, M. P. 2020. Cómo conciben profesores y alumnos la educación musical: hacia un cambio de mentalidades. En J. I. Pozo, M. P. Pérez Echeverría, J. A. Torrado i G. López-Íñiguez (Coords.), *Aprender y enseñar música. Un enfoque centrado en los alumnos* (pp. 69-107). Morata.

Pérez-Moreno, J., i Carrillo, C. (Eds.). 2019. *El impacto de la educación musical escolar. Una mirada retrospectiva*. Ediciones Octaedro.

Pikkarainen, E. 2014. Competence as a key concept of educational theory: A semiotic point of view. *Journal of Philosophy of Education*, *48*(4), 621-636.

Pozo, J. I. 2020. Psicología del aprendizaje de la música. En J. I. Pozo, M. P. Pérez Echeverría, J. A. Torrado i G. López-Íñiguez (Coords.), *Aprender y enseñar música. Un enfoque centrado en los alumnos* (pp. 41-67). Morata.

Rice, T. 1987. Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology*, *31*(3), 469-488.

Ricoeur, P. 2008. *Los justo 2: Estudios, lecturas y ejercicios de ética aplicada.* Trotta.

Saura, G., Arguelho, M., i Casas, J. 2025. Mitos EdTech: Fetichismo, ejército digital de reserva y estado financiarizador en educación. *REICE. Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, *23*(4). https://doi.org/10.15366/reice2025.23.4.004.

Saura, G., Lima, P., i Arguelho, M. 2024. Imaginarios sociotécnicos en educación: Inteligencia artificial y transformación digital. *Journal of Supranational Policies of Education* (JOSPOE), (20), 11-30.

Soler, P. Planas, A. Ciraso-Calí, A. i Ribot, A. 2014. Empoderamiento en la comunidad. El diseño de un sistema abierto de indicadores a partir de procesos de evaluación participativa. *Pedagogía Social - Revista Interuniversitaria,* (24), 49-77.

Small, C. 2012. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Torrado, J. A., Lecuona, O., Braga, M., Marín, C., i Pozo, J.I. 2014. Repensando la enseñanza de la música instrumental: de la producción de los sonidos a la expresión de las emociones. *Actas del III Congreso CEIMUS*, 307-319. https://www.ceimus.es/archives/959.

Zaragozà Muñoz, J. Ll. 2022. Homo musicus: las competencias musicales en el aula de música de secundaria. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, (77), 29-53. https://doi.org/10.37536/quodlibet.2022.77.1575.

Zaragozà Muñoz, J. Ll. 2024. *Las competencias musicales en primaria y secundaria: trascendiendo los límites del aula de música*. Grao: Barcelona.

Zaragozà Muñoz, J. Ll. 2025. La competencia interpretativa de la música: una propuesta de dominios de contenido para su didáctica. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, (81), 111-126. https://doi.org/10.37536/quodlibet.2025.81.2345.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

El pandero cuadrado de Peñaparda: instrumento, baile y memoria social

Roberto A. España Prado

Introducción

El pandero cuadrado de Peñaparda, localidad salmantina de la comarca de El Rebollar, constituye una expresión singular del patrimonio musical tradicional. Su interés no reside únicamente en su forma y en su técnica de interpretación, sino también en la función que desempeñó en los bailes, los cantos y los espacios de sociabilidad de las comunidades rurales. El presente ensayo, cuyo origen se sitúa en el marco de la asignatura Músicas del mundo, impartida en la Universidad de Mayores de la Universidad Complutense de Madrid, aborda las características de este instrumento, los ritmos asociados a su práctica, su relación con otros panderos de la península ibérica y el papel histórico de las mujeres que lo interpretaron.

Historia y singularidad del pandero cuadrado de Peñaparda

El origen remoto del pandero cuadrado no puede establecerse con certeza a partir de los datos reunidos aquí. Se han propuesto hipótesis que lo relacionan con tradiciones africanas o con épocas prerromanas prerromanas (Sánchez Hernández 2024: 39-67), pero estas afirmaciones requieren pruebas documentales y materiales que permitan sostenerlas. Por ello, conviene presentar tales explicaciones como hipótesis y no como hechos demostrados. El instrumento se conoce en distintas áreas de la península ibérica. Estudios como el de Juan Antonio Sánchez Hernández han interpretado la singularidad del pandero de Peñaparda como un posible “endemismo” o “fósil musical”, relacionado con el aislamiento geográfico y cultural de El Rebollar (2024: 39).

La técnica usada para el pandero cuadrado es muy sencilla, suele sostenerse con una mano y tocarse con ambas, apoyado en el pecho. El pandero de Peñaparda, en cambio, se distingue por una técnica característica: se toca con una “porra”, una pequeña baqueta de madera, mientras la otra mano percute la parte posterior. El instrumento suele colocarse en forma de rombo, apoyado sobre el muslo cuando la intérprete está sentada en una silla baja. La porra golpea la parte delantera y los dedos de la mano izquierda actúan por detrás. Esta técnica lo diferencia de otros panderos cuadrados peninsulares, que se tocan directamente con las manos.

Construcción y materiales

El pandero cuadrado tradicional consta de un bastidor de madera, de unos 35–40 centímetros, cubierto con piel de cabrito o de cabra. En su interior podían cruzarse cuerdas de tripa a modo de bordonera, de las que se suspendían cascabeles, pequeñas esquilas o garbanzos. Estos elementos vibraban al golpear la piel y enriquecían el sonido del instrumento.

En el taller de construcción de panderos cuadrados celebrado en Madarcos (Madrid) 2015, algunos materiales tradicionales se sustituyeron por otros más accesibles: bastidor de pino, hilo grueso de nailon en lugar de cuerdas de tripa, piel de vaca y un relleno compuesto por garbanzos, sonajas y cascabeles. Para montar la piel, se cortan dos piezas iguales y se fijan al bastidor con cuerda de pita. La piel se humedece antes de fijarla al bastidor para que la tensión resultante contribuya a obtener una sonoridad adecuada. En algunos casos, las costuras se cubren con cenefas de tela.

ISSN: 2014-4660



Figura 1. Imagen del pandero cuadrado de Peñaparda y del pandero cuadrado tradicional del resto de la península ibérica. Fuente: archivo privado del autor

Variantes regionales y relaciones peninsulares

El pandero cuadrado forma parte de una familia de instrumentos presentes en distintas tradiciones de la península ibérica. En Portugal, por ejemplo, destaca el adufe de Monsanto, citado en la bibliografía sobre instrumentos populares portugueses (Veiga de Oliveira 1982: 393 y ss.). Existen también instrumentos y prácticas de percusión relacionados en Galicia y en el resto de la península ibérica. El etnógrafo José Manuel Fraile Gil estudia la presencia del pandero cuadrado en otros contextos, en su trabajo *El pandero cuadrado en la villa y corte* (2003).

Aunque pueden compartir ciertos rasgos constructivos, las formas, los materiales y las técnicas de interpretación varían según la región. Los panderos que se tocan en el resto de la península se distinguen de los de Peñaparda en que son de menor tamaño y no usan la porra; se tocan con las manos y de pie, y carecen del agarre de cuero.

Los ritmos y el baile en Peñaparda

La práctica tradicional del pandero de Peñaparda se asocia a cuatro ritmos: ajechao, sorteao, corrido y brincao.

1. Ajechao: El ajechao suele describirse en compás de 6/8. Abre el baile y tiene un carácter ternario, pausado y ceremonial. Se ha caracterizado como un ritmo "agachado" o de cortejo.

2. Sorteao: El sorteao aparece descrito generalmente en compás de 5/8 y funciona como una pausa o tregua tras el ajechao. Su estructura rítmica responde a una métrica irregular, organizada habitualmente en agrupaciones de 2+3 o 3+2 corcheas, según la interpretación. Se asocia a pasos elegantes y precisos, adornados con filigranas de pies, y presenta una velocidad intermedia.

3. Corrido: El corrido se describe habitualmente en compás de 2/4 o 4/4, con subdivisión binaria y una sensación de marcha o paso doble. Se caracteriza por su rapidez y por el acento marcado del primer tiempo.

4. Brincao: El brincao suele asociarse a compases ternarios, como 3/4, o binarios de subdivisión ternaria como 6/8. Su balanceo y sus acentos sugieren el salto o "brinco" que le da nombre.

En conjunto, los cuatro ritmos ordenan el desarrollo del baile y muestran que el pandero no es solo un acompañamiento sonoro: su interpretación participa en la organización temporal y expresiva de la danza.

Función social: ocio, encuentro y transmisión

En las comunidades rurales de El Rebollar, el baile dominical constituía uno de los escasos espacios de ocio colectivo. El pandero cuadrado y la pandereta acompañaban el canto y la danza, y contribuían a crear un marco de encuentro para los habitantes de los pueblos. Para los jóvenes, el baile ofrecía una oportunidad

socialmente aceptada de conocerse y acercarse dentro de las normas de comportamiento de la sociedad tradicional.

La combinación de percusión, voz y elementos sonoros incorporados al pandero permitía acompañar el canto y el baile con recursos materiales relativamente sencillos. En el medio rural, donde casi nunca se disponía de medios para contratar conjuntos musicales, estos instrumentos tenían una importante función festiva y comunitaria.

El baile charro, en formas como la charrada o el fandango, se caracteriza por su solemnidad y por una gestualidad contenida, con escaso contacto físico entre quienes bailan (Fraile Gil 2004: 146-169). La ejecución de pasos "brincados" o "picaos" podía funcionar como una demostración pública de destreza, elegancia y condición física. Aprender y ejecutar correctamente el baile suponía, además, participar en una transmisión de saberes entre generaciones y adquirir reconocimiento dentro de la comunidad.

Así, el pandero cuadrado debe entenderse dentro de un sistema cultural más amplio: música, canto, baile, cortejo y aprendizaje comunitario se articulaban en una misma práctica festiva.

La cuestión de género: las mujeres como intérpretes

Históricamente, el pandero cuadrado y la pandereta fueron interpretados por mujeres en fiestas, bailes y cantos de ronda. Las mujeres cantaban y tocaban al mismo tiempo, guiando musicalmente el desarrollo del baile. Esta función las situaba en el centro de la práctica musical comunitaria, aunque el reconocimiento de su contribución no siempre haya quedado reflejado en la documentación escrita.

Existen varios estudios que tratan específicamente sobre la cuestión de género. Estudios etnográficos y publicaciones en la *Revista de Folklore* de la Fundación Joaquín Díaz describen cómo el toque del pandero cuadrado con porra (apoyado sobre la rodilla) se heredaba y enseñaba estrictamente de mujeres mayores (como

las históricas tías Águeda, Josefa, Nisia, Gora o Máxima) a las generaciones jóvenes.

“Las mujeres de Peñaparda supieron tejer redes de apoyo mutuo en condiciones muy duras”. Sonia Luchena expone en la entrevista que reproduzco que en los tiempos en los que no había tierras ni comida para todos, existía, sin embargo, una conciencia colectiva del cuidado mucho más desarrollada que la que a menudo encontramos hoy. Su forma de habitar, de compartir y de resistir nos ofrece una lección de solidaridad, sostenibilidad y comunidad que es más necesaria que nunca en la llamada “España vaciada” (Nogueras 2025).

Comparto las reflexiones y conclusiones de Sonia Luchena, cuya entrevista pone de relieve el papel fundamental de las mujeres de Peñaparda en la construcción de redes de apoyo mutuo y en el sostenimiento de la vida comunitaria. Considero especialmente relevante su reivindicación de unas prácticas de solidaridad y cuidado que, desarrolladas en condiciones materiales adversas, constituyeron un elemento esencial de la cohesión social. Su testimonio invita, además, a reconsiderar el valor de estos saberes y experiencias, cuya vigencia resulta indudable ante los desafíos sociales y demográficos del medio rural contemporáneo.



Figura 2. Imagen de Gregoria Benito (La Tía Gora) de 107 años y de Dionisia Morales Mateos (la Tía Nisia), de 106 años, fotografiadas en Peñaparda en el año 2012, tocando el pandero cuadrado. Fuente: EFE, Web del diario *ABC*.[9]

[9] https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-peaparda-201207290000_noticia.html.

Una experiencia personal de aprendizaje

En la primavera de 2016, asistí a la actuación de un grupo de música tradicional en la sierra norte de Madrid. Me llamó la atención la capacidad expresiva de una formación reducida, compuesta por dos panderetas y un pandero cuadrado de Peñaparda, instrumento que hasta entonces no conocía.

Tras la actuación, conversé con los músicos y me incorporé a un taller de percusión castellana, pandereta y pandero cuadrado que uno de los integrantes impartía en La Cabrera (Madrid).[10] Los dos cursos a los que asistí despertaron mi interés por la música tradicional y me permitieron acercarme a otras tradiciones peninsulares, en particular a las gallegas y portuguesas.

Entre mis descubrimientos musicales destaca el canto de las alalás gallegas y el trabajo de Xavier Díaz con Adufeiras de Salitre. Considero que esta experiencia personal muestra cómo el aprendizaje de un instrumento puede abrir vías de conocimiento entre tradiciones locales distintas, sin borrar las particularidades de cada una.

Conclusiones

El pandero cuadrado de Peñaparda destaca por una técnica de interpretación singular, basada en el uso de una porra y en la percusión simultánea de ambas caras del instrumento. Su construcción, sus ritmos —ajechao, sorteao, corrido y brincao— y su vinculación con el baile dominical permiten comprenderlo tanto como objeto musical como parte de una práctica social. Su historia también está ligada a las mujeres que cantaron y tocaron para acompañar el baile y sostener la transmisión de este repertorio.

[10] www.entresierras.net.

Bibliografía

Veiga de Oliveira, Ernesto. 1982. “Pandeiros Bimembranofones”. En *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. (segunda edición ampliada). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fraile Gil, José Manuel. 2003. “El Pandero Cuadrado en la Villa y Corte”. *Revista de folklore* n.º 269: 155-161.

____. 2004. “El pandero cuadrado en el Rebollar salmantino”, publicado en Salamanca. Revista de Estudios, n.º 51- pp. 149-169.

Nogueras, Manuel. 6 de junio de 2025. “Sonia Luchena: ‘Las mujeres de Peñaparda supieron tejer redes de apoyo mutuo en condiciones muy duras’”. *El Salto*, https://www.elsaltodiario.com/patrimonio-cultural/sonia-luchena-mujeres-penaparda-supieron-tejer-redes-apoyo-mutuo-condiciones-muy-duras.

Sánchez Hernández, Juan Antonio. 2024. “El pandero cuadrado de Peñaparda. Un fósil musical en el suroeste de Salamanca”. En *El patrimonio cultural inmaterial: recursos para la investigación, la gestión y la regulación jurídica*, José Antonio Calvo Gómez, David Sánchez Sánchez y Juan Antonio Sánchez Hernández (coords.), 39-67. Valencia: Tirant lo Blanch.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Book Review

Mora, Kiko (Anthology Editor). 2024. *Mediterranean Musicscapes. From mosaic to net.* Ed. Bloomsbury Publishing. ISBN: 9798765102114.

Bàrbara Duran Bordoy

Mediterranean Studies is one of the research fields that aims to expand and enhance our understanding of one of the most historically significant seas on Earth. Its location between three continents has given rise to a vast territory where the exchange of goods, particularly cultural and economic ones, has underpinned the concept of an interconnected network since ancient times.

The key question is whether the Mediterranean is at the heart of a shared culture. The subtitle of this book, *From Mosaic to Net*, suggests two structures of political, social and human relations in the region: myriad local communities comprising subcultures with a strong identity (like tiles in a mosaic), and an interconnected space of constant economic, political, social and cultural exchange (like a net). One of the



essential questions raised by this volume is the extent to which musical expressions favour the construction of a collective Mediterranean identity.

Mediterranean Musicscapes in Contemporary Spain focuses on the Hispanic Mediterranean Arc, examining

it from different conceptualisations of "Mediterraneanness", as well as the social realities that have emerged since the Spanish Constitution of 1978, when a group of Autonomous Communities were absorbed into the Spanish nation state. One of the key concepts analysed is the neologism "mediterraneamente" ('in a Mediterranean way'), used in an advertising campaign for the Estrella Damm beer brand. This well-known advert, aimed at a young audience, provides the starting point for editor Kiko Mora, who opens the introductory chapter by highlighting local music, festive rituals such as Sant Joan bonfires and *correfocs*, and traditional cuisine: the "identity markers" of a population that recognises these cultural codes as their own. However, the Estrella Damm campaigns make no mention of small boats carrying people across the sea from Algeria, Tunisia or Morocco, nor of the drug and tobacco trafficking in the Strait of Gibraltar that has given rise to a new musical style: narco-rumba. There are also no references to unemployment and job insecurity among the young urban middle classes. Rather than perpetuating the "honour and shame" syndrome criticised by ethnomusicologist Tullia Magrini, Estrella Damm's advertising campaign promotes a "Mediterranean" image focusing on youth, sexual equality, attachment to traditional culture and nature, summer and a relaxed lifestyle. In this sense, music plays a fundamental role: behind its commercial objective—or precisely because of it—it becomes an identity marker. The book is divided into four sections, each focusing on a different aspect of the central theme: Tourism, Nationalism, Immigration, and Gender. Kiko Mora introduces each section, offering a cohesive framework for the contributions of various specialists.

In the first section, Eduardo Viñuela analyses the role of music festivals in the Mediterranean region as a popular tourist destination in "Mediterráneamente: Music festivals as industry, utopia and experience of place", offering insight into the development of the festival market and its perception as a utopian setting for genres such as electronic, indie, jazz and world music. The chapter also

explores the omnipresence of the Mediterranean imaginary in the media and on social networks, which multiply and expand it until it is completely assimilated into the collective imagination. Amadeu Corbera's chapter, “Against Neoliberalism: Anti-Tourism and Musical Practices in a Mediterranean Paradise”, focuses on the remnants of folkloric and ethnopoetic practices as a weapon of resistance against the devaluation of the Catalan language, channeled through the re-signification of traditional cultural objects incorporating new concepts such as feminism, environmental justice, nationalism, and citizen participation.

In the “Nationalism” section, Lluís Català Oltra and Clemente Penalva Verdú explore a musical phenomenon in the Valencian Country, where a group of bands promotes the Valencian language through their music, linking it to their identity within the Spanish state. In “Music as Political Activism in the Comarques Centrals des País Valencià: Social Justice, Identity, and Rock”, the authors shed light on the sociopolitical dimension of this activism, as well as the historical, geographical, and sociocultural factors that have shaped its emergence and development. “We Will Find a Way Out: Catalan World Music, Mestizaje and Political Engagement”, by Rubén Gómez Muns, examines the role played by Barcelona's mestizo sound and the Mediterranean imaginary in the intersection between culture and politics surrounding the concept of the Catalan nation. Muns focuses on renowned artists who have forged enduring connections with well-known rock bands, singer-songwriters, rumba musicians, and rappers within the Catalan music scene through their musical fusions.

The section on Migration addresses one of the urgent problems in the contemporary Mediterranean. “How Mediterranean is Andalusian Popular Music?: (Re)thinking Identities, Migrations and Dreams”, by Diego García Peinazo and Pedro Ordóñez Eslava, addresses this issue. This chapter accurately questions the symbolic and artistic qualities of the supposed Mediterranean imaginary in Andalusian urban popular music. The

sea is presented as both a border and a potential barrier to reappropriating the Mediterranean in political, social, and musical contexts. As the text points out, much more research is needed on musical practices and immigration in Spain. The next chapter is titled “An Overview of Music from the Maghreb and Maghrebi Musicians in the Spanish Mediterranean” by Alicia González and Isabel Llano. The authors explore the music, production, and audience outreach of Maghrebi artists’ projects from the 1990s to the present day. While González focuses on the east coast of Andalusia (from Cádiz to Murcia), Llano studies Valencia and Catalonia. Through the interviews, they delve into the life stories of young musicians from Morocco and Algeria who, despite having lived in Spain for decades, still recount experiences of discrimination.

Gianni Ginesi heads the Gender section, which opens with the chapter “‘Proud of Me’. New Catalan Cantautoras: Singing Belonging Beyond the Mediterranean”. In this chapter, Ginesi explores creative and interpretive freedom as the central theme of a generation of young female performers who challenge gender stereotypes in the Catalan music scene and take feminist positions. Pepa Novell, in turn, emphasises the need to incorporate gender issues and theories into discussions about 21st-century Mediterranean music. “Bridging Gender Gaps in the Mediterranean Musical Scene: Celebrating the Women Singer-Songwriters of the Cançó” examines various albums featuring leading artists.

Overall, this volume provides a valuable update on contemporary Mediterranean music while identifying strategic points to guide future research within this rich cultural framework of fusion and hybridisation. While Kiko Mora's global perspective informs the various approaches, this is balanced by the contributions of the different specialists. Some focus more on political and social interpretations, while others focus more on the role of music in shaping cultural realities.

One of this volume's undeniable strengths is Kiko Mora's masterful review of theories surrounding “Mediterraneanness” in music in the

ISSN: 2014-4660

introductory chapter. This review focuses on the key issues currently being discussed. Together with the other contributions, this review provides an invaluable framework of reference for current and future studies of Mediterranean music.

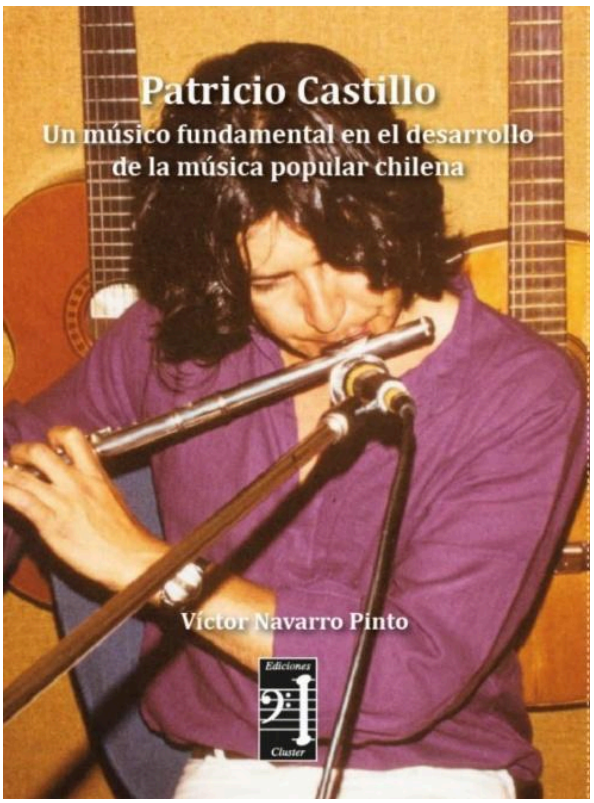
CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Reseña de libro

Navarro Pinto, Víctor. 2024. *Patricio Castillo: Un músico fundamental en el desarrollo de la música popular chilena.* Ediciones Cluster. ISBN: 9789569797101.

Nelson Leandro Rodríguez Vega

La segunda mitad del siglo XX fue un período de gran efervescencia para la música chilena. Especialmente durante las décadas de los 60, 70 y 80, surgieron varios músicos que dejaron una huella profunda en diversas generaciones de chilenos. Entre los nombres más reconocidos se encuentran Violeta Parra, Víctor Jara, Los Jaivas, Illapu, Quilapayún, Inti Illimani, entre otros solistas y agrupaciones, cuyas músicas han definido una identidad musical propia del país. Estos artistas son ampliamente admirados por la sociedad chilena, así como en el extranjero, y sus obras y trayectorias de vida han sido objeto de interés para un vasto corpus bibliográfico. Sin embargo, existen también otros nombres clave en el desarrollo de la música chilena en esas décadas, cuyo



legado aún no ha sido plenamente reconocido ni documentado.

El musicólogo chileno Víctor Navarro Pinto postula resolver esta problemática en su libro *Patricio Castillo: Un músico fundamental en el desarrollo de la música popular chilena*.

ISSN: 2014-4660

En este destaca la carrera de Castillo, que colaboró con algunas de las figuras más influyentes de la música chilena en su historia reciente. Su contribución esencial en Quilapayún y su colaboración con artistas como Víctor Jara e Isabel Parra, son solo algunos ejemplos de los proyectos musicales en los que dejó su impronta tanto a nivel de interpretación instrumental como en la creación musical. De esta manera, el texto de Navarro Pinto se presenta como una obra valiosa que resalta la figura de Castillo, un actor clave en la música chilena que, lamentablemente, ha sido poco reconocido y, en muchos casos, olvidado tanto por la escena musical como por la sociedad en general.

Navarro Pinto desarrolla su libro en tres secciones principales.[11] La primera, titulada “Inicio y profesionalización de su labor musical”, abarca los primeros años de la carrera de Castillo, desde su aprendizaje musical durante su niñez y temprana juventud hasta su destacada participación en la producción musical con el grupo Quilapayún. También se enfoca en su colaboración con el cantautor Víctor Jara y su interacción con otros proyectos y músicos de la escena chilena desde la década de 1960 hasta el golpe de Estado de 1973. La segunda sección, “El desarrollo de su obra solista”, explora especialmente su trayectoria en el exilio, donde, además de grabar producciones discográficas, destacó como un participante activo de la resistencia cultural contra la dictadura y fue un notable músico de sesión. Finalmente, “Análisis de la obra musical de Patricio Castillo” ofrece una interpretación del autor sobre la música de Castillo, resaltando cómo sus composiciones reflejan matices influidos por el contexto social y personal que vivió este músico chileno a lo largo de los años.

Si bien es cierto que este libro propone saldar una deuda con un músico fundamental en la escena musical chilena, tal como indica su título, al mismo tiempo se erige como una valiosa fuente de conocimiento para comprender tanto las prácticas musicales de las décadas

[11] Estas secciones incluyen varios capítulos en los que se abordan en detalle diversos temas relacionados principalmente con la vida de Castillo, así como el contexto social en el que vivió.

mencionadas como el contexto social y cultural del Chile de aquella época. Uno de los aspectos más destacados es la práctica musical colaborativa que tuvo lugar durante el movimiento de la Nueva Canción Chilena, profundamente influido por ideales políticos orientados a lograr una sociedad más equitativa. Músicos como Castillo se interesaban menos en desarrollar una carrera musical que les reportara beneficios económicos y mediáticos, y más en utilizar la música como medio efectivo de expresión y motor de cambio social. De esta forma, como se desprende de la lectura de este libro, se puede explicar la ausencia del nombre de Patricio Castillo en la autoría de algunas de las grabaciones más significativas de Víctor Jara, Isabel Parra y otros, ya que las colaboraciones musicales se daban en un marco de compañerismo y reciprocidad, sin pensar en los posibles beneficios personales.

Otro aspecto clave a destacar es la relevancia de las figuras del arreglador y el intérprete musical. La musicología, la historia y el periodismo musical han tendido a centrar casi exclusivamente la atención en el compositor, relegando a estos otros actores o roles a un segundo plano en los análisis y la documentación de la música. Navarro Pinto desmonta, en cierta medida, el romanticismo que históricamente ha envuelto la creación musical, al poner de manifiesto procesos clave como la reescritura armónica y melódica, la experimentación tímbrica, el desarrollo textual y la instrumentación, entre otros. Entonces, nos da a entender que la creación musical es un trabajo amplio y racional, y no meramente el producto de la genialidad de un individuo.

En conclusión, este libro constituye una lectura sumamente enriquecedora para quienes se interesan por el desarrollo de la música chilena. En sus páginas, se ofrece un valioso panorama de distintos fenómenos vinculados a la música en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, proporcionando perspectivas que van más allá de lo meramente sonoro para abarcar aspectos socioculturales, políticos, éticos y estéticos que han influido en la evolución de los géneros, movimientos

y expresiones musicales en ese contexto.

Este tipo de textos resulta esencial para comprender la complejidad y la diversidad de la música chilena. A través de un análisis profundo y detallado que nos entrega Navarro Pinto, los lectores podrán acceder a una visión más completa del impacto que la música ha tenido en la construcción de una identidad chilena. Es de esperar que surjan más estudios como este, ya que, sin lugar a duda, contribuye a una mejor comprensión de las múltiples facetas de la música en Chile y, sobre todo, releva el papel desempeñado por algunos músicos cuyos nombres no son tan reconocidos por la población chilena. Así se podrá seguir explorando la riqueza del legado musical chileno en sus diversas variantes de estilo y épocas, abriendo nuevos caminos para la reflexión y el análisis en el ámbito de la cultura y las artes.

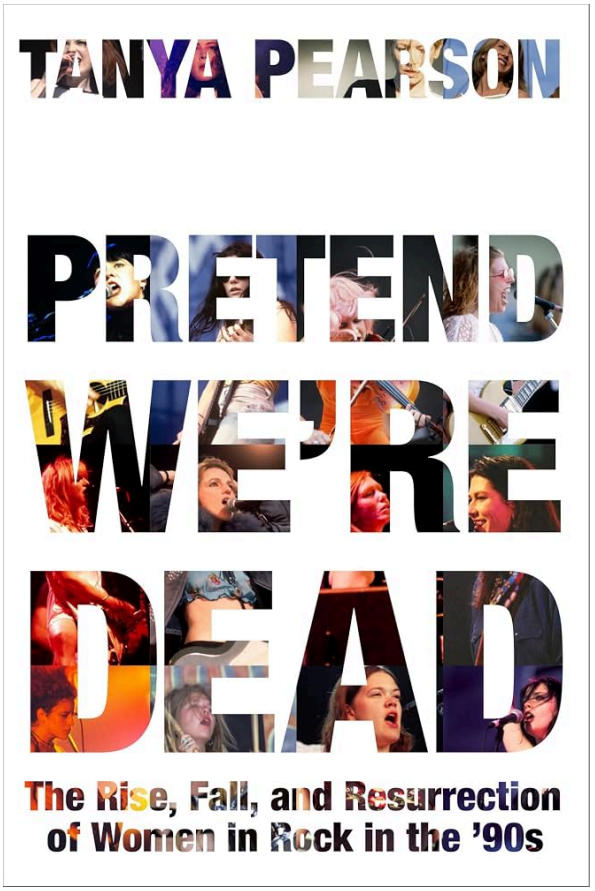
CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Reseña de libro

Pearson, Tanya. 2025. *Pretend We're Dead: The Rise, Fall, and Resurrection of Women in Rock in the 90's.* Hachette Book y Grand Central, 248 pp. ISBN: 9780306833373.

Maritxu Alonso

Tanya Pearson (1981) es historiadora oral y fundadora del archivo digital de entrevistas a mujeres roqueras *Women of Rock Oral History Project.*[12] En su primer libro, *Why Marianne Faithfull Matters*[13] (University of Texas Press, 2021) desarrolló un relato feminista de la cantante británica desde una perspectiva en primera persona y reflexionó sobre las implicaciones epistemológicas de su escritura biográfica como *acafan* (Hills, 2002). En su obra más reciente, *Pretend We're Dead: The Rise, Fall, and Resurrection of Women in Rock in the 90's*[14] (Hachette Book y Grand Central, 2025), ha profundizado en la escritura canonizada de la historia norteamericana del rock y el grunge, articulando su análisis a partir de la experiencia individual y las vivencias de otras músicas.



Este volumen se organiza en una introducción, seguida de dos partes principales—cada una compuesta por

[12] "Proyecto de historia oral de mujeres del rock". Traducción propia.
[13] "Por qué Marianne Faithfull importa". Traducción propia.
[14] "Finjamos que estamos muertas: el ascenso, la caída y la resurrección de las mujeres en el rock en los años 90". Traducción propia. La primera parte hace referencia al título de una famosa canción de la banda angelina L7.

cinco capítulos—y un epílogo. En la introducción (1-16), la autora se presenta a través de las artistas que admiró desde pequeña y explica cómo las famosas mujeres roqueras de los años noventa se convirtieron en su arquetipo. Asimismo, plantea la tesis central de su ensayo: la desaparición de las mujeres en los medios de comunicación—y, por extensión, de las músicas, creadoras y trabajadoras del entretenimiento—tras el cambio de milenio. Su objetivo consiste en proporcionar una nueva comprensión del fenómeno del rock alternativo en los años noventa, del contexto sociocultural en el que emergió y los roles de sus autoras, frecuentemente excluidas de su reconocimiento como agentes políticos de cambio (15).

Los tres primeros capítulos sondean el ascenso de las mujeres en la música rock. En "Fast and Frightening"[15] (19-61), la autora describe su experiencia fanática en los años noventa y pormenoriza los canales de circulación cultural—la radio, la MTV, la prensa musical, el intercambio postal de fanzines y las comunidades virtuales—que configuraron su acceso a la música rock compuesta por mujeres. En este contexto, problematiza la construcción del canon musical grunge en la medida en que este consolidó una concepción masculinizada de la cultura rock con un epicentro geográfico en Seattle y, de este modo, invisibilizó tanto a las creadoras grunge como a otras artistas roqueras y *riot grrrl*[16] coetáneas en todo el país. Asimismo, considera la categoría de "rock alternativo" como una etiqueta mediática que, hacia finales de la década, absorbió diversas prácticas musicales bajo las lógicas del éxito y la comercialización. En último lugar, expone la importancia de las radios educativas y los sellos independientes, ya que propulsaron la actividad musical y ofrecieron un gran soporte subcultural, al tiempo que critica la blanquitud y el sesgo de género en las categorizaciones históricas que han sido asumidas de forma retrospectiva.

[15] "Rápida y aterradora". Traducción propia. Hace referencia a la conocida canción del mismo título de la banda angelina L7.

[16] La autora especifica que no va a dedicarse concretamente a este movimiento feminista de los años noventa que estuvo en origen caracterizado por el activismo fanzinero y punkroquero de la juventud en Olympia, Washington, y que después fue extendiéndose por el resto del país.

El segundo capítulo, “The whole industry descended on us”[17] (63-88), explora la capitalización y masificación de la escena a través de la explosión de los sellos independientes, mientras que el tercer capítulo, “The hard thing was always the press”[18] (89-110), ahonda en el papel de los medios de comunicación en la difusión de los estilos, sonidos, géneros y estéticas para la opinión pública. La investigadora cita la obra *Subculture: The Meaning of Style*[19] (1979) de Dick Hebdige como un referente teórico que retrata el trato mediático envuelto de pánico moral de las subculturas y defiende que, a pesar de los intentos de encasillar a las mujeres roqueras, los medios de comunicación encontraron dificultades para clasificarlas, controlarlas y categorizarlas. Pearson enumera las estrategias mediáticas que internalizan valores institucionales y perpetúan mitos a través de la ilusión de la objetividad y la imparcialidad, como, por ejemplo, las ideas que afirman que el rock es masculino, rebelde y antisistema, que las mujeres están predispuestas para la competición y que las mujeres rockeras son una novedad o un fenómeno. En último lugar, evalúa el tratamiento de perpetua exclusión, anomalía y ocasionalidad de las mujeres en la música rock como una táctica de ostracismo y desmemoria histórica.

El cuarto capítulo, “Before we knew it, we were topping the charts”[20] (111-130), examina qué ocurrió en la cumbre de la música rock en los años noventa a través de la eclosión de las discográficas, los festivales de música, las giras, los procesos de grabación y la producción de vídeos musicales. Así, sitúa el periodo comprendido entre 1993 y 1995 mediante el lanzamiento tsunámico de álbumes de mujeres rockeras en grandes discográficas. Por otro lado, el quinto capítulo, “Rock for choice”[21] (131-144), manifiesta la diversidad de feminismos contemporáneos y activismos políticos inherentes tanto en la música como en las artes escénicas de la época para

[17] “Toda la industria descendió sobre nosotras”. Traducción propia.
[18] “Lo difícil siempre fue la prensa”. Traducción propia.
[19] La editorial Paidós publicó la traducción al castellano de este libro con el título “Subcultura: el significado del estilo”.
[20] “Sin darnos cuenta, estábamos en lo más alto de las listas”. Traducción propia.
[21] “Rock para decidir”. Traducción propia. Se refiere a una campaña de conciertos benéficos que tuvieron lugar entre 1991 y 2001 para apoyar el movimiento abortista norteamericano.

proponer algunas de las acciones de justicia social y discusiones sobre la feminidad en las que participaron las bandas roqueras de mujeres.

Del sexto al noveno capítulo se desglosan todos los componentes que conformaron una reacción adversa ante la presencia pública de las mujeres en los medios de comunicación y se detallan sus causas fenomenológicas, políticas y sistémicas. “When it was time for the door to close, it was shut”[22] (147-156) rastrea el patriarcado norteamericano a través de la vuelta al hogar de las mujeres tras la Segunda Guerra Mundial y apunta a una combinación interseccional que aúna los ejes del racismo, el clasismo y la homofobia. En esta periodización, la autora establece otro ciclo de reacción y un punto de inflexión contra los derechos de las mujeres en la Ley de telecomunicaciones promulgada por Bill Clinton en 1996, en la que la disrupción de la masculinidad fue penalizada a través de la exaltación de la seguridad nacional. De este modo, indica que la agenda antifeminista norteamericana se consolidó fuertemente más tarde, tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

En “Go on, take everything”[23] (157-164), Pearson analiza la figura de Courtney Love como paradigma de la condena mediática y la sanción social impuesta a las mujeres roqueras por el mero hecho de serlo. Afirma que cualquier mujer exitosa, sobre todo aquellas que se muestran desagradables o que desafían las normas sociales, desconciertan popularmente las convenciones, dan miedo y “deben haber hecho algo para llegar hasta donde se encuentran” (164). “Pimps and hos”[24] (165-172) ahonda en la violencia ejercida sobre las mujeres en el festival de Woodstock celebrado en 1999 como síntoma de las frustraciones misóginas colectivas experimentadas por los varones blancos ante los avances feministas. El noveno capítulo, “We already have our lady group”[25] (173-185), disecciona la cultura de la competitividad entre mujeres a través del mito de la escasez, pues pareciera que en una economía capitalista no hubiera lugar suficiente para la existencia de dos o

[22] “Cuando llegó el momento de cerrar la puerta, estaba cerrada”. Traducción propia.

[23] “Adelante, llévatelo todo”. Traducción propia.
[24] “Proxenetas y trabajadoras sexuales”. Traducción propia.
[25] “Nosotras ya tenemos nuestra banda de mujeres”. Traducción propia.

más mujeres al mismo tiempo, mientras los hombres no tienen que pelearse entre ellos porque siempre disponen de espacio. Esta herramienta viene, además, acompañada del tropo de "chica mala", que completa el imaginario de la mujer roquera como chismorreadora, conspiradora y destructora.

El décimo capítulo, "'I'm a slave for you': women in rock post-9/11"[26] (187-208), recoge el cambio drástico que tuvo lugar en la radiodifusión de principios de los años dos mil. Tras el apogeo de las mujeres roqueras en los años noventa, la década de los dos mil se caracterizó por un rock misógino e hipermasculinizado que dio paso a una ola de indie rock también masculinizada y capitalizada. Pearson medita que el señalamiento y la culpabilización de los grupos marginales ante el colapso de los valores norteamericanos constituye una estrategia repetitiva de regulación de la empresa capitalista, regulada por las jerarquías de género, en la historia de su país.

En el epílogo "Epilogue: We're taking back the narrative"[27] (209-223), la investigadora afirma que las mujeres roqueras nunca desaparecieron, sino que fueron expulsadas de la esfera pública, y que sus legados también se vieron afectados por la transición del ámbito analógico al digital. A continuación, estudia el resurgimiento actual del fenómeno a través de las giras aniversario, los nuevos discos y las películas documentales; y marca una reconexión genealógica a través de las nuevas generaciones que están descubriendo a estas artistas y bandas a través de las redes sociales.

En definitiva, este libro se inscribe en el amplio marco de investigaciones de la musicología feminista norteamericana, en diálogo con trabajos como *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*[28] (2007) de Helen Reddington, *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*[29] (2010) de Sarah Marcus o *Grunge:*

[26] "'Soy tu esclava': las mujeres en el rock después del 11-S". La primera parte hace referencia a la popular canción que Britney Spears lanzó en 2001. Traducción propia.

[27] "Epílogo: estamos recuperando el control de la narrativa". Traducción propia.
[28] "Las mujeres olvidadas del rock: músicas de la era punk". Traducción propia.
[29] "Las chicas al frente: la verdadera historia de la revolución Riot Grrrl". Traducción propia.

Music and Memory[30] (2011) de Catherine Strong, que han contribuido a poner de manifiesto el papel de las mujeres en las subculturas y las músicas populares urbanas, y que instan a discutir las narrativas dominantes del canon roquero. La combinación de la autoetnografía, las entrevistas a mujeres roqueras y el ensayo situado (Haraway, 2023) permite a Pearson la elaboración de un análisis profundo de la reacción adversa norteamericana contra el movimiento feminista en la música rock de los años noventa.

La tesis se encuentra particularmente respaldada por los testimonios en primera persona que se intercalan a lo largo del volumen, así como las fotografías incluidas en la parte central, que ofrecen una perspectiva plural de las propias voces participantes y atestiguan la relevancia simbólica de su visibilidad. De este modo, el libro aborda de manera contundente los mecanismos invisibles del patriarcado norteamericano que han sido reproducidos tanto por el canon musical como por la propia disciplina musicológica. Asimismo, formula interrogantes críticos en torno a nuestras autoconciencias culturales, los miedos extendidos hacia la otredad y la necesidad de abordar las historias nacionales a través del prisma de la música.

Finalmente, y a partir de este análisis, resulta pertinente cuestionarnos si en España se produjo una transformación reaccionaria análoga a la de Norteamérica. Cabría investigar qué ha ocurrido en la industria musical española desde aquel "Girl Power"[31] punkroquero que nos llegó mediáticamente en los años noventa—y que fue simbólica y comercialmente reelaborado por las Spice Girls a partir del alegato original de Bikini Kill—hasta las versiones hipersexualizadas de las primeras artistas pop norteamericanas de la década de 2000. Esta reflexión nos invita activamente también a debatir si, en nuestras historias de la música, los mecanismos patriarcales han reproducido y legitimado estructuras de exclusión similares, condicionando la valoración de las mujeres y las disidencias de género como creadoras y agentes de cambio cultural.

[30] "Grunge: música y memoria". Traducción propia.

[31] "Chicas al poder". Traducción propia.

ISSN: 2014-4660

Referencias

Hebdige, Dick. 2021. *Subcultura. El significado del estilo.* Barcelona: Paidós Comunicación.

Hills, Matthew. 2002. *Fan cultures*. Londres, Routledge.

Marcus, Sarah. 2023. *Las chicas al frente: la verdadera historia de la revolución Riot Grrrl*. Barcelona: Contra.

Strong, Catherine. 2011. *Grunge: Music and Memory.* Farnham y Burlington: Ashgate.

Reddington, Helen. 2007. *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*. Nueva York: Routledge.

Haraway, Donna. 2023. “Conocimientos situados: la cuestión de la ciencia en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. *Mujeres, simios y cíborgs. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Alianza, 289-317.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

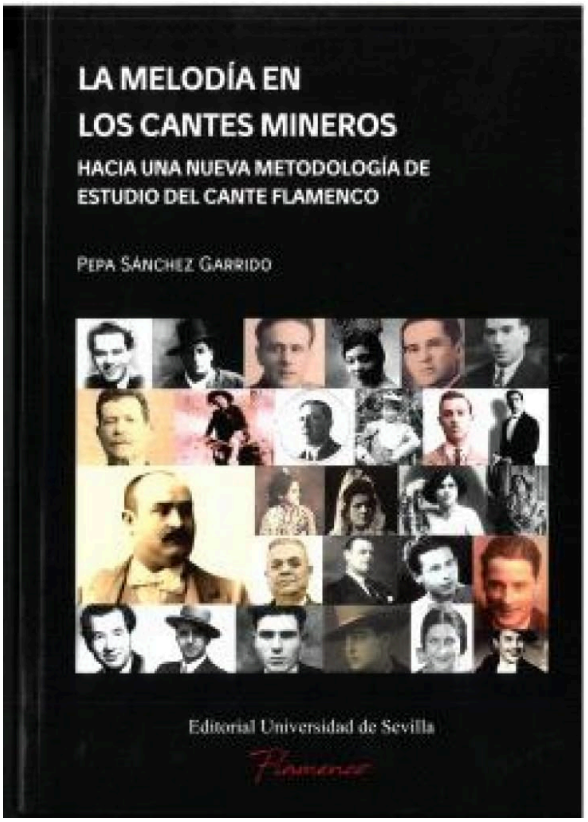
Reseña de libro

Sánchez Garrido, Pepa. 2025. *La melodía en los cantes mineros: Hacia una nueva metodología de estudio del cante flamenco*. Editorial Universidad de Sevilla. 916 pp. ISBN: 978-84-472-3183-6

Sheila del Barrio Ungría

Pepa Sánchez Garrido—hija del memorable cantaor Naranjito de Triana, a quien dedica la obra por enseñarle "el fondo de las formas"—, es doctora *cum laude* en Flamenco por la Universidad de Sevilla y exdirectora de la Fundación de Arte Flamenco Cristina Heeren. Docente en diversas entidades académicas, cuenta entre sus obras científicas un estudio sobre los cantes y cantaores de Triana.

El título del libro evidencia una propuesta metodológica basada en el estudio estructurado de los estilos mineros; una obra que, bajo un criterio de análisis homogéneo, se posiciona como una herramienta esencial para el estudio técnico e interpretativo de este repertorio.



La autora prioriza la objetividad mediante un estudio comparativo fundamentado en la similitud melódica. Este cuenta con un control de calidad realizado por el Dr. Joaquín Mora Roche, el músico y técnico de sonido Maxi Ramírez, y la propia

ISSN: 2014-4660

autora de esta investigación, garantizando la fiabilidad de unas transcripciones contrastables con futuras investigaciones o estudios musicológicos previos.

La obra aborda aspectos estilísticos, estadísticos e históricos de este repertorio. Al refutar o reutilizar convicciones asentadas en la literatura flamenca, Pepa Sánchez propone una vía para una flamencología científica y sin prejuicios.

La investigación converge en diversas fuentes metodológicas y documentales: el sistema de Philippe Donnier, cuyas reflexiones sobre la interpretación semántica y la estética priorizan la transcripción descriptiva sobre la prescriptiva; el corpus de Rafael Chaves y Norman Paul Kliman, compendio más completo de cantes mineros de la discografía flamenca primitiva; y el análisis de las transcripciones simplificadas de tarantas de José Francisco Ortega, que permite a la autora contrastar y validar sus observaciones.

Desde las teorías de la oralidad, la obra aplica el concepto de “recreación”, en el que se apoya para defender que el cante se mantiene vivo a través del cambio (Frenk 1987), cobrando sentido en el “aquí y ahora” (Ong 1987). No obstante, la aparición del formato disco posibilitó que el cante se convirtiera en un objeto clasificable, comparable y jerarquizado (Goody 2010). Esta fijación fonográfica es la que hace posible el análisis científico de los 170 cantes mineros primitivos registrados en las cuatro primeras décadas del siglo XX, abriendo además la vía a análisis contemporáneos similares.

El libro, prologado por Cristina Cruces Roldán, fundamenta la “flexibilidad musical” como principio heurístico de un sistema abierto y multiforme de reglas musicales, en el que el análisis comparativo de las interpretaciones de un mismo cante busca grados de similitud en lugar de similitudes exactas. Bajo esta premisa, y aun a riesgo de dificultar el análisis matemático, Sánchez opta por una transcripción musical detallada, evitando el grado de subjetividad que conlleva simplificar la ornamentación—espacio donde a menudo se esconden rasgos melódicos estructurales. Como respuesta necesaria

a esta densidad analítica, completan la estructura funcional del libro una guía de interpretación didáctica y cuatro anexos de carácter instrumental, orientados a optimizar la consulta pormenorizada de los contenidos.

La dimensión empírica de la obra se materializa en un exhaustivo corpus documental articulado en cuatro anexos técnicos de gran valor para la investigación. El Anexo I vincula el análisis con los registros sonoros mediante códigos QR. Por su parte, el Anexo II ofrece una clarificadora clasificación del repertorio bajo criterios estrictamente musicales; a través de transcripciones MIDI, la autora establece un *continuum* estilístico que sitúa a la taranta y la minera en polos opuestos, permitiendo identificar la filiación de variantes híbridas, como las "medias mineras" o las "mineras que llaman tarantas" (o mineras encubiertas).

El rigor metodológico alcanza su cota máxima en el Anexo III, donde el Dr. Mora expone los datos computacionales procesados: análisis estadísticos avanzados—como el análisis de varianza y subconjuntos homogéneos—y gráficos de medias y descriptivos exhaustivos de la muestra. Este tratamiento estadístico de las variables musicológicas permite una sistematización científica del comportamiento de cada cante, superando la mera apreciación subjetiva. Finalmente, el Anexo IV constituye una herramienta didáctica excepcional al ofrecer reproducciones en vídeo que sincronizan el audio original con la transcripción MIDI. Cobra especial interés la inclusión de una pista transportada a la tonalidad de Si frigio, recurso que neutraliza las variables de transposición y establece un marco comparativo homogéneo, fundamental para el estudio analítico del género.

La obra sitúa el foco en la morfología melódica en detrimento del análisis armónico. No obstante, la autora no obvia la tradición analítica de figuras como Norberto Torres, Guillermo Castro o José F. Ortega por una cuestión fundamental: la guitarra ha ido evolucionando para adaptarse a las melodías y esta relación ha permitido que el desarrollo armónico haya enriquecido al melódico, por lo que este encuentro diluye las reglas generales adoptadas en el repertorio primitivo,

ISSN: 2014-4660

justificando así que el objetivo central sea la propuesta de organización y clasificación de las melodías de los cantes mineros en función de sus características.

Metodológicamente pionera, la obra analiza transcripciones MIDI en lugar de audios, facilitando la identificación de patrones melódicos mediante el uso de sistemas MIR (Music Information Retrieval), capaces de gestionar grandes bases de datos, como es el caso que nos ocupa: un corpus 166 registros procedentes de la obra de Chaves y Kliman, cuya nomenclatura se mantiene, aunque se revisa su clasificación. Incluye piezas singulares como malagueñas murcianas y el fandango abandolao de Dolores de la Huerta I y cuatro registros de vinilo que evidencian el uso compartido de las melodías entre Almería, Jaén y Murcia.

A diferencia de los análisis precedentes, este trabajo trasciende la descripción teórica para introducir un rigor empírico inédito. El uso de herramientas como Pro Tools para la transcripción MIDI, Melodyne para la precisión tonal y el procesamiento estadístico mediante MatLab y SPSS 22, dota a la investigación de una objetividad científica que no se había aplicado de este modo hasta la fecha en el estudio del cante.

El proceso de investigación parte de un complejo diagrama organizativo que permite estructurar el vasto volumen de información musical. En una fase técnica de gran envergadura, Maxi Ramírez lleva a cabo la transcripción de 1008 tercios, un proceso que incluye una revisión exhaustiva y la transposición de las piezas para asegurar la máxima rigurosidad. Tras el análisis cualitativo tercio por tercio, donde se sistematizan las variables y el contorno melódico, la obra incorpora un análisis computacional realizado por el Dr. Joaquín Mora. Esta triangulación no sólo confirma los datos previos, sino que revela nuevos hallazgos derivados de dicho proceso.

Superando el marco técnico, la Dra. Sánchez Garrido aborda los rasgos musicológicos definitorios de los estilos de los cantes mineros, cuestionando las clasificaciones tradicionales basadas generalmente en etiquetas discográficas erróneas o divisiones geográficas imprecisas. Al monitorizar elementos constitutivos—grados, giros, remates,

progresiones y dinámica de los tercios—, la investigación logra identificar patrones y tendencias que definen el sistema de mineras y tarantos frente a la taranta. Se revelan, además, nexos melódicos transversales que demuestran que la identidad melódica del sistema minero no es una entidad estanca, sino que existen variables compartidas con cartageneras, murcianas y levanticas. Finalmente, en su rastreo de la genealogía matriz, la autora postula el cante de Pedro el Morato como núcleo generador del universo sonoro de mineras y tarantos—seguida en importancia por la del Penene de Linares—y describe cómo la esencia de otras tarantas linarenses se expande y ramifica hacia las mineras y "medias mineras".

Como antesala del análisis musicológico, la obra dedica una sección a "la ida y vuelta minera". El esbozo histórico de las cuencas de Linares, Almería y Murcia vincula los estilos mineros con procesos económicos más allá de la actividad extractiva—integrando censos migratorios y documentación sobre los espacios de ocio. Asimismo, el texto detalla el intercambio de hábitos cantaores que favoreció el uso compartido de estilos, especialmente del fandango.

La Dra. Sánchez señala con acierto diversas lagunas en la historiografía tradicional: la dificultad metodológica de trazar itinerarios migratorios—dada la parcialidad de los registros de población—; la continuidad de las labores adscritas a la mina tras el declive extractivo en cada enclave; y la trascendencia de la socioeconomía agraria, con especial énfasis en la arriería. Sobre los cafés cantantes, subraya que la documentación es insuficiente para establecer conclusiones definitivas sobre su papel configurador. Junto a la relevancia del "Camino Real", esta visión transfronteriza concluye que la movilidad geográfica impide fijar el origen concreto del repertorio.

La investigación dedica una atención especial a los cantes de madrugá, analizados como melodías primigenias de tarantas, cartageneras o mineras. La autora destaca la diversidad melódica y nominal que aparece en su forma folklórica y, por tanto, también en la flamenca, cuestionando la rigidez del etiquetaje tradicional frente a una

ISSN: 2014-4660

nomenclatura fundamentada en criterios melódicos.

El análisis de la taranta, la minera, el taranto, la levantica, la cartagenera y la murciana mantienen la misma estructura: definición, etimología, datos históricos, el estilo en la discografía, el toque del estilo y los rasgos definitorios del estilo. El análisis musicológico cualitativo por tercios, los hallazgos y las conclusiones anteceden al análisis computacional del sistema mineras-tarantos-tarantas, validando así la clasificación de los cuatro grupos de cantes según su posición relativa en el *continuum* estilístico.

La autora, en sus más de 600 páginas de trabajo analítico, no deja nada sujeto a la subjetiva oralidad propia del flamenco. Bajo un orden sistemático, la obra integra un vasto aparato de tablas, gráficos y figuras explicativas para facilitar la navegación por un análisis denso y profundo. Cada registro se acompaña de su copla y de la correspondiente transcripción MIDI por tercios, detallando las notas y los grados transportados al *Si* frigio.

Este ejemplar colosal acaba con tres exhaustivos índices: analítico, onomástico y de tablas, de figuras y de gráficos, además de un listado de coplas, un glosario de términos musicales, computacionales y flamencológicos y, al fin, las referencias bibliográficas.

La autora sostiene que el sistema de los cantes mineros es una entidad cambiante y multiforme, cuya ejecución fluctúa según el intérprete, el contexto y la propia articulación de la copla. La “recreación”, como señalaba Ong (1987), se construye sobre una base melódica preexistente que el intérprete intenta reproducir pero que transforma consciente o inconscientemente. De ahí que defina a estos cantes como seres mutantes o monstruos de mil cabezas camuflados en un mismo concepto rector.

Aunque la pluma de la autora destaca por su claridad y cercanía, esta obra trasciende la narrativa histórica convencional para consolidarse como un vademécum de consulta técnica. No es, por tanto, un libro de lectura ligera, salvo que el lector decida centrarse

exclusivamente en la fascinante crónica del repertorio y sus protagonistas.

El mayor logro de esta obra reside en la objetividad de su análisis, anteponiendo el rigor técnico a la propia magnitud del estudio. Aunque la autora intenta evitar el lenguaje musical más críptico para alcanzar a públicos ajenos a la academia, la complejidad de los parámetros analizados exige un lector familiarizado con el repertorio o, al menos, con un interés genuino en profundizar en su aprendizaje especializado.

En conclusión, Pepa Sánchez Garrido ofrece una obra de consulta obligada que marca un punto de inflexión al dotar al análisis del cante de una objetividad científica incontestable. La melodía en los cantes mineros ofrece una revisión "del fondo de las formas" haciendo uso de las herramientas tecnológicas contemporáneas. En este estudio, la tecnología se convierte en el vehículo que permite el avance epistemológico en la flamencología, consolidando un modelo de investigación capaz de responder a los retos del siglo XXI.

Referencias

Chaves, Rafael. y Kliman, Norman Paul. 2012. *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. El Flamenco Vive.

Donnier, Philippe. 2015. "Geometrías del cante". *V Congreso Internacional de Investigación sobre Flamenco*, 29-37. UCAM.

Frenk Alatorre, Margit. 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*. Castalia.

Goody, Jack. 2010. *Myth, Ritual and the Oral*. Cambridge University Press.

Ong, Walter J. 1987. *Oralidad y escritura*. Fondo de Cultura Económica.

Ortega, Jose Francisco. 2011. *Cantes de las Minas, cantes por Tarantas*. Signatura Ediciones.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

Introducción al dossier: “Miradas cruzadas en música y danza: diálogos musicales y dancísticos entre los espacios iranio e ibero-americano”

SARA ISLÁN FERNÁNDEZ

Universidad Alfonso X el Sabio, sara.islan@gmail.com

PARISA DELSHAD

Universidad de Salamanca, delshad.parisa@usal.es

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Cita recomendada:

Islán Fernández, Sara y Parisa Delshad. 2026. “Introducción al dossier: ‘Miradas cruzadas en música y danza: diálogos musicales y dancísticos entre los espacios iranio e ibero-americano’”. *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º21, pp. 58-64. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).



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

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

INTRODUCCIÓN AL DOSSIER: “MIRADAS CRUZADAS EN MÚSICA Y DANZA: DIÁLOGOS MUSICALES Y DANCÍSTICOS ENTRE LOS ESPACIOS IRANIO E IBERO-AMERICANO”

Sara Islán Fernández

Parisa Delshad

El presente dossier tiene como voluntad acometer el estudio de una parcela poco frecuentada por la etnomusicología en lengua castellana: la música del mundo iranio, en esta ocasión en sus fricciones, imbricaciones y diálogos con el mundo ibero-americano. Esta publicación se realiza en el marco de los objetivos e intereses del Proyecto de investigación “Miradas cruzadas entre los mundos iranio e hispánico. Relatos y representaciones en la contemporaneidad”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (Referencia: PID2023-1502740A-100). Este proyecto, aunque activo en el campo de la historia o de las relaciones internacionales, aborda también el estudio de aspectos culturales como la música o las artes escénicas. El dossier “Miradas Cruzadas en música y danza: diálogos musicales y dancísticos entre los espacios iranio e ibero-americano” analiza distintos aspectos de este diálogo, cuyo interés investigativo contrasta con la falta de publicaciones en nuestra lengua.

Este dossier se acerca a los pueblos del espacio cultural del Nowruz (los grupos lingüísticos que hablan lenguas iranias en zonas de Oriente Medio y Asia Central), y a las maneras en que tanto estas comunidades como los flujos migratorios provenientes de estas regiones despliegan y usan la música como herramienta para negociar y transformar representaciones identitarias, pero también para construir capital transcultural (Kiwan y Meinhof 2011). Dado que los músicos se encuentran entre los participantes más móviles en los flujos culturales transnacionales, han recibido una atención académica considerable en el campo de los estudios musicales (Krüger Bridge 2022; Slobin 1994; Stokes 2003). El objetivo de esta publicación es precisamente analizar y comprender la manera en la que estas miradas y representaciones se han construido en el pasado y se están

construyendo en el presente, y examinar cómo la pertenencia sonora y kinética opera en particular en el marco de las relaciones transculturales entre los mundos iranio e hispánico.

En las últimas décadas, las diásporas se han abordado desde un enfoque transnacional que, en el ámbito de las ciencias sociales, ayuda a reconocer las transformaciones sociales y culturales derivadas del tránsito de los grupos humanos. Los años noventa acogieron toda una serie de propuestas que animaban a comprender las identidades diaspóricas como inmersas en un proceso continuo de producción y reproducción a través de la transformación y la diferencia, viviendo con y a través de la diversidad y no a pesar de ella, y definiéndose no sólo por su vínculo con un origen (*roots*), sino también por sus trayectorias de desplazamiento, intercambio y transformación constante (*routes*) (James Clifford 1997; Stuart Hall 1990). Además, Gilroy (1993) había destacado el papel del racismo y el colonialismo en la configuración de las diásporas, y en la generación de narrativas que son puestas en cuestión y renegociadas por las comunidades migrantes en el lugar de acogida. En investigación más reciente, estas ideas avanzan hacia la comprensión de la migración y el tránsito desde modelos de redes migratorias, que se edifican como "flujos culturales multidimensionales y multidireccionales" (Kiwan y Meinhof 2011). Este proceso de renegociación y cuestionamiento también genera ejemplos de prácticas musicales y dancísticas transculturales que contribuyen a construir estas narrativas y a generar experiencias en las que se complica la pertenencia sonora y kinética en contextos de migración y se crean centros de conexión —*hubs*— desde los que se construye capital transcultural. En este contexto, se debe reconocer el papel del contacto digital y del acceso global a la información a la hora de generar comunidades y espacios de acercamiento musical y dancístico sin salir de las propias fronteras. A ello también contribuyen los sistemas de representación más tradicionales, como el cine o la literatura. Estos últimos siguen funcionando como dispositivos culturales que vehiculan la codificación de emociones colectivas a través de la música.

Por otra parte, las perspectivas de estudio centradas en historias personales

permiten dejar de lado perspectivas que esencialicen a los músicos en tanto que miembros migrantes de comunidades nacionales, escapando al nacionalismo metodológico (Glick Schiller 2010; Kiwan y Meinhof 2011) y dando cuenta de las complejas intersecciones y estrategias que ayudan a estos artistas en tránsito a identificarse. Encontramos numerosos artistas iranios que se sumergen en la práctica del flamenco u otros géneros de la música europea. El recorrido inverso de ciertos nacionales de países hispanohablantes que se especializan en el estudio y la práctica de las músicas o danzas de los países iranios es también de gran interés. Estas figuras actúan de puentes entre ambos mundos, conformando personalidades y núcleos en torno a los que pivotan y crecen pequeñas comunidades de intérpretes y creadores, y desestabilizan nociones relacionadas con la propiedad y la pertenencia de los legados artísticos y el patrimonio.

Siguiendo a Faist, nos interesa indagar cómo las propias artistas migrantes, "más allá de los intereses de los estados de origen y de destino y de los lobbies poderosos, negocian sus trayectorias dentro y a través de las fronteras de los estados-nación" (2010: 24). Una forma de abordar esta cuestión es analizar las funciones de la música y la danza en contextos de práctica transcultural, que pueden ser entendidos en varios niveles: en primer lugar, la práctica de las músicas y danzas vernáculas suele constituir un mecanismo conmemorativo que contribuye a mantener vivo un arraigo entre la comunidad migrante y reforzar su pertenencia sonora en el exilio. En este sentido, la práctica musical o de danza, a menudo promovida por diversas representaciones institucionales, tiene lugar en el interior de estas comunidades diaspóricas haciendo transitar a sus integrantes por procesos de patrimonialización (Bithell y Hill 2014; Girard 2014) y colonialismo interno (González Casanova 1965; Blauner 1969) entre otros. En segundo lugar, y particularmente en los últimos años, con la ayuda de las redes sociales, los miembros de estas comunidades también se reúnen en torno a la danza y la música para reflexionar de manera performativa sobre quiénes son. Así, estos convierten a estas artes en un espacio performativo y participativo en el que ciertos significados identitarios se desplazan o negocian, cuestionando también representaciones y narrativas oficiales. En tercer lugar, estas prácticas dancísticas

y musicales generan centros de conexión y puentes de inclusión entre comunidades, a través de conciertos, espacios de divulgación o formación musical o dancística, entre otros. Es en parte a través de estas vías y puentes de conexión que se edifican las representaciones que poseen los miembros de la comunidad local respecto a estas comunidades diaspóricas, y que se negocia la transculturalidad. Es importante incluir los instrumentos musicales en este debate, que son también tanto sujetos de fenómenos de tránsito como objetos de procesos de escucha y aprendizaje, mediación y significación.

Dentro de este marco de investigación, en este dossier presentamos una serie de trabajos que, de manera interdisciplinar, ponen en comunicación la etnomusicología, la organología, los estudios en artes visuales, la iranología, la semiótica, la sociología política y la teoría de la performatividad. El artículo de Parisa Delshad analiza cómo músicos y poetas kurdos-iraníes desafían ciertas expectativas nacionalistas mediante actos de resistencia musical y poética. Así, este texto examina el papel del lenguaje y la performance en la redefinición de la identidad iraní en la diáspora y su conexión con el debate sobre justicia lingüística. El artículo que suscribe Sara Islán se dedica al estudio del proyecto Labyrinth Catalunya, como exponente principal de una red de aprendizaje de músicas modales con particular interés en el mundo iranio. Este artículo analiza etnográficamente las dinámicas de aprendizaje y transmisión que surgen en el marco de este festival y cómo estas implican la construcción de un espacio transcultural de intercambio y creación musical. El trabajo de Farshad Zahedi analiza el uso ideológico de la música popular en la España franquista y en el Irán postrevolucionario, explorando cómo estos repertorios se instrumentalizan para la propaganda estatal, así como el surgimiento de respuestas subversivas. Mediante un enfoque comparativo, este estudio analiza la articulación entre música, memoria colectiva y resistencia cultural en dos contextos de creación cinematográfica en España y en Irán. Finalmente, el trabajo de Michel Gasco analiza la adopción y resignificación del *rubab* afgano en España, centrándose en el trabajo de un lutier, la trayectoria de intérpretes locales y grabaciones realizadas con la colaboración de músicos afganos. A través de entrevistas, trabajo de campo y análisis organológico, se estudia cómo este instrumento actúa como vector de contacto y

generador de memoria transnacional.

En definitiva, el estudio de estos usos, circulaciones y despliegues de la música y la danza en contextos de contacto transnacional ofrece un espacio privilegiado para comprender las múltiples formas en que prácticas, repertorios, instrumentos y artistas circulan entre distintos contextos culturales y adquieren nuevos usos y significados. Su análisis permite atender no solo a procesos de identificación y pertenencia, sino también a dinámicas de aprendizaje, transmisión, mediación, representación y resignificación que surgen del encuentro entre los mundos iranio e iberoamericano. Desde esta perspectiva, la música y la danza constituyen espacios de contacto en los que se construyen y negocian relaciones transculturales, al tiempo que se transforman las formas de escuchar, interpretar y significar los legados culturales propios y ajenos.

Bibliografía

Bithell, Caroline, y Juniper Hill (eds.). 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press.

Blauner, Robert. 1969. “Internal Colonialism and Ghetto Revolt”. *Social Problems* 16 (4): 393-408.

Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Faist, Thomas. 2010. “Diaspora and Transnationalism: What Kind of Dance Partners?”. En *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, editado por Rainer Bauböck y Thomas Faist, 9-34. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Girard, Muriel (ed.). 2014. “Heritage Production in Turkey: Actors, Issues, and Scales – Part I”. *European Journal of Turkish Studies* 19.

Glick Schiller, Nina. 2010. “A Global Perspective on Transnational Migration: Theorising Migration without Methodological Nationalism”. En *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, editado por Rainer Bauböck y Thomas Faist, 109-130. Amsterdam: Amsterdam University Press.

González Casanova, Pablo. 1965. “Internal Colonialism and National Development”. *Studies in Comparative International Development* 1 (4): 27–37.

Hall, Stuart. 1990. “Cultural Identity and Diaspora”. En *Identity: Community, Culture, Difference*, editado por Jonathan Rutherford, 222–237. Londres: Lawrence & Wishart.

Kiwan, Nadia, y Ulrike H. Meinhof. 2011. “Music and Migration: A Transnational Approach”. *Music and Arts in Action* 3 (3): 1-2.

Krüger Bridge, Simone. 2022. “Transnational Music”. En *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*, editado por Geoff Stahl y J. Mark Percival, 315-328. Londres: Bloomsbury Academic.

Slobin, Mark. 1994. “Music in Diaspora: The View from Euro-America”. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 3 (3): 243-251.

Stokes, Martin. 2003. “Music Nationalism and Transnationalism in the ‘New Global Order’”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 13: 163-180.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

Of Anthems, Pauses, and Resonance with Iran: Kalhor, Boochani, and Diasporic Listening from Spain after Woman, Life, Freedom

PARISA DELSHAD

Universidad de Salamanca, delshad.parisa@usal.es

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Keywords: Woman, Life, Freedom; resonance; listening; Jean-Luc Nancy; Iranian diaspora; Kayhan Kalhor; Behrooz Boochani

Palabras clave: Mujer, Vida, Libertad; resonancia; escucha; Jean-Luc Nancy; diáspora iraní; Kayhan Kalhor; Behrooz Boochani.

Cita recomendada:

Delshad, Parisa. 2026. "Of Anthems, Pauses, and Resonance with Iran: Kalhor, Boochani, and Diasporic Listening from Spain after Woman, Life, Freedom". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 65-91. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

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

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

OF ANTHEMS, PAUSES, AND RESONANCE WITH IRAN: KALHOR, BOOCHANI, AND DIASPORIC LISTENING FROM SPAIN AFTER WOMAN, LIFE, FREEDOM[32]

Parisa Delshad

Abstract

This study explores how Kurdish Iranian artists and public intellectuals use musical and linguistic refusals to challenge Persian-centric narratives during and after the Woman, Life, Freedom (WLF) movement. Focusing on Kayhan Kalhor's refusal to perform "Morḡ-e Saḥar" at a concert in Spain and Behrooz Boochani's interventions around Kurdish language and political voice, the paper examines how these gestures resisted the reduction of collective struggle to fixed national symbols. Drawing on Jean-Luc Nancy's theories of listening and resonance, it argues that meaning emerges not from stable signs of identity, but from open, embodied, and relational acts of listening. Situating these interventions within diasporic contexts, the article shows how solidarity depends on acknowledging ethnic and linguistic plurality rather than enforcing a homogeneous national identity. Ultimately, it argues that aesthetic and linguistic choices function as political interventions that keep open the unfinished, plural horizons of Woman, Life, Freedom.

Keywords: *Woman, Life, Freedom; resonance; listening; Jean-Luc Nancy; Iranian diaspora; Kayhan Kalhor; Behrooz Boochani.*

Resumen

Este estudio analiza cómo artistas e intelectuales públicos kurdo-iraníes recurren a formas de rechazo musical y lingüístico para cuestionar las narrativas de carácter persocéntrico durante y después del movimiento Mujer, Vida, Libertad (WLF). A partir de la negativa de Kayhan Kalhor a interpretar "Morḡ-e Saḥar" en un concierto

[32] This publication is part of the project Crossed Perspectives between the Iranian and Hispanic Worlds: Narratives and Representations in Contemporary Times (Reference: PID2023-1502740A-100). Project funded by the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities, MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, EU.

celebrado en España y de las intervenciones de Behrooz Boochani en torno a la lengua kurda y la voz política, el artículo examina cómo estos gestos se opusieron a la reducción de la lucha colectiva a símbolos nacionales fijos. A partir de las teorías de Jean-Luc Nancy sobre la escucha y la resonancia, se sostiene que el significado no emerge de signos estables de identidad, sino de actos de escucha abiertos, corporales y relacionales. Situando estas intervenciones en contextos diaspóricos, el artículo muestra cómo la solidaridad depende del reconocimiento de la pluralidad étnica y lingüística, en lugar de la imposición de una identidad nacional homogénea. En última instancia, se argumenta que las elecciones estéticas y lingüísticas funcionan como intervenciones políticas que mantienen abiertos los horizontes inacabados y plurales de Mujer, Vida, Libertad.

Palabras clave: *Mujer, Vida, Libertad; resonancia; escucha; Jean-Luc Nancy; diáspora iraní; Kayhan Kalhor; Behrooz Boochani.*

Introduction

In September 2023, I attended a concert in Madrid by the renowned Iranian Kurdish *kamancheh* player Kayhan Kalhor, held at the Teatro Infanta Isabel. This was a year into the protests that had swept Iran following the state killing of Jina (Mahsa) Amini. And it was the first public gathering for the Iranians in Spain whose only chance at showing their solidarity with their compatriots at home, as well as performing collective mourning, had either been online or the occasional demonstrations in a few Spanish cities. Spain, of course, is not one of the primary hubs of the Iranian diaspora. The community here is comparatively small when set against larger and longer established formations in Germany and England, or in North America and Australia, where Iranian migrants had been gathering in far greater numbers and with greater visibility to show their support for those protesting at home. Precisely because such moments of collective assembly are rarer in Spain, one could sense that the atmosphere in the concert was heavy with expectation for some action, some reference, or some gesture that would purge the audience's energy and induce a sense of togetherness and solidarity. But the performance, I

have to concede, was somewhat far from the crowd's expectation, as the trio of *kamanche*, *setar* and *tombak* would play extended instrumental harmonizations without repeating many familiar melodies. This was disappointing, since one would expect a diaspora concert to offer recognizably shared tunes, whether in the form of familiar melodies or songs whose lyrics could anchor the political moment and render it collectively intelligible. However, something extraordinary happened at the show's close.

The audience rose in a standing ovation when the concert ended and shouts of *Zan, Zendegi, Azadi* (Woman, Life, Freedom) filled the hall. At the same time, as in nearly every concert, the familiar plea for "Morḡ-e Saḥar" arose as a closing gesture and a last attempt to redeem the evening's rather uncathartic drift with something simultaneously emblematic and anthemic. "Woman, Life, Freedom", or in its original Kurdish equivalent *Jin, Jiyan, Azadi,* a slogan likewise echoed in the concert hall, had emerged as the central rallying cry of the Iranian uprising. And the requested song to be played during the encore, "Morḡ-e Saḥar", is widely regarded as the unofficial anthem of Iran. The song's lyrics come from the early twentieth-century poem of the same title written by Mohammad Taghi Bahar, the famous poet of the Constitutional Revolution period (1905-1911) who came to bear the moniker *Malek-o-shoara*, poet laureate. Written in a register of disillusionment, the song addresses the nightingale as a witness to suffocating and seemingly unending darkness. It has since become widely familiar among Iranians, and it is often sung collectively, especially at gatherings where communal singing remains a valued practice. It also stands as a prototypical example of Persian classical music. Thus, it is reasonable to assume that in such an emotionally charged atmosphere, and with such a long applause from the audience, the maestro could hardly refuse the plea for an encore and would likely perform what was requested of him. In this way, he would offer a chance to the audience to practice their belonging and collective nostalgia. But when he sat down and picked up his *kamanche*, what followed was not "Morḡ-e Saḥar".

Before beginning the closing piece, he said: “I am going to play a Balochi tune and dedicate it to our Balochi compatriots”[33]. The dedication acquires sharper significance here, as by the time the concert took place, widespread atrocities had already unfolded, especially in marginalized regions of Kurdistan and Balochistan, in the crackdown of nation-wide protests. Out of the hundreds of lives that were lost around the country because of the brutal security policies of the Iranian state, these two regions bore the biggest shares of the brunt[34]. Why, then, did Kalhor refuse to play the Persian song, and instead perform a Balochi melody? Why did he choose not to play a more familiar piece? The performance gave the impression of being spontaneous and under-rehearsed, which suggests that it was, in fact, the Kurdish maestro’s immediate reading of the room and his response to it. This moment, albeit musical rather than linguistic, can be understood in a distinctly Bakhtinian sense of a dialogic utterance whose meaning emerges at the point of contact between sound and situation.[35] Read in this light, Kalhor’s performance can thus be understood as a Bakhtinian response shaped by its immediate social and affective context rather than a purely musical statement. Put differently, his refusal can be read as an utterance shaped not only by musical material, but also by the timing of the moment and the charged exchange between stage and audience. It was as though he, like many Iranians at the time, was questioning the propriety of the same familiar repertoire of Persian music and poetry to serve as the voice of a pluralist movement. From the very beginning of the protests, one of the most striking features of the movement had been the chanting of demands for equality in multiple languages spoken across Iran. *Zan, Zendegi, Azadi* (Woman, Life, Freedom) was only one of the translations of the original Kurdish slogan *Jin, Jiyan, Azadi*. In Balochistan, people chanted *Janin, Zend, Ajooyi*; in Azerbaijan, one could hear *Qadin, Yasham, Azadliq*. Persian was

[33] Video available on: youtube.com/watch?v=UkbHzq89ofk.

[34] It is difficult to determine the exact number of fatalities, as human rights organizations documenting the protests—such as the Iran Human Rights Society (2023) and HRANA (2022)—report different figures based on distinct methods of verification and data collection. Available statistics consistently identify Sistan and Balochistan as the province with the highest number of deaths, followed by Tehran and Kurdistan. However, if Kurdish-majority regions are considered collectively, as the report by HRANA does (ibid.: 40-41), the data suggests that Kurdish communities, alongside Baloch communities, have experienced the greatest loss of life during the protests.

[35] Although Bakhtin develops this concept in relation to language rather than music, his emphasis on the event-based and relational nature of expression remains instructive. For Bakhtin, expression does not inhere in the word itself but arises in its encounter with “actual reality” under the conditions of a concrete event (Bakhtin 1986: 88).

thus sidelined to become one other language among the other ones. These multiple and eclectic articulations of the movement's unified message and spirit of liberation constituted a symbolic turn to emphasize the longstanding marginalization and lack of visibility of minoritized Iranians' demands across the country. It brought the issue of discrimination into focus and it was gradually accepted that one cannot speak of freedom without also speaking of equality (Sadeghi and Shohadaei 2023; Delshad 2026).

Kalhor's refusal mattered because the encore ceased to be a simple addendum to the concert and became its most consequential act. As it effectively transformed the concert into a site where meaning was negotiated in real time, the main aim of this paper is to examine this resistance to the audience's expectations. Especially since the encore felt under-rehearsed, I will elaborate on it by drawing on Jean-Luc Nancy's notion of resonance (2007) and referral, through which meaning is not understood as a fixed representation but as a relational event in which it emerges through listening and response. In this sense, the apparent improvisation of the performance suggests that "Iran" and "Iranianness" are sites of resonant encounters, where the audience's performance of identity through a stabilizing gesture meets Kalhor's response as a deviation and opening.

The paper is also informed by the notion of communication in the sense articulated by Steven Feld as "a socially interactive and intersubjective process of reality construction through message production and interpretation" (1984: 2). For Feld, "[c]ommunication is neither the idea nor the action but the process of intersection where objects and events are rendered as meaningful or not, through the work of social actors" (ibid.). I therefore draw on an understanding of music not as an isolated sonic text, but as a socially embedded and dialectical object capable of self-referential meaning. Thus, the concert that took place in Spain, attended majoritarily by Iranians in a politically-charged historical moment, is taken as a social and sonic event. It is interpreted within the shifting social realities of the Iranian diaspora, where the "local" does not denote a fixed geographic site but is reconfigured according to the specific locus of diasporic formation, producing distinct constellations of meaning. As an intervention into the politics of audibility through

which national belonging is imagined, and taken as a cultural text and as a communicative event, Kalhor's refusal to perform "Morḡ-e Saḥar" is viewed as an interruption of the expectation that collective unity must be articulated through immediately recognizable and implicitly Persian forms.

The analysis begins by examining the symbolic weight of "Morḡ-e Saḥar" as a de facto anthem and the desire for national rearticulation it carries, before showing how Kalhor's resistance unsettles the reduction of unity to homogeneity and instead foregrounds the audibility of marginalized voices. The article then develops this claim through Jean-Luc Nancy's notion of listening and resonance, arguing that the performance invites audiences to remain at the threshold of signification rather than collapse difference into a singular national sound. From there, it broadens the discussion by placing Kalhor's musical act alongside a previous performance shaped by the context of Woman, Life, Freedom (WLF), when another anthemic song is resisted in order to show that such interruptions are not isolated moments but part of a wider struggle over language, listening, and the terms of collective expressions of identity. The final sections situate these tensions within the longer history of Persianization and modern Iranian nation-building, and then within the diasporic setting in which such performances unfold, arguing that calls for unity in the diaspora runs the risk of reinstalling linguistic homogeneity in response to anxieties of fragmentation.

While this paper draws on Nancy's call to move beyond interpretive mastery and toward a mode of listening that remains open to resonance, it does not claim to abandon meaning altogether. Rather, the aim is to distinguish between the stabilization of meaning and its ongoing emergence. The analysis that follows does not seek to fix the meaning of Kalhor's gesture or to replace one dominant interpretation with another; instead, it attends to the conditions under which meaning is unsettled and reconfigured in the moment of performance. In this sense, the discussion remains attentive to the ways in which Kalhor's refusal altered the very terms of listening, shifting the encounter from one oriented toward recognition and repetition to one that sustains uncertainty, exposure, and plurality.

Listening and the Politics of Audibility

To make sense of Kalhor's refusal to play "Morḡ-e Saḥar" and his decision to perform an instrumental Balochi piece instead, it is useful to consider how absence and substitution became meaningful in this context. In politically charged settings, musical decisions, including what is performed or withheld, can function simultaneously as political gestures and aesthetic acts that produce meaning. This is particularly evident in the case of unofficial anthems, whose significance cannot be reduced to a particular musical form or to a conventionally triumphant affect. Unlike official anthems, whose authority is institutionally established through repetition in civic and ceremonial contexts, unofficial anthems acquire their force through collective recognition, circulation, and the affects they activate. Their anthemic quality, in other words, lies less in how an anthem is supposed to sound than in what repeated acts of performance and listening enable people to do together.

"Morḡ-e Saḥar," a *tasnif* saturated with symbolic resonance, is a particularly revealing example. Rather than Iran's singular unofficial national anthem, a designation more conventionally associated with "Ey Irān" (Loloi and Hosayni Dehkordi 2000a), it is better understood as one of the country's most recognisable unofficial anthems of protest, resistance, and unrealised freedom. The contrast is instructive. "Ey Irān" addresses the homeland directly, imagines national belonging independently of a particular government, and does so through an emphatic, march-like musical idiom. "Morḡ-e Saḥar," by contrast, creates collectivity through an imagery of captivity and liberation, moving from the night of oppression towards the freedom heralded by the nightingale, which, as the title suggests, is literally the "bird of dawn" (*morḡ-e saḥar*). This movement gives the song its distinctive affective tension, holding sorrow and a sense of captivity together with a wistful anticipation of release that remains perpetually on the horizon. Emerging from the political atmosphere of the Constitutional era, Bahar's imagery carried the weight of the repression of its own time, but its political life did not remain confined to that context. Over subsequent decades, the song was repeatedly performed and its imagery reactivated in relation to changing experiences of censorship, repression, and political disappointment. Its meanings have therefore remained anchored in a

general sense of melancholy and longing for a future freedom. Indeed, the song's allusions to sociopolitical repression have been identified as central to its sustained relevance (Maghazei 2014: 6). Its slow melodic movement and mournful vocal expression are therefore crucial to this process. Although such qualities may seem at odds with the conventional affective expectations of an anthem, they are central to how "Morḡ-e Saḥar" performs its anthemic function. This is all the more striking given its setting in *māhur*, a mode whose intervallic structure broadly parallels that of the Western major mode (Farhat 1990: 89). The contrast with "Ey Irān" makes this unconventional anthemic affect particularly clear. Whereas the latter projects an affirmative and defiant nationalism, addressing Iran as *ey marz-e por gohar* ("O jewel-studded land") and declaring *Ey došman ar to sang-e ḵāra-ʾi man āhan-am* ("If the foe is granite hard, I am clad in iron") (Loloi and Hosayni Dehkordi 2000a), "Morḡ-e Saḥar" locates political force in a very different affective register.It speaks of the *qafas* ("cage"), calls upon the nightingale to sing the *naḡma-ye āzādi-e nawʿ-e bašar* ("song of freedom for humankind"), and pleads for the dark night to be turned into dawn (*šām-e tārik-e mā-rā saḥar kon*) (Loloi and Hosayni Dehkordi 2000b). It is through this imagery that sorrow, frustrated hope, and the desire for liberation are transformed into a collectively recognisable political affect. Its anthemic force thus lies not in overcoming sorrow through triumph, but in making the experience of unrealised freedom collectively felt.

As noted above, this affective and anthemic force was repeatedly renewed through performance, becoming particularly significant in the post-revolutionary period through Mohammad Reza Shajarian, with whom "Morḡ-e Saḥar" became closely identified. In his concerts, audiences would repeatedly request it as an encore, and in so doing, would themselves participate in its reproduction as a collectively recognised anthem. Following the disputed 2009 presidential election and the violent repression of the protests that followed, Shajarian publicly opposed the state's treatment of protesters and was subsequently subjected to restrictions and censorship and thus gave his association with the song still greater political weight. Yet this strong association with dissent does not mean that "Morḡ-e Saḥar" speaks only to those who position themselves against the state. The song has continued to circulate in state-sanctioned concerts and official cultural spaces,

suggesting that its history as a vehicle for dissent coexists with a canonical status within Persian classical music. Indeed, its language of resistance to oppression is not inherently incompatible with the political vocabulary of the Islamic Republic, itself born of a revolution that, at least in its official discourse, was deeply invested in opposition to tyranny and injustice. Its shared affective vocabulary of captivity, darkness and liberation allows "Morḡ-e Saḥar" to carry an accumulated memory of dissent without requiring every listener to identify with the same political position.

This ambiguity also matters when considering the audience's request at Kalhor's concert. By this point, particularly through the song's association with Shajarian, requesting "Morḡ-e Saḥar" as an encore had become a familiar concert convention. The request therefore need not have reflected an explicitly political intention on the part of every listener, but neither was it politically empty. In the charged context of the WLF movement, this familiar ritual activated a song already sedimented with history of dissent and freedom. The encore could thus become a moment of collective alignment in which familiarity, mourning, protest, and national identification converged through a dominant narrative of the Iranian "we." Kalhor's refusal, and his substitution of a Balochi piece, interrupted that ritual, opening instead onto a reconfigured vision of unity that resists homogenisation and takes the audibility of Iran's marginalised voices as its point of departure.

If Kalhor's refusal unsettled a desire for unity grounded in a single national narrative, then the question is how such unsettlement operates at the level of listening itself. Approaching music as a socially embedded phenomenon means that its meaning cannot be treated as fixed but must be understood as emerging through the conditions of its reception in specific contexts. It is precisely at this level of relational encounter that the paper draws on Jean-Luc Nancy's theorization of listening. Nancy sets a distinction between *entendre* (hearing/understanding) and *écouter* (listening). For him, music is not simply a sonorous object that can be reduced to a stable message, nor does it merely confirm the fusion of the "musicianly and the musical" (Nancy 2007: 64). Rather, Nancy's emphasis on active listening resists interpretive certainty and challenges the impulse to stabilize sound into legible meaning. His call for "an art beyond signification" (Nancy 1997: 85) may

therefore initially appear paradoxical in light of the approach to music as symbolic form outlined earlier in the introduction. After all, there has been criticism levelled against Nancy's philosophical musings about listening for ostensibly leaving music bereft of any kind of signification and its alleged "reinvention of the nineteenth-century metaphysics of music under other names" (Kramer 2011: 97). Yet such critiques overlook the nuance of Nancy's distinction. In fact, this nuance makes Nancy's sense of listening homologous to Feld's notion of meaning making and communication. Whereas *entendre* signals the closure of meaning through comprehension and the consolidation of truth, *écouter* remains oriented toward openness to resonance and the ongoing emergence of sense. What matters most in Nancy's formulation is that listening is not an exclusively interpretive mode but a disposition that resists premature closure and instead sustains negotiation and exposure. Drawing on H. G. Gumbrecht, Paul Simpson clarifies this distinction in *Non-Representational Theory* (2021), emphasizing that this view of meaning does not entail its abandonment:

> Such an approach to listening would 'certainly not mean that we would abandon meaning, signification, and interpretation', but rather seeks to develop an understanding of listening that would allow us 'to relate to the world in a way that is more complex than interpretation alone (Gumbrecht, 2004: 54)' (Simpson 2021: 184).

What is at stake in Nancy's account, then, is not a rejection of meaning but an insistence on inhabiting the threshold where signification is neither fixed nor foreclosed, but continuously in the process of becoming. He calls for a kind of listening that works to dismantle systems of signifying reference, since he believes "we never hear (*entend*) anything but the already coded, which we decode" (Nancy 2007: 36). Nancy speaks about *sense*, which can be roughly understood as a sign that resists signification. Music's *sense* is thus not a fixed product with a fixed meaning but one whose meaning is subject to change and difference. In his own words, when we listen, we are always "on the edge of meaning, or in an edgy meaning of extremity, and as if the sound were precisely nothing else than this edge,

this fringe, this margin" (2007: 7). This listening at the edge of signification is what Kalhor's performance also tacitly encouraged. In doing so, it disrupted the mode of hearing that consolidates the nation into a singular, legible sound and instead opened a space in which voices relegated to the margins can be heard without first being absorbed into a homogenizing script.

Let us linger further on the issue of marginalization by considering a comparable instance of resistance to homogenization of a plural movement. This episode, too, took place in a public venue and around the same historical moment as Kalhor's concert, and it likewise centered on a charged request for a familiar anthem. Here, another Kurdish cultural figure–this time a writer–is making a similar statement to Kalhor's in the diaspora. It involves Behrooz Boochani, the Kurdish Iranian writer who came into public acclaim because of his whistleblowing pieces about the harrowing situation of Australia's offshore refugee detention camps in a series of press articles and also his poetic memoir *No Friends But the Mountains* (2018). The episode at the focus of this paper unfolded during Boochani's Australian tour promoting his second book, *Freedom Only Freedom* (2022), approximately six months before Kalhor's concert and around six months into the WLF protests. At the end of the event at a hall in Melbourne packed with Iranian migrants, the presenter draws the discussion to the political situation of Iran and especially mentions the song *Baraye*, by Shervin Hajipour, which had come to be known as the anthem of the WLF movement. Then he asked Boochani, who is known for having a very good singing voice, if he would honor the evening by singing that song.

It is important to note that the musical explosion sparked by the WLF movement has been unprecedented in the post-revolutionary history of protests in Iran, with an extraordinary proliferation of protest songs that have both articulated and amplified the uprising's emotional energy and political demands (Siamdoust 2023). When the protests broke out in Iran, people across the country and around the diaspora witnessed, listened to and sang along a wide variety of songs associated with the movement. Out of the strikingly vast number of songs that emerged, the song "Baraye", which can be translated as 'Because of', quickly went viral. It spoke about the different reasons 'because of' which the Iranian people were

protesting: “Because of dancing in the street; Because of fear while kissing; Because of my sister, your sister, our sisters;Because of changing rotten minds” (Hajipour 2022). The song won the then-newly introduced category of “Special Merit Award for Best Song For Social Change” at the 2023 Grammy Awards. Boochani’s book event took place some days after the song won the Grammy. His response to the request to sing “Baraye” is summarized by the author himself in his Twitter account: “I was asked to sing this song and I congratulate Shervin on winning the award but I couldn’t bring myself to sing it because I found no connection between that song and the streets of Kurdistan. So I sang my own song”[36] (Boochani 2023). Quite expectedly, his song was not a rendition of the Persian song “Baraye”. It was rather a song with themes of homeland, exile, and attachment to Kurdistan, with lyrics in–most likely[37]–the minority language of Laki.

Of course, his action received severe criticism and backlash from mindsets that understood his singing a different tune as sparking division and polarisation among the people and fracturing solidarity in a time when everybody was emphasizing unity. Yet Boochani’s choice can also be understood as a refusal of a model of unity that presumes a single linguistic and cultural center. By turning away from a song that had come to symbolize the movement largely through Persian language expression, he drew attention to the uneven ways in which the experience of protest was lived across Iran’s regions. Far from amounting to the divisiveness of which his critics accused him, his insistence that “Baraye” bore little relation to the streets of Kurdistan signals a resistance to the idea that solidarity must be articulated through forms that remain distant from the realities of marginalized communities. Thus he made audible a different geography of belonging and foregrounded voices that tend to remain peripheral to dominant narratives of national unity. The public reception is thus another point of comparison between his performance and Kalhor’s. When we left Kalhor’s concert, excitement was not the only emotion perceived in the

[36] Video available at: https://x.com/BehrouzBoochani/status/1622498075309903873.

[37] Identifying this piece proved more difficult than anticipated. I attempted to crowdsource an identification through both personal contacts and more formal academic channels, consulting Kurdish speakers from different regions and with familiarity with different Kurdish varieties. None was able to identify the song or transcribe its lyrics with sufficient confidence. By the time of submitting the final version of this article I had been unable to establish it. Further research is therefore necessary.

audience, as I could hear frustrated sentiments not only about not having the chance to sing “Morḡ-e Saḥar” but also about chanting the slogan Woman, Life, Freedom in Kurdish, instead of in Persian. The tensions surrounding these performances suggest that solidarity is negotiated not only through the content of what is said or sung, but through the very forms in which belonging becomes audible.

Boochani’s decision to sing in a vocal idiom likely unintelligible to much of the audience, together with Kalhor’s non-verbal response, produces a deliberate interruption by which “the symbolic reference of language is no longer functional” (Zbikowski 2012: 129). In both cases, what is being negotiated is not only the content of what is said or played, the unequal conditions under which different sounds become intelligible, recognisable, and available as expressions of a collective Iranian “we”. Boochani places the audience outside the comfort of immediate linguistic comprehension, while Kalhor makes a different intervention by turning not to his own Kurdish musical heritage but to a Balochi melody, drawing attention to a musical tradition associated with one of Iran’s most economically and politically marginalised regions and one that had suffered particularly severe state violence during the WLF uprising. The expectation that a song such as “Baraye” would provide an immediately intelligible and collectively recognizable point of reference gives way, in Boochani’s performance, to a linguistic register that displaces Persian from its assumed centrality. Kalhor’s response, meanwhile, suspends verbal meaning altogether while bringing a markedly less familiar regional musical voice into the space of collective representation. The two gestures therefore operate differently as Boochani makes linguistic difference itself audible, whereas Kalhor moves beyond language to unsettle the expectation that collective Iranian expression should take a familiar and immediately recognisable form. In both cases, however, opacity redirects attention towards the affective and sonic dimensions of listening and raises the question of whose sounds can be readily heard as belonging to the collective. The linguistic dimension of this inequality has a particularly long institutional history in Iran. One important context for understanding this unequal distribution of intelligibility and recognition is the long institutional history of linguistic inequality in Iran, whose effects do not simply end at the borders of the nation-state but travel into diasporic spaces, where, as the interventions of Kalhor and Boochani

suggest, they encounter new linguistic and political environments and are negotiated anew.

Unequal Intelligibility across Borders: Language, Recognition, and Iranian Diasporic Unity in Spain

The question of an official language has been extremely contentious throughout the modern history of Iran. In general, linguistic pluralism has always been important in plural geographies. Any study that deals with modern identity and modern nation-state necessarily has to deal with the issue of language (Anderson 1983). In Iran too, with the formation of the modern Iranian nation-state, and the election of Persian as the official language, other languages were minoritized and marginalized. There are around eighty languages and dialects in Iran. In spite of the many speakers of languages such as Kurdish, Azeri and Balochi along with Persian, the Iranian nation-state policies opted for Persian as the only official language.

The constitution of 1906 established Persian as the official language of the nation-state. And this created a hierarchy that cannot be understood simply as a distinction between a permitted Persian and prohibited minority languages. Persian possessed considerable cultural prestige long before the emergence of the modern nation-state as its literary tradition, and particularly its poetry, had become central to the historical imagination of Iran and to Iranian cultural identity. Modern nation-building institutionalized this already powerful cultural position. Under the Pahlavis, Persian-language schooling, administration, and mass literacy became important instruments of national cohesion, consolidating Persian not only as the language of the state but increasingly as the unmarked language of Iranian public life. Its privileged position is therefore affective as well as institutional since Persian evokes not simply administrative authority but a vast literary inheritance and also with broader ideas of Iranian history, civilization, and national pride.

And this linguistic hierarchy has endured to the present. Even though the constitution of the Islamic Republic in 1979 recognizes, in Article 15, the use of languages other than Persian, these provisions have not translated into sustained

institutional support or implementation. Article 15 permits the use of regional and ethnic languages in the press and mass media and the teaching of their literature in schools, but Persian remains overwhelmingly dominant in education and national institutions. This does not mean that Kurdish, Balochi, Azeri, and other languages are simply prohibited or absent from public life. They sustain rich oral, literary, musical and, to varying degrees, media cultures. The asymmetry lies instead in their unequal institutionalization and in the different forms of legitimacy attached to them. In other words, and as Cecilia Gialdini maintains, even though Persian is supposed to be the lingua franca, in practice it is the national language (2023: 11). So the Islamic Republic's claim to be a multilingual and multiethnic state remains largely a matter of formal recognition on paper. Gialdini also highlights the sidelining of the linguistic claims of the WLF movement by "a general call for human rights" (ibid.) a framework that tends to subsume linguistic difference under a universalizing discourse of unity.

Seen against this hierarchy, Boochani's performance not only displaces Persian from its assumed centrality but it momentarily reverses an ordinary distribution of linguistic intelligibility. Rather than the Kurdish speaker entering Persian in order to become legible to a national audience, Persian-speaking listeners are placed in the position of not understanding and are asked to remain with a voice whose semantic content they cannot fully master. Thus, resisting Persian in Boochani's performance, and suspending speech altogether in Kalhor's, do not simply signal the absence of a common tongue. This suspension of tongue and signification is an invitation to immerse oneself in sound and it is then "from sound itself," as Nancy would put it, "that sense is offered" (2007: 6). It also exposes the limits of any attempt to stabilize WLF into a single, authoritative language of unity, since once the movement is made fully legible, it risks reproducing the exclusions it seeks to undo. Read together, these two instances of sonic interruption mark both historical linguistic injustice and the incompleteness of signification itself, while inviting a practice of listening that remains open to what the dominant language has rendered peripheral and unintelligible.

The significance of these gestures becomes especially visible in Iranian diasporic settings, where collective gatherings tend to serve as surrogate spaces for political expression and where the desire for unity intensifies the pressure for symbolic coherence. Importantly, this intervention is also coming from inside the Iranian diaspora. Both Kalhor and Boochani are diasporic figures, and both occupy the particular position of being Kurdish within that space. Their interventions therefore reveal a contestation internal to diasporic life itself, in which different positions produce competing understandings of what an Iranian collective "we" might contain. Their Kurdishness is thus particularly significant here as a positionality from which the exclusions of a Persian-centred national imaginary may become differently audible.

It is in these contexts that the invitation to pause and to listen, in Nancy's sense of *écouter*, becomes most palpable, since the terms of belonging are not given in advance but must be negotiated in the moment of performance. Across the diaspora, then, the nexus between language and identity reappears as a fault line through which solidarity is tested and belonging is performed. In the case of Spain, however, this negotiation acquires an additional layer of significance, since it unfolds within a host society whose own democratic project has been marked and shaped by debates over multilingualism, regional autonomy, and the public legitimacy of minoritized languages. This is precisely what makes the experience of Iranian migrants in Spain especially relevant to the democratic debate in Iran.

The Iranian diaspora in Spain is relatively small and internally diverse, shaped by different periods and trajectories of migration. As Sheida Besozzi (2026) shows, arrivals increased following the 1979 Revolution, when Spain also served as a transit point for Iranians intending to continue elsewhere in Europe or North America. Some remained, while subsequent decades brought new arrivals for political, educational, professional, and personal reasons. The community consequently includes long-established first-generation migrants, more recent arrivals, and a second generation born or raised in Spain. Besozzi's interviews also reveal diverse political positions and socioeconomic circumstances, including experiences of downward

occupational mobility. For many, however, Spain gradually became a site of belonging and home-making through sustained engagement with Spanish society.

Crucially, this engagement tends to be understood relationally through connections between Spain and Iran. Across hospitality and social interaction, language and expressive culture, and gastronomy, Besozzi's interlocutors identify affinities between the two societies that help mitigate estrangement and facilitate belonging; language and music, like food and everyday sociability, become sites through which Spain is interpreted in relation to Iran (Besozzi 2026). A similar relational orientation has emerged in my own research on *Kargadan*, an Iranian cultural magazine based in Madrid and in interviews with Iranian flamenco musicians in Spain, where cultural practices and experiences in Spain are repeatedly articulated through references to Iran (Delshad 2027).

This relational experience of Spain does not, of course, demonstrate that Iranian migrants consciously compare the linguistic politics of the two countries.[38] My argument is instead that their negotiations of Iranian belonging take place within a political environment in which linguistic plurality is publicly visible, institutionally recognised, and continually contested. In Spain, multilingualism is not merely a private matter of heritage or sentiment but a publicly contested dimension of democratic life, one that forces questions of unity and equality to be articulated in linguistic terms. For Iranian migrants in Spain, then, the performance of solidarity unfolds within a political environment that has already institutionalised, even if imperfectly, the idea that democracy must reckon with linguistic plurality rather than postpone it. Against this backdrop, the persistence of monolingual assumptions within diasporic spaces became evident to me in the course of a dialogue I overheard as we were leaving the concert, offered as a critique of the use of the Kurdish slogan *Jin, Jiyan, Azadi*. One of the interlocutors articulated a defense of Persian as the presumed language of political unity, drawing on a familiar logic that

[38] Besozzi (2026) does not examine whether this comparative perspective extends specifically to Spain's politics of multilingualism, nor has this question been a focus of my own research. I therefore cannot assume that Iranian migrants consciously relate debates over Spanish minoritized languages to those in Iran. Nevertheless, these findings establish that Spain is not simply a geographical backdrop to Iranian diasporic life but a social and cultural environment interpreted relationally through Iran, making its highly visible negotiations of linguistic plurality relevant to the context in which diasporic understandings of language, difference, and national belonging unfold.

casts linguistic plurality as a threat to cohesion. Frustrated with articulations of difference, the speaker promised that if those demanding equal rights waited long enough, then “once we achieve democracy, we will give each what they want”. What struck me was precisely the postponement contained in this formulation where linguistic equality was imagined as something to be addressed after democracy had been achieved, rather than as part of the democratic question itself. The remark is all the more striking not only for its conditional understanding of equality, but also for the context in which it was voiced as it emerged at a moment when Spain itself was undergoing an intense public debate over multilingualism. Importantly, the linguistic question in Spain did not end with the democratic transition but has remained constitutive of democratic contestation, as the 2023 debate over the use of co-official languages in parliament clearly demonstrated.

At the time of the concert in Madrid, the Spanish parliament was debating the reform of its Rules of Procedure (*Reglamento*) to allow the use of the co-official languages of the Autonomous Communities in parliamentary activity, which eventually passed on September 21, 2023. The case of multilingualism in Spain is particularly revealing, since linguistic pluralism has historically been central to Spain’s democratic project. As scholarship on the Spanish democratic transition has emphasized, the shift from dictatorship to a decentralized democratic regime positioned plurilingualism as a structural principle of conviviality and coexistence (*convivencia*), closely tied to the territorial model envisioned in the 1978 Constitution, which explicitly commits the state to protecting Spain’s diverse “languages and institutions” (Pons Parera 2013: 94-95). Spain’s Constitutional Court has itself acknowledged the linguistic question as one of “considerable symbolic and affective importance” in the structuring of the autonomous state (STC 205/1990, 13 December), underscoring the extent to which linguistic plurality has been understood as integral to the democratic reconfiguration of the state. In this sense, one of the most consequential issues raised during Spain’s transition after the death of Francisco Franco in 1975 was precisely the relegitimization of languages such as Basque and Catalan, which had been ostracized and suppressed under the dictatorship.

While this brief digression into Spain's multilingual politics may seem to momentarily shift the focus away from the concert itself, it sheds light on the interpretive context in which Kalhor's performance was received. If, as Feld reminds us, meaning is produced communally and remains contingent upon local conditions of reception, then the diasporic scene demands simultaneous attention to both loci, the Iranian political locality that the audience carried into the hall and the Spanish democratic context within which the gathering unfolded. It is in this sense that the reception of Kalhor's performance acquires an additional diasporic dimension, shaped both by Iranian debates over unity and language as well as by the multilingual public sphere that surrounded the concert. Yet the fact that this diasporic context did not embrace multilingualism exposes a striking double erasure, perhaps induced by forgetting and overlooking the uneven geography of state violence in Iran, namely against Kurdish and Balochi communities, and a simultaneous inattentiveness to the host country's own ongoing democratic struggles over linguistic pluralism. Once this is taken into account, the next question that arises is why diasporic spaces so often respond to plurality with a renewed insistence on homogeneity, whether linguistic, cultural, or political, presented under the guise of unity.[39] Stuart Hall's account of diasporic cultural identity offers one way of understanding this impulse.

Hall describes a dominant conception of diasporic identity as an effort to recover unity through the invocation of "historical experiences and shared cultural codes which provide us, as 'one people', with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning" (Hall 1990: 223). This impulse, Hall suggests, responds to the "rift of separation" (224) produced by displacement and fragmentation. From this perspective, the appeal to a single linguistic ground appears not simply as an ideological position but as an attempt to stabilize belonging in conditions marked by dispersal and uncertainty. The insistence on homogeneity

[39] This question has acquired renewed urgency in light of recent diaspora mobilizations around regime change, particularly among monarchist currents associated with Reza Pahlavi. In 2026, Pahlavi's supporters organized large rallies calling for international pressure on Tehran, while Pahlavi himself publicly adopted the phrase "Make Iran Great Again" in a context shaped by war and renewed calls for regime change. Such mobilizations are not discussed here as the object of analysis, but they clarify why the article's concern with unity, plurality, and the sonic production of Iranian identity remains politically urgent.

can thus be understood as a response to the vulnerabilities of diasporic existence, even when it risks reproducing forms of exclusion that the movement itself seeks to overcome. Thus, by suspending speech and withholding Persian as the unmarked language of unity, Kalhor redirects his audience toward a different understanding of collective belonging not in terms of "essence" but "positioning" (Hall 1990: 226). And it is not language alone but the very organization of listening which is at stake in his encore as he alters the sonic horizon through which national belonging is expected to become audible. Rather than confirming unity in a familiar musical-linguistic form, the encore reorients the audience toward a different distribution of resonance (see below), one in which belonging must be heard through plurality. In a historical moment when many Iranians once again imagined the possibility of a new nation, Kalhor's performance resists the temptation to treat unity as an "already accomplished fact," (Hall 1990: 222) or to impose what Hall calls an "arbitrary closure" on meaning (Hall 1990: 230). Instead, it keeps the space of listening open to forms of collective identity that cannot be reduced to a single voice.

Listening as Resonance

Sense, essentially, has to repeat itself.
(Nancy 2003: 93)

If the previous section considered listening as a mode of openness that resists the stabilization of meaning, the next step is to ask what such openness makes possible. Here, it is useful to return to Jean-Luc Nancy, but with a shift in emphasis. Beyond the distinction between *entendre* and *écouter*, Nancy ultimately turns to the notion of resonance, suggesting that "perhaps it is necessary that sense not be content to make sense (or to be logos), but that it want also to resound" (Nancy 2007: 6). Listening, in this sense, is not simply a matter of attending to sound rather than decoding it, but of entering into a field in which meaning emerges through vibration, extension, and more importantly, return. He pushes listening further away from mere interpretation and toward an encounter with what remains unresolved. The quote I mentioned earlier, where listening is situated on the edge between meaning and

sound, and where sound itself is described as nothing other than this edge, culminates in a definition of listening “as a resonant meaning, a meaning whose sense is supposed to be found in resonance, and only in resonance” (2007: 7).

This is central to Nancy’s relevance for the present paper, because Kalhor’s performance similarly invites listeners to move beyond hearing as recognition, familiarity, or immediate comprehension. His musical gesture asks the audience to suspend inherited assumptions about what it means to be a self, an Iranian self, or a freedom-seeking self. Rather than simply offering an alternative meaning to replace an existing one, it alters the very conditions of listening and opens a space in which meaning can no longer be immediately stabilized. This openness is precisely what Nancy describes when he writes that “a blow from outside, clamour from within, this sonorous, sonorized body undertakes a simultaneous listening to a ‘self’ and to a ‘world’ that are both in resonance” (2007: 40). Resonance, then, allows us to describe a form of listening that does not contain sound within fixed interpretive or musicological categories, but instead attends to the material and affective relation through which sound touches the body and disposes the self to transformation. Read in relation to WLF, the “blow from outside” names the sonic force through which the movement’s chants, songs, slogans, and musical energy reach the listening body, while the “clamour from within” registers the affective and political responses they awaken within it. In this sense, listening is not the reception of an already formed meaning, but an embodied exposure to sound, through which the self both “tightens” and “dilates” becoming “distressed and rejoicing” in the same resonant movement (Nancy 2007: 40). Listening, then, is not simply exposure to the sound, but to the moment in which the diasporic subject opens itself to a resonant field where self and world, memory and protest, grief and political possibility are heard together.

Resonance is thus the social and affective life of sound once it has been set in motion. For this reason, the distinct experience of temporality entailed by resonance also gains importance. As Nancy writes, sonorous time is “not the instant of philosophico-scientific time either, the point of no dimension” (2007: 13), but a thickened present in which sound lingers, returns, and continues to act even as it fades. What is heard does not simply vanish as it persists as echo. This temporal

dimension is crucial for understanding the diasporic circulation of WLF, which has been both spatial and durational. The movement did not communicate as though it were delivering a stable message to be passively received; rather, through the repetition of slogans, the circulation of songs, and the creation of shared sonic practices, it generated a sonic space in which meaning was collectively experienced and embodied. It is this resonant force that Kalhor and Boochani carry into new diasporic contexts, freeing the sounds and demands of WLF from the confines of the immediate moments of protest and performance and allowing them to return, reverberate across dispersed Iranian communities, and acquire renewed force. The listener, whether the resisting artist who gives sound a form or the audience that receives and reanimates it, is therefore not external to sound, but implicated in its circulation.

Conclusion

In returning, three years later, to Kalhor's Madrid concert, the stakes of his refusal become even clearer. The January 2026 crackdown of protesters in Iran, a violent nationwide repression involving the killing and detention of thousands of demonstrators, and the subsequent war of aggression against Iran in March, have produced a political moment in which survival, fear, and urgency risk overwhelming the slower work of listening. Yet it is precisely amid the noise of war and the silences imposed both by state violence and by opposition forces invoking the urgency of the moment to suspend disagreement so that foreign military intervention can do its work of liberation that the resonance of WLF must continue to be heard. If, as Hall argues, identity is always produced through contingent and strategic "cuts" (1990: 239), then it is dangerous to mistake such cuts for natural or permanent endings. This danger has become especially urgent in the present conjuncture, when some of the most vocal and visible sectors of the diaspora opposition, including monarchist currents gathered around Reza Pahlavi, have responded to war and renewed state violence by reasserting a more unified and centralized image of Iranian political identity. The paper has therefore revisited Kalhor's refusal of "Morḡ-e Saḥar" as a resistance to

forms of unity that gather collective struggle around an already stabilized sonic and national sign, and in doing so limit the plurality that WLF had placed in resonance.

The paper has invoked Nancy's notion of listening and his critique of reducing music to signification to clarify the force of this gesture. It has specially focused on Nancy's idea of resonance to shed light on how notions such as Iranian identity, diasporic solidarity, national unity, freedom, and collective struggle are imagined. By doing so, the paper bears a cautionary reflection on the hazards of music losing its capacity to resonate and becoming instead an instrument of persuasion rather than a mode of sensibility, especially when songs with mythical and anthemic status, such as "Morḡ-e Saḥar" or "Baraye", are received as fixed signs of collective identity. Against such closure, the paper has suggested that Kalhor's and Boochani's resistance lies in challenging forms of community-building that foreclose the space in which a community can listen to itself differently. Their interventions resisted this tendency by refusing to let music confirm an already settled content and instead returned listeners to the threshold where sound opens meaning without exhausting it. To remember Kalhor and Boochani in the present moment of war, repression, and renewed diasporic calls for unity is therefore to remember a form of diasporic resistance resonant with, and sensitive to, the unfinished demands of the WLF movement. Ultimately, this article has argued for the necessity of continuing to listen, not in order to recover a single Iranian self, but to remain attentive to the resonant emergence of other possible Iranian subjectivities.

Works Cited

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Bakhtin, Mikhail. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*, translated by McGee VW. Austin, TX: University of Texas Press.

Besozzi, Sheida. 2026. "Ni paella ni ghorme sabzi (Neither Paella nor Ghorme Sabzi): Exploring the Iranian Diaspora in Spain." *Iranian Studies* 59(3): 1-17.

Boochani, Behrouz. 2018. *No Friend but the Mountains: Writing from Manus Prison*. Translated by Omid Tofighian. Sidney: Picador Australia.

_____. 2022. *Freedom, Only Freedom: The Prison Writings*. Translated and edited by Omid Tofighian and Moones Mansoubi. Bloomsbury Academic.

_____. 6 February 2023. "ضمن تبریک به هنرمند عزیز شروین حاجی پور [Congratulations to the dear artist Shervin Hajipour]." X. https://x.com/BehrouzBoochani/status/1622498075309903873. [Consulted: December 28, 2025].

Delshad, Parisa. 2026. "'So, you wanna be free?': A rhetorical analysis of Roya Hakakian's neoliberal conceptualization of freedom." In: *Toward a Linguistic Anthropology of Iran. Iranian and Persian Studies*, ed. Zia Khoshsirat, 83-100. Singapore: Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-95-2616-1_4.

_____. 2027. "Paisajes sonoros de la migración: la resonancia cultural del flamenco en Irán y la diáspora iraní." In *España y el mundo iranio. Relaciones y representaciones políticas y culturales*, ed. Fernando Camacho Padilla, Rafaelle Mauriello, and Fernando Escribano Martín. Comares, forthcoming.

Farhat, Hormoz. 1990. *The Dastgāh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feld, Steven. 1984. "Communication, Music, and Speech about Music". *Yearbook for Traditional Music* 16: 1-18. https://doi.org/10.2307/768199.

Gialdini, Cecilia. 2023. "One minority, one language? evaluating linguistic justice for the Kurdish minority in Iran and Iraq". *Diversity and Governance Papers* (Eurac Research), (DiGoP 01/2023). https://doi.org/10.57749/3MXJ-NM16.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press: Stanford.

Hajipour, Shervin. 27 September 2022. *Baraye*. (Official artist upload). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=z8xXiqyfBg0 [Consulted: 23 may de 2025].

Hall, Stuart. 1990. “Cultural Identity and Diaspora”. *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 222-37.

Human Rights Activists News Agency (HRANA). 2022. *Iran Protests 2022: Detailed Report of 82 Days of Nationwide Protests in Iran*. Published by Human Rights Activists. ISBN 978-1-7370668-5-9. https://www.en-hrana.org/wp-content/uploads/2022/12/82-Day-WLF-Protest-in-Iran-2022-English.pdf

Iran Human Rights Society. 2023. “Names and Details of 662 Martyrs of the Freedom Path in the Nationwide Protests of 1401 (To Be Completed)”. accessed February 10, 2026, https://iranhrs.org/اسامی-و-مشخصات-۶۶۲-شهید-راه-آزادی-در-اعتراض/.

Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting music* (1st ed.). University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520947368.

Loloi, Parvin & Hosayni Dehkordi, Morteza. 2000a. “Ey Irān”. *Encyclopaedia Iranica*. https://doi.org/10.1163/2330-4804_EIRO_COM_10939.

_____. 2000b "Morḡ-e Saḥar." *Encyclopaedia Iranica*. Published January 1, 2000. https://doi.org/10.1163/2330-4804_EIRO_COM_10975.

Maghazei, Malihe. 2014. “Trends in contemporary conscious music in Iran”. *LSE Middle East Centre Paper Series* 3: 1-19.

Nancy, Jean-Luc. 1997. *The Sense of the World*, ed. by J. Librett, Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____. 2003. *A Finite Thinking*. Stanford University Press, Stanford.

_____. 2007. *Listening*, ed. by C. Mandell. New York: Fordham University Press.

Pons Parera, Eva. 2013. “Transición española y pluralismo lingüístico en España”. *Espaço Jurídico Journal of Law [EJJL]* 14: 93-112. https://periodicos.unoesc.edu.br/espacojuridico/article/view/4138.

Sadeghi, Fatemeh and Setareh Shohadaei. 2023. “From women’s revolution to Jiyanist democracy”. *Journal of Middle East Women's Studies* 19(3): 458-468.

Siamdoust, Nahid. 2023. “Women reclaiming their voices for life and freedom: Music and the 2022 uprising in Iran”. *Iranian Studies* 56(3): 577-583.

Simpson, Paul. 2021. *Non-representational theory*. Routledge.

STC 205/1990. 1990. *Sentencia del Tribunal Constitucional, 13 de diciembre.* Boletín Oficial del Estado. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-T-1991-608.

Zbikowski, Lawrence M. 2012. “Music, language, and what falls in between”. *Ethnomusicology* 56(1): 125-31. https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.1.0125.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

Labyrinth Catalunya: cartografía de una red e impregnaciones iranias

SARA ISLÁN FERNÁNDEZ

Universidad Alfonso X el Sabio, sara.islan@gmail.com

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Palabras clave: músicas iranias, cartografía musical, etnomusicología, comunidades de aprendizaje.

Keywords: Iranian music, musical cartography, ethnomusicology, learning communities.

Cita recomendada:

Islán Fernández, Sara. 2026. "Labyrinth Catalunya: cartografía de una red e impregnaciones iranias". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 92-124. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).



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

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

LABYRINTH CATALUNYA: CARTOGRAFÍA DE UNA RED E IMPREGNACIONES IRANIAS[40]

Sara Islán Fernández

Resumen

Durante la última década, en la península ibérica se han ido gestando, desarrollando y asentando una serie de proyectos emparentados de transmisión y aprendizaje dedicados a la práctica de músicas modales del este del Mediterráneo y Oriente Medio. Uno de los más importantes es el festival Labyrinth Catalunya, activo desde 2016 en la localidad de Cardedeu, cerca de Barcelona. Este evento centra sus actividades en la realización de talleres intensivos programados regularmente, en los que una serie de estudiantes se reúnen en torno a un especialista en cada tradición musical. Uno de sus campos de interés son las músicas del mundo iranio. En torno a estos talleres navega una ecléctica comunidad de intérpretes aprendientes y artistas que circulan entre estos y otros encuentros y talleres en otros lugares de la península ibérica, que forman una red cuya cartografía se aborda en este trabajo. En estos talleres se ha gestado una interesante visión de la transmisión que trata de recrear las condiciones de transmisión maestro-discípulo en un contexto transcultural, híbrido y postnacional. Esto provoca, entre otras cosas, una renegociación de los límites de los repertorios, genera nuevas intersecciones musicales y desestabiliza conceptos como la “autenticidad” o la “tradición”. En este artículo, vuelco los resultados de trabajo de campo etnográfico en el entorno de los talleres mencionados con el objetivo de analizar estos proyectos, describir el particular espacio de transmisión que originan y evaluar sus consecuencias en la escena musical.

Palabras clave: músicas iranias, cartografía musical, etnomusicología, comunidades de aprendizaje.

[40] Esta publicación es parte del proyecto *Miradas cruzadas entre los mundos iranio e hispánico. Relatos y representaciones en la contemporaneidad* (Referencia: PID2023-1502740A-100). Proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, EU.

Abstract

Over the last decade, a number of related projects devoted to the transmission and learning of modal musical traditions from the Eastern Mediterranean and the Middle East have gradually emerged, developed, and become established across the Iberian Peninsula. One of the most significant is the Labyrinth Catalunya festival, active since 2016 in the town of Cardedeu, near Barcelona. Its activities are centred on regularly scheduled intensive workshops, in which groups of students gather around a specialist in a particular musical tradition. One of its areas of interest is the music of the Iranian world.

Around these workshops, an eclectic community of performers, learners, and artists circulates between these and other encounters and workshops held elsewhere on the Iberian Peninsula, forming a network whose cartography is explored in this article. Within these workshops, an interesting approach to transmission has taken shape, seeking to recreate the conditions of master-disciple transmission within a transcultural, hybrid, and postnational context. This process entails, among other things, a renegotiation of the boundaries of repertoires, generates new musical intersections, and destabilises concepts such as "authenticity" and "tradition".

In this article, I present the results of ethnographic fieldwork conducted in and around these workshops, with the aim of analysing these projects, describing the particular space of transmission they create, and assessing their impact on the musical scene.

Keywords: *Iranian music, musical cartography, ethnomusicology, learning communities.*

Introducción

En las últimas décadas, la etnomusicología ha dejado atrás el estudio de las culturas musicales entendidas como un conjunto de esferas culturales de fronteras nítidas, ligadas cada una a una comunidad humana particular. Desde finales del siglo XX, somos conscientes de que a menudo con ello conformamos aquello que

nos proponemos explicar. En efecto, en un mundo construido a través de migraciones, las fronteras nacionales se revelan insuficientes a la hora de situar culturas musicales (Corona y Madrid 2007: 7), cuyo carácter discursivo nos ayuda a comprenderlas desde su contingencia, y reconociendo el papel de la historiografía nacionalista en su constitución.

Es pues preferible trabajar desde la comprensión de la música que la aborda por una parte, como algo vivido, experimentado, algo que es en la medida en que se hace (DeNora 2000; Small 1999; Turino 2008; Cook 2013) y, por otra, como una práctica particularmente inserta en procesos de movilidad y flujos de desplazamiento y transformación que exceden las fronteras nacionales y que, en consecuencia, deben comprenderse desde una perspectiva transnacional y transcultural (Krüger Bridge 2022; Meinhof y Triandafyllidou 2006; Welsch 1999). Esta perspectiva invita a enfocar el estudio hacia procesos de circulación cultural y generación transcultural de diferencia (Welsch 1999). En consecuencia, se pondrá el foco de interés no tanto en las culturas y las músicas como objetos, sino en lo cultural como atributo que señala modos de percepción (Turino 2008: 109) y lo musical como el conjunto de los actos musicales de interpretación y escucha (Small 1999). Desde esta perspectiva, se facilita la comprensión de los procesos de circulación que definen la movilidad constitutiva de lo musical (Bourgeau 2023; Präger 2023) y que hacen inteligible su capacidad de transformación y los factores de variabilidad.

En efecto, uno de los motores de transformación y desplazamiento está relacionado con los modos de transmisión y las nuevas formas que estos toman en el contexto contemporáneo. Un factor interesante es el establecimiento de comunidades de práctica en el contexto de diferentes festivales, jornadas o encuentros en los que se organizan talleres o seminarios musicales intensivos. Estos pueden abordarse desde la idea de escena musical, como sugiere Bolderman. Citando a Straw (1991) y Bennet (Bennett et al. 2020), este la define como un conjunto de fenómenos estratificados y multidimensionales, con núcleos locales conectados regional y globalmente de diversas maneras. Bolderman sugiere instalar en ellos los talleres musicales, definiéndolos como un especial tipo de

escena musical trans-local. Propone entenderlos como “puntos de entrada a un género musical” desde una posición segura (*safe position*) “en los márgenes de las escenas musicales”[41] (Bolderman 2023: 185), con una especial capacidad para construir escenas trans-locales en las que se negocia pertenencia a una comunidad musical y se conecta con comunidades imaginadas (191). Partiendo de la idea de Bolderman, en este artículo, sostengo que estos talleres tienen a su vez la capacidad de generar impregnaciones en escenas locales e interseccionalidades musicales, de las que aquí cartografío en particular las que se originan en la península ibérica en el contacto con los mundos musicales iranios; además, evalúo qué tipo de procesos de transmisión “en los márgenes” se organizan en el interior de estas comunidades de práctica. Para ello, analizo el caso particular del festival Labyrinth Catalunya, que se celebra desde 2016 en la localidad de Cardedeu, en las proximidades de Barcelona, dedicado principalmente a las músicas modales del este del Mediterráneo y Asia Central, por tener en él un peso relativamente importante la práctica de las músicas del mundo iranio.

Esta investigación parte de la constatación de que, en las últimas décadas, en la península ibérica han ido surgiendo, consolidándose y expandiéndose diversos proyectos afines que acogen este tipo de comunidades de práctica dedicadas a la transmisión y el aprendizaje de músicas de tradición oral. En el caso de estas últimas o las músicas no europeas, prácticamente ausentes de la enseñanza reglada de la música en España, estos proyectos llenan un vacío y a la vez ponen en práctica modos de transmisión en los que el aprendizaje situado (Lave 1991; Wenger 1998), la horizontalidad y un contexto significativo (Westvall y Aragão 2019) se combina con relaciones jerárquicas derivadas de la tradición. Estos proyectos se expanden hoy día de manera rizomática y transnacional, y forman redes de las que se pueden trazar cartografías en las que podemos localizar y estudiar sus nodos o centros (*hub*) y sus desplazamientos (Kiwan y Meinhof 2011: 6) desde la comprensión transnacional de los fenómenos musicales que se han descrito más arriba (Faist 2010; Krüger Bridge 2022).

[41] Todas las traducciones son mías.

El caso particular del festival Labyrinth Catalunya constituye una iniciativa, creada por antiguos miembros (alumnos y profesores) del Music Workshop Labyrinth en Creta, que articula su actividad principalmente en torno a la organización periódica de talleres intensivos en los que un grupo de estudiantes trabaja estrechamente, durante algunos días al año, bajo la guía de un profesor que acompaña a los estudiantes en el estudio de cada tradición musical. Como se muestra más adelante, esta filosofía impregna también los encuentros cretenses, fundados por el músico irlandés Ross Daly, en los que las músicas del mundo iranio constituyen un ámbito de especial atención.

En torno a estos espacios formativos se configura una heterogénea comunidad de aprendizaje formada por intérpretes y creadores, cuya práctica musical se nutre de los saberes y experiencias compartidas en estos encuentros. Las comunidades de estudio del Labyrinth están insertas en un entramado transnacional: redes de estudio y creación musical que generan intersecciones y retroalimentación a través de diversos tipos de encuentros. Estos generan espacios de transmisión y creación singulares, que están a la vez al margen de ciertas escenas y en el centro de otras, y cuyo impacto no ha sido suficientemente estudiado.

Antes de proseguir, cabe subrayar que este estudio se constituye desde una comprensión de las distintas identidades que forman “lo iranio” como un conjunto de construcciones resultado de procesos de identificación y de etnización de índole tanto política como económica (Dwyer y Crang 2002). Al hablar de artistas del ámbito iranio, no sólo quiero englobar un vasto conjunto de músicos, sino un amplio espectro de modos de identificarse con un imaginario musical asociado a la esfera cultural del Nowruz y a las comunidades hablantes de lenguas iranias. La cuestión de la identificación de comunidades humanas se hace aquí, en consecuencia, desde la compresión del proceso de identificación como un proceso de negociación en el que el músico pone en juego un capital transcultural (Meinhof y Triandafyllidou 2006) que le permite definir de múltiples maneras su relación con el país de origen e identificarse de manera fluida con él (Corona y Madrid 2007: 8; Kiwan y Meinhof 2011: 7). Siguiendo el camino propuesto por Kiwan y Meinhof (2011: 5) y desde una

perspectiva cercana a la antropología particularista e historicista de Abu Lughod (Abu-Lughod 1989; 1993) en última instancia, los músicos aquí citados son considerados actores individuales, independientemente de los modos de pertenencia en los que ellos escogen identificarse ante sí mismos y ante sus audiencias. Desde estas comunidades de práctica se comprenderá, entre otros, cómo la interacción y conexión que estas redes organizan desdibuja los límites de los repertorios y desestabiliza conceptos como la "autenticidad" o la "tradición", relacionadas con la comprensión habitual de las tradiciones musicales.

Este texto se funda metodológicamente en trabajo de campo realizado durante dichos talleres en los años 2019, 2024 y 2025, que incluye entrevistas a varios protagonistas de esta escena y la consulta intensiva de fuentes desde una perspectiva metodológica cualitativa. A continuación, trazaré la gestación y expansión del Labyrinth Catalunya para después tratar de comprender el papel de estas comunidades de estudio en la transmisión y comprensión de las músicas del mundo iranio en la península ibérica. Finalmente, cartografiaré el entramado rizomático de redes de aprendizaje en el que este se inserta en nuestro país.

Labyrinth Musical Workshop, Ross Daly y la música modal contemporánea

Labyrinth Musical Workshop es hoy una red transnacional de aprendizaje que surge a partir de un primer núcleo que se funda en Creta en 1982 con la reunión, en torno a la figura de Ross Daly, de una serie de músicos estudiosos de las tradiciones modales de Asia Central y Oriente Próximo, el este del Mediterráneo y el norte de África. El recorrido vital de Daly hacia las músicas modales ha sido recogido en varias entrevistas[42], así como en trabajos académicos como los de Bourgeau (2023) y Kallimopoulou (2009). La inicial curiosidad de Ross Daly y algunos encuentros fortuitos con estas músicas le animaron a emprender un primer viaje entre 1973 y 1974 durante el que conoce a gran cantidad de músicos y profundiza en el estudio de una serie de instrumentos, como el *rubab* afgano o el

[42] Aquí, analizo particularmente el episodio 51 de Alnadi Podcast, https://www.youtube.com/watch?v=95lzAo33l5s&t=7238s, y *Ross Daly, de la quête au partage*, en RTS, https://www.rts.ch/audio-podcast/2017/audio/ross-daly-de-la-quete-au-partage-25512315.html.

sitar. Un año después, en 1975, regresa a Creta interesado en el aprendizaje de la lira cretense. Allí pasa meses recorriendo la isla y tratando de buscar músicos de los que aprender. Posteriormente, profundiza en la práctica de la lira, animado principalmente por la capacidad de este último instrumento de adaptarse a otros repertorios. Algún tiempo después, ya instalado en Creta, funda un primer conjunto musical que reúne a un grupo de intérpretes de diversas nacionalidades con el interés común de estudiar y crear desde el mundo musical modal. La actividad de este grupo, al que llamaron Labyrinth, era impulsada a través de sesiones de estudio que sus miembros organizaban con maestros a quienes invitaban a convivir con ellos durante algunas semanas. Las experiencias compartidas tanto dentro como fuera de la clase eran valoradas como una fuente de aprendizaje que incentivaba la comprensión de los mundos musicales de estos maestros. Comprobaban que cada participante obtenía algo diferente de la experiencia y luego pasaban tiempo compartiendo el resultado del aprendizaje de cada uno. Lo que inicialmente fue un grupo de estudio, con los años comienza a desplegar también una actividad concertística en escenarios y festivales tanto locales como internacionales, donde vuelcan los resultados del trabajo del grupo. Su repertorio estaba formado por composiciones propias y por arreglos de melodías pertenecientes a las distintas tradiciones musicales estudiadas. A partir de 1997, la actividad del conjunto Labyrinth comienza a otorgar mayor peso a estos seminarios, abriéndolos a estudiantado externo, y se transforma oficialmente en el Musical Workshop Labyrinth. El primer seminario internacional de estos talleres musicales se convoca en Atenas y posteriormente en Houdetsi, Creta, donde se centralizan desde el año 2000.

En definitiva, el concepto toma forma poco a poco y consiste en la organización de una serie de seminarios musicales articulados en torno a distintos géneros, repertorios o instrumentos musicales. Todo permanece hilvanado bajo la idea general de acercamiento a la música modal de un espacio geográfico amplio que se comprende como musicalmente comunicado. Según Daly, en sus treinta años de actividad, los talleres musicales de Labyrinth, que hoy día tienen lugar durante todo el año, han acogido a centenas de alumnos de más de cuarenta

nacionalidades[43]. De manera paralela, y desde la preocupación por servir de plataforma profesional a estos músicos, el Labyrinth organiza entre 2010 y 2016 un festival, y, desde 2017, forma una orquesta que reúne anualmente a un conjunto jóvenes músicos entrenados en este campo de la música modal y con voluntad de profundizar en estas prácticas musicales durante una residencia artística de tres meses (Bourgeau 2023: 188-189).

Desde los primeros años de Ross Daly en Creta y en el contexto de la actividad Labyrinth, se comienza a labrar su visión del mundo musical modal como una totalidad en la que cada tradición tiene la potencialidad de alimentar al resto. En esta visión, compartida por sus colaboradores, el interés está puesto en la práctica transcultural de estas músicas. Esto se materializa, entre otras cosas, en la experimentación con la creación de instrumentos que combinan cualidades de distintos cordófonos preexistentes en estas prácticas modales[44], y en una aproximación a la composición que se distancia de las concepciones clásicas[45] y comprende la creación musical como un tipo de tránsito o de circulación a través de un material sonoro compartido (Bourgeau 2023: 197; During 1995).

A su vez, su trabajo es crucial para entender el movimiento musical de reconfiguración y resurgimiento de la música "tradicional" griega, denominado Paradosiaká (Kallimopoulou 2017). Este nace en los años 80 como resultado de la búsqueda de una reapropiación de estos repertorios en la etapa postdictatorial, desde una lectura menos purista que trata de rearticular los significados cristalizados en las músicas de tradición oral. Este movimiento reúne una pluralidad de perspectivas musicales cuyo factor común es un entendimiento de la música tradicional griega desde su conexión tanto con el canto bizantino (bajo la inspiración del trabajo de Simon Karas) como con el mundo musical turco y mediterráneo en general. Esto ha generado un gran número de iniciativas de revisión de repertorios, que, entre otras cosas, abordan su reinterpretación con nuevos instrumentos,

[43] Ep51: "The Voyage into Modal Music with Ross Daly" en Alnadi Podcast, https://www.youtube.com/watch?v=95lzAo33l5s&t=7232s.
[44] Ep70: "On modelling Instruments for Modal Music" en Alnadi Podcast, https://www.youtube.com/watch?v=H8cPsuecZYs&t=1253s.
[45] Esta visión de la autoría conecta con la crítica postmoderna de este concepto (Barthes 1984; Foucault 1969).

principalmente provenientes de Turquía, o con instrumentos griegos previamente en desuso (Kallimopoulou 2009: 9). En consecuencia, el movimiento Paradosiaká se caracteriza en parte por la reconstrucción de la tradición musical en Grecia desde una comprensión sincrética de lo musical, que en el caso de Ross Daly y otros de sus representantes, es abordada desde una perspectiva transnacional. En efecto, Daly comienza a llamar "música modal contemporánea" al particular género que se gesta a partir del trabajo de los músicos del Labyrinth. La música modal contemporánea, tal y como la define Antoine Bourgeau en su estudio sobre la circulación de esta, es un "género musical cuya esencia es la de ligar diversas tradiciones modales con el objetivo de desarrollarlas desde una perspectiva creativa" (Bourgeau 2023: 183) y, más adelante, dirá de este género que "resulta de la dinámica de circulación de la música y de la necesidad que se le ha impuesto a Ross Daly de definir su trabajo musical y su estatus de músico" (Bourgeau 2023: 186). El uso del término "modal" se hace aquí, como propone Bourgeau, en sentido amplio, con intención de subrayar transregionalidad musical (2023: 183), y de crear un espacio de conexión musical transcultural o transnacional. Por otra parte, el término "contemporáneo" surge de la necesidad de reivindicar una música del presente, en oposición a la insistencia en etiquetar la música modal como una música del pasado. Más allá de su denominación y como ocurre con los géneros musicales, la música modal contemporánea reivindica, no tanto un conjunto de formas musicales, sino una cierta actitud hacia lo musical, una relación entre el intérprete y la música que, en este caso, se caracteriza por la circulación, el tránsito y la resistencia a etiquetas folkloristas o nacionalistas de tipo identitario.

Urdimbre modal contemporánea, circulación y tejido iranio

En efecto, Bourgeau destaca el componente de circulación y desplazamiento como factor fundamental para comprender el acercamiento a la música modal propuesto por la comunidad Labyrinth, cuyos miembros intercalan periodos de estudio y de movimiento en una relación dinámica con la práctica musical. Esta se construye en redes o enraizamientos de las que ciertas personas, como es el caso de Ross y otros maestros, así como algunos de los alumnos, podrían identificarse

con lo que Kiwan y Meinhof llaman *human hubs* (Kiwan y Meinhof 2011: 6) o nodos humanos. Dentro de la misma perspectiva, el pueblo de Houdetsi, sede de las actividades de Labyrinth en Creta, sería considerado un *spatial hub* o nodo espacial, así como la asociación Labyrinth puede entenderse como un *institutional hub* o nodo institucional. Estos nodos sustentan una urdimbre dinámica que produce su propia extensión horizontal, transregional y transnacional extendiéndose en diversas direcciones coincidentes con el interés de sus integrantes, y que puede comprenderse, como trato de hacer ver más adelante, también desde la idea de rizoma propuesta por Deleuze y Guattari (1980). Los maestros de esta comunidad de músicos, aquellas personas invitadas desde los inicios por Ross Daly a impartir seminarios en la isla y con las que la comunidad de estudiantes estudia y convive durante varios días, son los principales nodos humanos de esta red, y los mayores generadores de circulación musical hacia y desde el Labyrinth. En la historia de este proyecto, varias generaciones de músicos conforman esta red de nodos, y podemos seguir en ella un rastro que nos lleva a tradiciones musicales del mundo iranio, implicadas desde su inicio en la comunidad Labyrinth.

Los viajes de Ross Daly a Afganistán y otros encuentros en algunas capitales europeas le habían puesto en contacto directo con una serie de maestros a los que invita al Labyrinth para enseñar desde finales de los años noventa. Según una comunicación con Ross Daly en enero de 2026, los primeros profesores iraníes invitados a Creta fueron Djamchid Chemirani (*tombak*), Pedram Khavarzamini (*tombak*) y Dariush Talai (*tar*). En cuanto a Afganistán, Mohammad Rahim Khushnawaz (*rubab*) y Gholam Nejrabi (*zerbaghali*) visitaron el Labyrinth también desde sus inicios, algunos de ellos en diversas ocasiones.

Tras estas primeras visitas una segunda generación e incluso tercera generación de músicos del mundo iranio frecuentarán el proyecto. La segunda generación estaría compuesta por los iraníes Araz Salek (*tar*), Keyvan y Bijan Chemirani, Hooshang Farahani (*tar*), Hazrat Arslan (*kemanche*) y Kourosh Gazvineh (*tembur*), y el afgano Daud Khan Sadozai (*rubab*). Estos nombres se ven enriquecidos por la última generación, formada por la iraní Yasamin Shahhoseini

(*laúd*), Siâvash Imâni (tar), Âria Mohâfez (*santur*), Houshmand Ebâdi (*ney*) y Sina Danesh (*kemanche*).

Tanto el interés de Ross y sus colaboradores hacia estas tradiciones, como la conexión histórica y formal de los universos musicales modales del este y sur del Mediterráneo y Oriente Próximo (Kallimopoulou 2009: 61), fomentan su integración en el universo de la música modal contemporánea desde sus inicios, como sujeto de estudio directo y fuente de inspiración de esta comunidad de aprendizaje. Así, los "nodos iranios" insertos en esta red influyen directamente en el devenir de los proyectos musicales gestados en el entorno Labyrinth y tiñen desde dentro este sincrético universo musical que se integra en el movimiento Paradosiaká, fundamental, como hemos visto, para comprender la práctica contemporánea de la música tradicional en Grecia. Pero a la vez, en la participación de estos músicos iranios en el contexto del Labyrinth, se combinan en diferente proporción actividad pedagógica, escénica y creativa, lo que contribuye a dar forma a su propio trabajo y a negociar y construir su relación con su propia tradición.

A continuación, trato de colocar esta pieza en el puzle de la actual red de estudio, producción y circulación de la música de tradición en la península ibérica.

Labyrinth Catalunya y una cartografía rizomática de la transmisión y práctica de la música modal en Europa y la península ibérica

En los últimos diez años, la iniciativa espontánea de algunos profesores y alumnos de los talleres cretenses traslada el formato Labyrinth a otras localizaciones y se inauguran proyectos Labyrinth en Cataluña, Sicilia, Ontario, Chipre y, más recientemente, Viena. Esta red ha demostrado una consistencia rizomática (Deleuze y Guattari 1980): aunque todos ellos afirman tener el proyecto cretense como referente, se instalan en un devenir situado en cada caso en sus contextos locales, y en una relación horizontal no jerárquica con el proyecto inicial. El que ha demostrado mayor continuidad es el sito en España, que se ha celebrado desde marzo de 2016 y se presenta bajo el título de "Festival Labyrinth Catalunya", y cuyas ramificaciones y conexiones se insertan en la cartografía de la música

tradicional en la península hoy día. La dirección artística del Labyrinth Catalunya ha estado desde sus inicios a cargo fundamentalmente del músico, compositor y pedagogo griego residente en España, Christos Barbas, y su entorno musical. Durante algunos años, a él se unió en colaboración estrecha el multiinstrumentista Efrén López Sanz. Barbas completó gran parte de su formación como músico en el Labyrinth cretense, y estudió *ney* con maestros de la tradición otomana como Ömer Erdoğudular, además de música modal con Ross Daly, entre otros. Más adelante, se abordan algunos aspectos tanto de su trayectoria musical, como de la de Efrén López.

El festival se realiza en el marco de las actividades de la asociación "Música Modal en Cardedeu", en directa relación con el taller cretense, tal y como se indica en su página web[46]. Los primeros 10 años de actividad del festival, entre 2016 y 2025, tienen lugar en la pequeña localidad de Cardedeu en las afueras de Barcelona. La última y undécima edición, que ha tenido lugar en el presente año, 2026, se lleva a cabo en Santa María d'Oló, también en Cataluña. En palabras de los organizadores, esto inaugura un nuevo capítulo para el festival en el inicio de su segunda década de vida.

Desde 2016, el festival Labyrinth Catalunya ha acogido a una variedad de músicos y maestros de distintos orígenes inspirada claramente en el modelo cretense. Salvo en las ediciones de 2016, 2017 y 2018[47], en el resto de ellas el festival ha contado con profesores de distintas nacionalidades formados en el contexto de tradiciones musicales del mundo iranio: en 2016, el intérprete iraní de *tar* Hooshang Farahani, veterano del Labyrinth cretense, ofreció un primer taller titulado "Música iraní y *tar*"; en 2019, 2022 y 2024, Bijan Chemirani, hijo de Djamchid Chemirani y formado en el contexto de la labor de su padre en el Labyrinth cretense, impartió seminarios de percusión centrados en varios membranófonos ligados a la esfera irania, como el *daf*, el *zarb* o el *tombak*; en 2020, Mahdi Gheitasi, músico iraní

[46] Labyrinth Catalunya - Labyrinth Catalunya Musical Workshop, https://labyrinthcatalunya.com/labyrinth-in-catalunya/ (Consultado por última vez el 1 de marzo de 2026).

[47] Sin embargo, en estos tres años se organizaron talleres relacionados con la música otomana, o talleres transversales en los que repertorios de tradiciones iranias eran invocados para el estudio o la práctica.

residente en Barcelona, fue convocado para ofrecer un seminario sobre ritmología en la música iraní; en 2021 otro profesor de la escuela cretense, Arslan Hazreti, músico iraní de Tabriz, activo tanto en la esfera musical iraní como en la turca y azerbaiyana, ofrecía un seminario titulado “Música de Azerbaiyán & Irán”; al año siguiente, la artista francesa Eleonore Fourniau, especializada en repertorios musicales anatolios, impartía el seminario “Canto Kurdo y de Anatolia”. Ese mismo año, Fourniau coincidió con otra profesora, la intérprete de laúd iraní Yasamin Shahhosseini, quien ofrecía el seminario “Música iraní”. Shahhosseini regresaría al año siguiente, esta vez en un seminario impartido de manera conjunta con Ross Daly, titulado “Comprender la modalidad (un estudio comparado del repertorio otomano e iraní)”. En 2023 se programó el taller del percusionista catalán Aniol López, formado en Kurdistán Iraquí con el maestro Ustad Ahmad Khaktinat, y especialista en *daf*. Y en 2025, el artista iraní Houshmand Ebâdi acudía al festival a impartir un seminario dedicado al *ney* y la improvisación en la música iraní.

En este punto, no sólo es importante reconocer la visibilidad y presencia de estos músicos dentro del catálogo de profesores que han atravesado el festival, sino poner la mirada en las sinergias y las conexiones que estos han generado en este nodo institucional que es el Labyrinth en Cataluña, dentro de la red más amplia de intérpretes de músicas de tradición oral en la península ibérica. Como he indicado inicialmente, y tal y como ocurría en Creta, junto a los citados maestros coinciden en el festival durante una o dos semanas toda una serie de estudiosos provenientes de distintos contextos de práctica musical, inmersos en sus particulares redes. Durante los encuentros, distintas actividades propician el contacto y la colaboración musical de estos maestros, así como de los estudiantes. En ocasiones, estas actividades han desembocado en colaboraciones posteriores, y han dado origen a grabaciones, conciertos o colaboraciones a largo plazo. Pero en general, aunque no exista una directa colaboración posterior, lo que se forma en Cardedeu es una red de aprendizaje en la que se crean puntos de referencia musical, de contacto y seguimiento tanto digital como personal, que se integran en un sistema más complejo, cartográfico, en el sentido deleuziano. Deleuze y Guattari desarrollaban la metáfora conceptual del rizoma para hablar de sistemas no jerárquicos. Afirmaban que un rizoma es algo de lo que se puede hacer un mapa que no es comprensible

por la lógica del "calco", pues el mapa, la cartografía, "está toda entera orientada a una experimentación en contacto directo con lo real" (1980: 20)[48]. Esta naturaleza cartográfica puede arrojar luz sobre Labyrinth desde varias perspectivas que abordo a continuación, para después tratar de mostrar cómo este "contacto directo con lo real" es de hecho una forma de aprendizaje situado en el sentido en que le da la concepción del aprendizaje en tanto que proceso de participación social en comunidades de práctica descrita por Lave o Wegner, en el contexto de la investigación sobre procesos de aprendizaje (Lave 1991, Wenger 1998).

Aprendizaje comunitario y creatividad interseccional

Un mapa es una cuestión de performatividad, mientras que el calco reenvía siempre a una supuesta "competencia". (Deleuze y Guattari 1980: 20).

En sus once años de existencia, el Labyrinth catalán ha programado seminarios con un diseño similar al de Creta: seminarios dedicados a alguna tradición particular, otros centrados en un instrumento, otros, de carácter más transversal, que abordan competencias como la improvisación o la composición, y que combinan repertorios variados y aprendizajes absorbidos de distintas tradiciones, con el objetivo de entrenar una musicalidad transgenérica. En ellos, se ha gestado una interesante visión de la transmisión que trata de recrear las condiciones de transmisión maestro-discípulo, en un contexto transcultural y postnacional diseñado para generar nuevas intersecciones musicales.

> In general, the teaching method in almost the entire world of modal musical traditions is very similar. In Turkey this method is known as *meşk* and in India it is known as *taalim*. Basically, it is a gradual assimilation of a vast body of phrase material which also serves as source

[48] "Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel". (Deleuze y Guattari 1980: 20).

> material for improvisation. In some traditions written music is used (Turkish, Iranian, Arabic) whereas in others it is minimally used if at all (Indian, Afghan, Greek). Quite often each teacher will have a distinct teaching method of his/her own. This, however, is within a general context which is broadly shared. In Iranian music, it is necessary to memorize a vast repertoire of phrasing known as the *radif*. Afghan music (especially the urban tradition) is closer to Indian music, as it employs the raga system. (Ross Daly en una comunicación personal en enero de 2026)[49].

Tal y como señala Ross Daly, la diferencia radica a menudo en el mayor, menor o nulo uso de la música escrita, el cual hoy día se distribuye de manera irregular en las geografías mencionadas. Este se combina con aprendizaje oral (auditivo-visual) en una suerte de aprendizaje híbrido. En efecto, es característico del devenir de muchas de estas tradiciones el que se transmitan por un sistema que se encuentra entre la literacidad y la oralidad[50]. Además, los maestros tienen libertad para trabajar como lo deseen en sus cursos en el Labyrinth, con lo cual debemos sumar a esta ecuación los procedimientos que cada profesor desarrolla y que caracterizan en ocasiones y durante algún tiempo a linajes de maestros y discípulos. Pero lo fundamental es que los discípulos se implican en una travesía de aprendizaje periférico que les transforma: un proceso que, siguiendo a Kallimopoulou (2017), sugiero abordar tal y como Jean Lave propone en su análisis del aprendizaje en comunidades de práctica (Lave 1991: 81), lo que conlleva entenderlo como un proceso que requiere la "objetificación de los sujetos". En las comunidades de práctica del Labyrinth, el camino puede definirse como una

[49] "En general, el método de enseñanza empleado en casi todo el ámbito de las tradiciones musicales modales es muy similar. En Turquía, este método se conoce como 'meşk', y en la India como 'taalim'. Básicamente, consiste en la asimilación gradual de un vasto repertorio de frases musicales, que sirve asimismo como material de base para la improvisación. En algunas tradiciones se utiliza la notación musical escrita (las tradiciones turca, iraní, árabe), mientras que en otras su uso es mínimo o incluso inexistente (las tradiciones india, afgana, griega). Con bastante frecuencia, cada maestro desarrolla además un método de enseñanza propio. No obstante, este se inscribe dentro de un marco general ampliamente compartido. En la música iraní es necesario memorizar un extenso repertorio de fórmulas y frases musicales conocido como 'radif'. La música afgana, especialmente la tradición urbana, se aproxima más a la música india, ya que emplea el sistema de los raga."

[50] Aquí, invoco una idea similar a la de Prouty en su artículo "Orality, Literacy, and Mediating Musical Experience: Rethinking Oral Tradition in the Learning of Jazz Improvisation." En él, el autor argumenta que ni la oralidad ni la literacidad describen apropiadamente la complejidad de los procesos de transmisión involucrados en el jazz (Prouty 2006). De manera similar, el estudio "Rethinking Orality in Turkish Classical Music: A Genealogy of Contemporary Musical Assemblages" de Panagiotis C. Poulos propone salir de la bipolaridad oralidad/literacidad para comprender la lógica interna histórica de la transmisión de la música clásica turca (Poulos 2011: 166).

transición desde la participación periférica a la pertenencia y la práctica creativa, de modo similar al que describe Lave, en el que el maestro, el veterano (*full practitioner*, *oldtimer*) debe a su vez mostrar el camino a los nuevos aprendientes (*newcomers*). “Newcomers and oldtimers are dependent on each other: newcomers in order to learn, and oldtimers in order to carry on the community of practice” (Lave 1991: 74)[51]. En efecto, muchos de los actuales maestros del Labyrinth fueron en un momento del pasado estudiantes del mismo, como es el caso del propio Christos Barbas o de Yasamin Shahhosseini. Estos atraviesan distintos cursos y experiencias de aprendizaje comunitario, y cuando ellos mismos devienen maestros, a su vez los nuevos estudiantes circularán entre sus cursos y los de otros profesores, en ese y los años siguientes. Así, la particularidad del Labyrinth es la de generar un espacio de práctica que facilita la intersección entre esferas musicales, entendidas como separadas, allí donde estas dialogan: en ese camino de práctica hacia la generación de lo nuevo en el contexto de un lenguaje musical modal. Por un lado, el objetivo compartido general de estas comunidades de práctica es el de generar músicos capaces de improvisar y por extensión componer, generar nueva música, pero en ellas se crea la posibilidad de transitar las enseñanzas de diversos maestros en diversas tradiciones modales, en una práctica comunitaria situada de convivencia y presencia tanto espacial como temporal. A ello se añade la particular travesía que se gesta en cada proceso personal de aprendizaje. Ross Daly explica en su entrevista en el episodio 51 de “Alnadi Podcast”[52] cómo esta idea de comunidad de aprendizaje en el Labyrinth se gesta en su propia experiencia conviviendo con un grupo constante de alumnos que venían a estudiar con él y se quedaban durante un tiempo: así no sólo aprendían de él mismo sino los unos de los otros. Esto les hacía avanzar, según señala Daly, más que los que iban y venían desde su casa sólo a las sesiones de práctica. Este modelo de comunidad de práctica y aprendizaje le inspiró para organizar el proyecto de talleres cretense.

[51] “Los recién llegados y los veteranos dependen unos de otros: los primeros, para aprender; los segundos, para garantizar la continuidad de la comunidad de práctica”.
[52] https://www.youtube.com/watch?v=95lzAo33l5s&t=7257s.

> (…) a community where the students are not just learning from a teacher, but they are learning from each other. They are sharing what each of them took from the teacher. It turns out each one took something a bit different; they combine it and it turns out to be something of great interest for all. (Alnadi Podcast. Ep. 51)[53].

Es por esto por lo que el festival catalán ha buscado desde sus inicios un formato de convivencia, tanto entre los participantes y los maestros, como entre los participantes y los habitantes de Cardedeu. Para ello, en el nuevo formato de 2026 se busca aún mayor cercanía a la naturaleza y mayor tiempo y facilidades:

> El contacto con la naturaleza fuera de la ciudad, en un contexto no urbano que permita un contacto más humano y cercano entre la gente, es esencial. Hay enseñanza, pero es fundamental que la gente se comunique entre sí y conviva, que pueda haber un contacto más profundo, tal y como había en Creta (Comunicación personal con Christos Barbas en octubre de 2025).

La búsqueda de este formato de convivencia ha llevado a la última edición de Labyrinth Catalunya a las instalaciones de la Fundación La Plana en la localidad de Santa María de Olot, donde la cercanía a la naturaleza y las características de las instalaciones permiten intensificar esta travesía de encuentro entre los participantes, en la que, de nuevo, el proceso es el protagonista, y los participantes son solo modalidades de ese proceso.

En el caso que nos ocupa, dicha travesía tiene como objetivo final alcanzar la capacidad de improvisar con maestría: es decir, de generar lo inesperado, lo inaudito (*l'inouï*). En pos de este objetivo final, la travesía de aprendizaje tomará distintas formas, pero a menudo será caracterizada por el recurso a la repetición. Esta, según todos mis entrevistados, resulta particularmente frecuente entre aquellos maestros provenientes del mundo iranio. A través de la repetición, se consigue la memorización de un vasto repertorio de melodías prescritas, con el

[53] "(…) una comunidad en la que los estudiantes no aprenden únicamente de un maestro, sino también unos de otros. Comparten aquello que cada uno ha asimilado del maestro. Resulta que cada uno ha aprendido algo ligeramente distinto; al combinarlo, surge algo de gran interés para todos".

objetivo, sin embargo, de alcanzar esa capacidad de hacer surgir las suyas propias. Cabe aquí recordar este fragmento de Jérôme Cler acerca de la innovación y la iniciativa del intérprete en el contexto de la práctica del *üç telli* en las provincias del interior de la zona del Egeo turco:

> El "repertorio" –de donde vamos a sacar nuestra inspiración– aparece como un espacio en movimiento permanente, animado de una vida interna. De ahí la paradoja: el músico objetiva la existencia de la música, como exterior al que la toca, en el sentido de que es más bien *ella quien lo toca*; pero al mismo tiempo, esta independencia de la música se atiene a las reglas internas del repertorio, según las que los "individuos musicales" se engendran, se suceden: universo inmanente que produce él mismo sus sorpresas, en el seno del reino universal de la repetición. Lo inaudito es pues tanto un efecto de esta gramática, como un efecto de la inmanencia del sistema musical (diríamos, la Tradición). (Cler 2006: 3).

Debemos pues entender estos sistemas musicales como generadores de su propia diferencia, en una suerte de proceso de innovación "desde el interior" (During 1995: 79) a través de la práctica constante desde la que sus participantes se desplazan a ese espacio en el que comienzan a participan efectivamente de la generación de "sorpresas". En esta travesía los sujetos devienen objetos del proceso, en el que la música les pasa, o como sugiere Cler, les "*toca*".[54] Y es que la música les involucra en este juego que parte de la audición (*l'ouï*) del repertorio en la práctica (que es a la vez "acción y contemplación"), y que tiene como destino la engendración de lo inaudito (*l'inouï*, Cler 2006). Siguiendo esta lógica, en este punto nos reencontramos con el carácter cartográfico de este sistema, que desde la repetición consigue crear el efecto performativo inverso, el de la innovación, como síntoma de una competencia que está destinada a superarse.

Desde aquí, cabe hacer un último apunte: en el contexto Labyrinth, el alumno a menudo acaba implicado en el estudio de diversas tradiciones con distintos maestros, y el "interior" se redefine desde un marco más amplio: la idea de "música modal contemporánea". El proceso de aprendizaje y creación se inscribe

[54] Mantengo las cursivas del original para no perder el sentido figurativo.

necesariamente en una exterioridad relativa, “en los márgenes” (Bolderman 2023) con respecto a la circunscripción habitual de cada tradición, de la que irremediablemente se renegocian los límites. A modo de ejemplo, cabe reflexionar sobre la trayectoria musical de los músicos más activos del proyecto Labyrinth, como es el caso de Christos Barbas. Inicialmente especializado en el *ney*, una constante exploración musical le ha llevado a abordar otros instrumentos y a colaborar con artistas eminentes de distintas tradiciones musicales. Barbas habla así de sus colaboraciones:

> No suelo pensar en la música que hago como si hago otomano o si hago otra cosa, sino que pienso más en conexiones entre personas: me pregunto más bien qué voy a hacer con Murat[55] o con Nabil[56]. Es el compromiso más fuerte que se puede tener con la música. Está por encima de tradiciones. (Comunicación personal con Christos Barbas en agosto de 2025).

Así, en el sentido deleuziano, el carácter cartográfico del proyecto Labyrinth, no sólo se manifiesta en su cualidad performativa sino también en su capacidad para engendrar innovación, diferencia e interseccionalidad. Christos Barbas habla desde el interior de esta exterioridad relativa, para recordarnos la naturaleza discursiva de la tradición y reclamar un compromiso con lo musical construido desde la convergencia de agencias individuales, en el que la música, y lo musical, deben ser entendidos desde la interseccionalidad, la impregnación y la circulación.

Esto da sentido a la perspectiva cartográfica, que permite arrojar luz sobre la orografía de dichas redes para comprender los flujos de circulación que se extienden en el contexto de la península ibérica hoy y que acogen y han acogido superficies de impregnación, entre otros, con el mundo iranio.

[55] Habla del reconocido intérprete de *tambur* turco Murat Aydemir, asiduo profesor del Labyrinth Catalunya y con quien Christos Barbas ha realizado dos proyectos discográficos.
[56] Nabil Nair es un músico que en los últimos años colabora estrechamente con Christos Barbas tanto en proyectos musicales como en la organización y enseñanza de los cursos y talleres del entramado Labyrinth en Cataluña.

La tarea cartográfica

Un mapa tiene entradas múltiples,
contrariamente al calco, que siempre vuelve a "lo
mismo" (Deleuze & Guattari 1980: 20)[57]

En este apartado, acometeré pues la tarea de cartografiar una red de práctica musical que conecta el Labyrinth Catalunya con otra serie de nodos geográficos, institucionales y humanos por los que circulan distintos flujos transregionales y transnacionales en los que se han integrado profesores y alumnos tanto de origen iranio, como formados con maestros de estas tradiciones. Su amplitud y su actividad demuestran que el presente de la producción de música tradicional en España hoy día sólo se comprende plenamente si se tiene en cuenta esta red.

En primer lugar, cabe señalar que el proyecto Festival Labyrinth Catalunya, desde casi sus inicios, ha desbordado los límites espacio-temporales del festival en una serie de actividades y continuidades. Estas han sido posibles gracias a un núcleo gestor cada vez más sólido y un creciente número de conexiones artísticas entre sus directores y otras instituciones y comunidades artísticas. En segundo lugar, se debe prestar atención a una serie de proyectos conectados con el Labyrinth en esta red, pero cuya gestión se realiza desde otras organizaciones.

La Orquesta Labyrinth y la vuelta a la urbe

Desde su llegada a España, Christos Barbas organiza un taller semanal de música modal en la localidad de Cardedeu, que ofrece la oportunidad a los residentes de la zona de continuar la práctica y el estudio de estas músicas durante todo el año. Este taller se entrecruza con el proyecto Labyrinth en la medida en que comparte estudiantes: genera alumnos para el festival y a su vez recoge a estudiantes del festival que desean continuar la práctica presencial. Esto es algo que ocurre con todos los proyectos que incluyo en esta sección, pero que tiene lugar

[57] "Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours 'au même'".

en este de manera particular, tal y como me lo han expresado los organizadores en las entrevistas. Este taller se reconfigura al cabo de los años, y se instala en colaboración con y en la sede de la asociación Xamfrà[58], en el barrio del Raval, en un proyecto semanal en el que se funda una Orquesta Labyrinth, pero esta vez integrada en un escenario urbano. Esta orquesta genera un punto de encuentro creativo y un lugar de formación para futuros profesores del Labyrinth. Esta iniciativa puede recordar a la orquesta Mitos del proyecto cretense, aunque con algunas diferencias: la segunda es una residencia artística intensiva de verano con el objetivo de formar artistas y generar creación musical y la primera es más bien un proyecto de estudio latente e intermitente que tiene principalmente el objetivo de dar más vigor a una red de músicos y estudiosos que esté en conexión con la ciudad, la sociedad y las redes de la cultura urbana.

Talleres bisemanales

Desde 2025, se pretende también sostener un ritmo bisemanal para la organización de talleres monográficos con idea de dar una continuidad a las actividades de aprendizaje intensivo del festival, más allá de la espacio-temporalidad de este. El objetivo es generar una latencia constante de actividades con motivo de las cuales se reorganizan comunidades de práctica menos efímeras, con más vocación de reafirmar una red de personas, que de formar músicos de manera intensiva.

Briam /E+ program

El proyecto BRIAM está financiado por el programa Erasmus+ de la Unión Europea, concretamente dentro de la acción KA210-ADU (*Small-scale partnerships in adult education*). Este tipo de financiación se inscribe en las políticas europeas de fomento del aprendizaje permanente, la cooperación y el diálogo transnacional, con énfasis en la inclusión, la participación ciudadana y la valorización del patrimonio cultural. Institucionalmente, por tanto, BRIAM forma parte del marco estratégico

[58] https://xamfra.net/#section-xamfra%20significa%20cruce%20de%20caminos.

europeo en educación y cultura, orientado a fortalecer redes entre organizaciones de distintos países y a generar recursos educativos abiertos y sostenibles más allá de la duración de los proyectos. Labyrinth Catalunya formó parte de una alianza de organizaciones localizadas en España, Grecia, Bélgica y Turquía, que entre 2024 y 2026 llevó a cabo un proyecto con esta financiación. La idea fundamental de esta ha sido contribuir a la comprensión de la música modal del Mediterráneo oriental como una herramienta viva de aprendizaje, diálogo y conexión entre comunidades, generaciones y tradiciones. Su objetivo principal ha consistido en transformar este patrimonio musical compartido (bizantino, otomano, iranio, griego y afines) en un recurso pedagógico y artístico que fomentara la comprensión, el respeto y la colaboración transcultural, al tiempo que impulsara la creatividad y la investigación participativa. Entre sus resultados más relevantes destacan la generación de una plataforma educativa abierta con materiales didácticos, partituras y recursos audiovisuales, organizados en un archivo de músicas tradicionales del este del Mediterráneo[59]. Además, en el marco del proyecto tuvieron lugar los seminarios internacionales en línea ("Modal Music Talks"), la documentación audiovisual de sus actividades y la consolidación de recursos digitales y estructuras (como la propia orquesta) con vocación de continuidad más allá del proyecto.

Modal Music Talks

En el marco del anterior proyecto, una serie de conferencias en línea, cuyas grabaciones pueden visionarse al completo en la plataforma YouTube[60], tienen como objetivo generar nuevas vías de conexión, esta vez más allá de las redes de práctica musical. Se trata de poner en comunicación a intérpretes, investigadores y educadores en lo que la propia página web del proyecto llama "un espacio de diálogo", para explorar "las raíces comunes de las tradiciones musicales mediterráneas" a través de un proceso de aprendizaje participativo e inclusivo. En la lista completa de estas charlas, podemos seguir el rastro iranio, presente en charlas

[59] Cuyos resultados se pueden consultar aquí: https://estoudiantinacyclades.com/community/education/scores-greek-traditional-music/.
[60] En este enlace puede encontrarse la lista de reproducción de dichos seminarios: https://www.youtube.com/playlist?list=PLuJ-SwmeO60JT-ztofMS7GAI8X3zhu4eb.

sobre temas transversales como la de Ross Daly (“A Vision for Contemporary Modal Music) o Markos Skoulios (Multi-Modalism and the Unlimited Melodic Diversity in Eastern Music Traditions)[61].

Estas podrían resumir las principales actividades directamente relacionadas con el proyecto Labyrinth Catalunya desde su fundación. A su vez, se conecta con otras redes similares compuestas por festivales y comunidades de práctica y aprendizaje surgidas también en los últimos años. A continuación, citaré algunas de ellas con el objetivo de seguir este rastro iranio así como de avanzar en la compleción de la cartografía de estas redes.

Encuentros AIZ Casavieja, Ávila

Uno de los nodos más antiguos de la red es el que se genera desde la Asociación Ibérica de la Zanfona (AIZ) cofundada por el luthier Jesús Reolid en 1994. Desde ese año la asociación organiza dos cursos anuales en torno a la construcción y la interpretación de instrumentos históricos como la zanfona o el rabel. Los encuentros de la AIZ, sitos en Casavieja, Ávila, en las últimas décadas comienzan a incorporar otros cursos hasta llegar al formato actual: dos fines de semana de estudio intensivo al año[62], con entre cuatro y cinco cursos en cada edición, en los que, de manera constante, encontramos la zanfona, la *nychelharpa*, el canto medieval y alternativamente otras especialidades como la vihuela o la mandolina. De nuevo, se trata de comunidades de práctica y aprendizaje reunidas en torno a talleres de práctica musical no reglada, insertas en redes y flujos transnacionales.

Uno de los profesores contactados más asiduamente por Reolid en estos últimos años ha sido Efren López, ya mencionado, también reconocido

[61] Es importante destacar que una de las diez charlas programadas se dirigía directamente al estudio de la música iraní: la del 12 de enero de 2026, por Alexandra Balandina y Sepideh Shayanrad, con el título “Iranian Tombak Players: Transformations in Status, Identity and Technique”. Sin embargo, esta charla tuvo que cancelarse a causa de las protestas en Irán y los cortes de internet y está prevista su reprogramación en cuanto la situación lo permita.
[62] Los últimos años las ediciones se han reducido a una al año.

internacionalmente como intérprete de zanfona. Su formación como músico nos devuelve al Labyrinth cretense, donde estudia durante algunos años junto a Ross Daly en el entorno del proyecto, prestando atención particular a la cuerda pulsada. Allí asistirá asiduamente a los seminarios de *rubab* de los maestros afganos Mohammad Rahim Khushnawaz y Daud Khan Sadozai. Desde su estudio con Daud Khan Sadozai se genera una colaboración artística escénica construida desde su relación maestro-discípulo, durante algunos años en los que Efrén López se sumerge en el repertorio afgano-iraní, dentro del repertorio jorasaní. Desde aquí, el músico valenciano colabora estrechamente con la artista afgana Sima Bina con la que trabaja en varias giras internacionales. Esto convierte a Efrén López en un intérprete de *rubab* de reconocimiento internacional[63], en cuyas composiciones hay una presencia constante de este instrumento y otros de cuerda pulsada de las mismas geografías. Además, a ello se deben sumar un gran número de colaboraciones con artistas especializados en el mundo musical iranio, como Keyvan Cheminari, Pedram Khavarzamini, Eleonore Fourniau (artista francesa especializada en los repertorios de música popular kurda), y con la artista aleví Veka Aler entre muchos otros. Se trata pues de un músico en circulación constante tanto fuera como dentro de España, y conocido, no sólo por su trabajo musical, sino por sus cualidades como pedagogo. Este músico, que como dije ha colaborado estrechamente con Christos Barbas durante varios años en la dirección artística del festival Labyrinth Catalunya, impartió seminarios anualmente en Cardedeu hasta 2023 y también convoca a un gran número de alumnos en sus talleres en los encuentros AIZ Casavieja organizados por Reolid. Allí realiza cursos de zanfona, así como otros centrados en repertorios de música modal mediterránea y de Oriente Próximo en los que se pueden estudiar en profundidad temas afganos, o iraníes, junto a temas griegos, azerbaiyanos o turcos. Estos repertorios se estudian con López de manera práctica pero también prestando atención a aspectos teóricos, desde una perspectiva comparativa que ayuda tanto a establecer diferencias como factores comunes. Esto ha ayudado a muchos estudiantes formados en la escena folk de la península ibérica, a explorar y comprender las conexiones musicales entre sus terrenos musicales y estas músicas de tradición oral, impulsando este diálogo

[63] Ver Gasco 2026, en este mismo número.

musical en sus proyectos musicales. El propio Efrén López efectúa esta búsqueda en proyectos como Cabra, destinados a releer el folklore de la península ibérica, así como en el resto de su prolífica discografía, que recoge esta impregnación de sonidos y formas que han viajado a través de estas redes.

WIM. What is music. Frías, Burgos

Este encuentro internacional de música y artes, celebrado en la localidad de Frías en Burgos, ha sido organizado desde 2013 por los miembros de la asociación cultural Movimiento Por la Cultura Libre en la misma provincia. Este proyecto, de clara orientación social, basa sus proyectos educativos en "la convivencia, la participación activa y la horizontalidad". El encuentro, aunque no destinado al estudio y la transmisión de músicas de tradición específicamente modal, o con una mirada en el oriente musical, ha acogido talleres de Efrén López dedicados a estas músicas y colaboraciones con otros músicos del entorno Labyrinth.

Early Music Morella

Este festival, dedicado al estudio de la música medieval y renacentista, viene realizándose desde 2011 en la localidad de Morella, en la provincia de Castellón. Este festival también está configurado alrededor de la comunidad efímera de aprendizaje y el estudio intensivo y la convivencia durante algunos días de estudiantes y maestros, y junto a la temática principal medievo renacentista, acoge desde sus inicios una serie de talleres dedicados a la "interpretación de música tradicional". En este contexto, entre sus profesores habituales este festival cuenta con el músico iraní Kaveh Sarvarian, afincado en España y formado en Irán en el conservatorio de la Universidad de las Artes de Teherán como intérprete de *ney* y *tombak*. Kaveh Sarvarian es uno de pocos músicos iraníes activos en España y su versatilidad le ha llevado a colaborar con distintos proyectos musicales que le conectan con varias redes relacionadas con la música árabe, la música medieval o el jazz. Otro de los maestros del festival, el músico italiano Peppe Frana, sí está directamente relacionado con el Labyrinth cretense, pues es a su vez fundador del

Labyrinth Sicilia, en Italia. Sus talleres se dedican, tal y como reza su presentación en la página web del proyecto Labyrinth, al estudio del "pensamiento musical de las principales tradiciones musicales no europeas (*makam* turco-otomano, *maqam* árabe, *dastgah* persa, raga indostaní, etc.)".[64]

Esta red no se agota aquí. Pueden citarse muchos más proyectos conectados, como los Encuentros de Raíz, o los talleres de danza y música que en el contexto de festivales se pueden encontrar con cada vez más frecuencia. O proyectos fijos, con actividad durante todo el año, como la escuela de Música Medieval y de Tradición Oral fundada en la Institución de Libre Enseñanza por la cantante y pedagoga Paloma Gutiérrez del Arroyo, que en su edición del presente curso 2026-27 programa un taller intensivo con la cantante de origen kurdo Gülseven Medar. También sería posible abordar la actividad de músicos iraníes como Babak Kamgar o Majid Majadi, que han formado a algunos músicos en sus talleres sobre música tradicional iraní. Además, esta red está conectada con toda una serie de festivales y proyectos similares en Europa y otros países cuyo desarrollo requeriría más tiempo del que puedo dedicar aquí. Este es un texto que tiene como vocación precisamente presentar una cartografía que permita situar y abordar proyectos similares en un mapa que deberá actualizarse y ampliarse con el paso del tiempo. Este mapa permite también entender las líneas de circulación de los músicos que lo protagonizan, a los que es más sencillo comprender desde esta cartografía de flujos y encuentros[65].

Conclusión

Labyrinth es un conjunto de proyectos cuyo impulso común es la práctica comunitaria de la música. Quien acude, ya se ha dicho, lo hace a la llamada de un

[64] https://earlymusicmorella.com/peppe-frana/.

[65] He hablado sobre Christos Barbas, Efrén López (cuyo trabajo deja claramente leer la traza del universo sonoro iranio), y otros maestros de estos proyectos, pero también se puede abordar desde aquí la actividad de tantos otros músicos que recorren estas redes y que en algunos casos son protagonistas de la escena del folklore ibérico: a los nombres y proyectos mencionados podríamos añadir el trabajo de Isabel Martín y Carlos Ramírez (conocidos como Milo Ke Mandarini), el de Miriam Encinas Lafitte, Christos Kanellos Malamas, Jordi Prat, Evoéh… entre muchos otros.

curso liderado por un maestro o maestra en uno o varios géneros, aspectos o repertorios musicales dentro del contexto de las tradiciones modales, y de una comunidad de aprendientes a la que unirse. He mostrado cómo esta travesía del aprendizaje dentro de la red Labyrinth se caracteriza por un camino de escucha-participación de aprendizaje situado y periférico que puede tomar tantas formas como maestros y comunidades de participantes se den, pero que tiene varios efectos: por un lado, el de convertir al sujeto músico en objeto de este; por otro, el de transformar una experiencia al margen en una que es capaz de generar escena; y finalmente, el de contribuir a crear las condiciones de posibilidad de un aprendizaje cruzado, interseccional, que sustituye el aprendizaje vertical, lineal, asociado a las tradiciones musicales. Así, cuando se trata de mirar a las tradiciones musicales, el análisis de la práctica musical en Labyrinth nos muestra la ambivalencia y la fluidez de categorías como el interior y el exterior, el sujeto y el objeto, así como la estrecha relación que une la innovación con el tránsito.

Hemos visto que Labyrinth, además, está inmersa en una red o entramado más grande que incluye diversos proyectos de distinta índole, caracterizados todos por la generación de estas comunidades de aprendizaje intensivo en torno a las músicas de tradición oral. He mostrado cómo este entramado se organiza cartográficamente de manera rizomática con nodos que actúan como vectores que las impulsan en un crecimiento horizontal y multidireccional.

Este texto ha mostrado también que esta reverberación del proyecto cretense en Cataluña y su posterior red rizomática de proyectos emparentados ha estado habitada de interés por lo iranio desde su inicio. Partiendo de la propuesta de Bolderman de entender estos talleres como experiencias al margen, generadoras de una escena musical trans-local, en este artículo he sostenido que este entramado de proyectos permanece conectado y latente debido a la circulación de músicos, maestros y estudiosos entre ellos, y permite una permeabilidad que ha inyectado sonidos provenientes del universo musical iranio en la península ibérica. En efecto, estos talleres tienen a su vez la capacidad de generar impregnaciones en la escena local, así como de crear el caldo de cultivo de diversas interseccionalidades musicales.

En este punto, podría argumentarse que este texto deja un importante aspecto en suspenso: el de la lectura anticolonialista que un caso como el estudiado podría requerir. En efecto, este artículo no aborda de manera explícita cuestiones de poder que están relacionadas con quién define o establece las categorías desde las que se piensa, escucha o genera en el campo musical en las instituciones o proyectos que conforman esta cartografía. Dylan Robinson en su texto "Hungry Listening" señala a la escucha como la clave para comprender y deconstruir relaciones musicales colonialistas y define las condiciones de posibilidad de una escucha anticolonial como una posicionalidad de escucha crítica basada en reconocernos como huéspedes de un espacio sonoro (Robinson 2020). Cabría entonces preguntarse si la escucha promovida en estas redes recuerda a la "escucha hambrienta" que según Robinson (2020: 53) define a la lógica colonial de lo sonoro, o si más bien se crea en estos talleres una verdadera puerta de entrada a otros territorios sonoros desde el reconocimiento de su inconmensurabilidad. Para responder a esto es pertinente analizar los modelos de escucha promovidos en estos talleres, sin caer en la trampa de entenderlos de manera homogénea y teniendo presente la compleja diversidad de las trayectorias de sus participantes en distintos estudios de caso. Una primera mirada ha dejado ver un doble movimiento de escucha: por una parte, uno inserto en la travesía de aprendizaje comunitario, que nos compele a *devenir objeto* de un proceso que recuerda a lo que Robinson denomina la "escucha invitada" (*guest listening*), clave de la escucha anticolonial; pero, por otra parte, reconocemos también modelos de escucha basados en la apreciación estética y orientada a modelos presentacionales de lo musical, prominentes en las "ontologías musicales europeas". El estudio riguroso de esta doble escucha merece ser abordado en otro trabajo, cuyas condiciones de posibilidad se cumplen parcialmente en el presente texto. Aquí, he decidido aplazar tales consideraciones y anteponer esta tarea cartográfica y la comprensión de la biología interna de esta red: los procesos de aprendizaje, producción y reproducción que la caracterizan.

En una comprensión de lo musical que lo aborda desde su constitutiva movilidad y procesualidad, las cartografías se revelan herramientas indispensables. La cartografía propuesta, así como su contextualización histórica, permite situar y

comprender impregnaciones e intersecciones, presentes y futuras, entre proyectos locales y los mundos musicales iranios, en las que se desdibuja la línea entre el "huésped" y el "anfitrión", el "adentro" y el "afuera". Queda pendiente, pues, la pregunta por la escucha y las relaciones de poder que le subyacen, pero ahora sabemos que la respuesta debemos encontrarla en esta deslocalización de los márgenes, en la creación de escena interseccional, en los espacios de aprendizaje y su dinámica relación con la tradición.

Referencias bibliográficas

Abu-Lughod, Lila. 1989. "Zone of Theory in the Anthropology of The Arab World". *Annual Review of Anthropology*, 18(1).

____. 1993. *Writing Women's Worlds*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520934979.

Barthes, Roland. 1984. "La mort de l'auteur". En *Le Bruissement de la langue. Essais critiques* IV, 61-67. París: Éditions du Seuil.

Bennett, Andy, Ben Green, David Cashman y Natalie Lewandowski. 2020. "Researching Regional and Rural Music Scenes: Toward a Critical Understanding of an Under-theorized Issue". *Popular Music and Society*, 43(4): 367-377. https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1730647.

Bolderman, Loenieke. 2023. "Participatory Belonging: How Tourist Music Workshops Establish Trans-Local Music Scenes". En *Popular Music Scenes: Regional and Rural Perspectives,* ed. Andy Bennett, Ben Green, David Cashman y Natalie Lewandowski, 181-193. Palgrave MacMillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-08615-1_12.

Bourgeau, Antoine. 2023. "La circulation au cœur de la Contemporary Modal Music". *Cahiers d'ethnomusicologie*, 36: 183-200.

Cler, Jérôme. 2006. "L'inouï dans une musique de tradition orale: Un exemple de Turquie méridionale." En *L'inspiration: Le souffle créateur dans les arts,*

littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental, ed. Claire Kappler y Roger Grozelier, 153-160. París: L'Harmattan.

Corona, Ignacio, y Alejandro L. Madrid, eds. 2007. *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, MD: Lexington Books.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie*. Éditions de Minuit.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life.* Cambridge: Cambridge University. Press. doi.org/10.1017/cbo9780511489433.

During, Jean. 1995. *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse: Éditions Verdier.

Dwyer, Claire y Philip Crang. 2002. "Fashioning Ethnicities: The Commercial Spaces of Multiculture". *Ethnicities* 2 (3): 410-430.https://doi.org/10.1177/1468796802002030701.

Faist, Thomas. 2010. "Diaspora and Transnationalism: What Kind of Dance Partners?". En *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods,* ed. Rainer Bauböck y Thomas Faist, 9-34. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Foucault, Michel. 1969. "Qu'est-ce qu'un auteur?". En *Bulletin de la Société française de philosophie* 63 (3): 73-104.

Kallimopoulou, Eleni. 2009. *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece.* Farnham: Ashgate. https://doi.org/10.4324/9781315247397

____. 2017. "Paradosiaká". En *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol. XI: Genres: Europe, ed. Paolo Prato and David Horn, 566-568. Nueva York: Bloomsbury Academic.

Kiwan, Nadia y Ulrike Hanna Meinhof. 2011. "Music and Migration: A Transnational Approach." *Music and Arts in Action* 3 (3): 3-20

Krüger Bridge, Simone. 2022. “Transnational Music.” En *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*, ed. Geoff Stahl y J. Mark Percival, 315-328. Nueva York: Bloomsbury Academic.

Lave, Jean. 1991. “Situating Learning in Communities of Practice.” En *Perspectives on Socially Shared Cognition*, ed. Lauren B. Resnick, John M. Levine, y Stephanie D. Teasley, 63-82. Washington, DC: American Psychological Association.

Meinhof, Ulrike Hanna y Anna Triandafyllidou. 2006. “Beyond the Diaspora: Transnational Practices as Transcultural Capital”. En *Transcultural Europe: Cultural Policy in a Changing Europe*, ed. Ulrike Hanna Meinhof y Anna Triandafyllidou, 200-222. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Poulos, Panagiotis C. 2011. “Rethinking Orality in Turkish Classical Music: A Genealogy of Contemporary Musical Assemblages”. *Middle East Journal of Culture and Communication* 4 (2): 164-183.

Präger, Ulrike. 2023. “Enacting and Embodying Mobile Voices: ‘Musicking’ as a Tool for (Ethnographic) Migration Research”. En *The Routledge Handbook of Music and Migration: Theories and Methodologies*, ed. Wolfgang Gratzer, Nils Grosch, Ulrike Präger y Susanne Scheiblhofer, 179-201. Nueva York: Routledge.

Prouty, Kenneth E. 2006. “Orality, Literacy, and Mediating Musical Experience: Rethinking Oral Tradition in the Learning of Jazz Improvisation”. *Popular Music and Society* 29 (3): 317-334.

Small, Christopher. 1999. “Musicking—The Meanings of Performing and Listening. A Lecture”. *Music Education Research* 1(1): 9-22.

Straw, Will. 1991. “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”. *Cultural Studies* 5(3): 368-388.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Welsch, Wolfgang. 1999. “Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today”. En *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. Mike Featherstone y Scott Lash, 194-213. Londres: Sage.

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Westvall, Maria, y Pedro Aragão. 2019. “Communities of Musical Practice: Transformative Contexts for Intercultural Communication”. *El Oído Pensante* 7 (1): 236-250.

Relación de entrevistas realizadas por la autora

Barbas, Christos. Comunicación personal, agosto de 2025.

Barbas, Christos. Comunicación personal, octubre de 2025.

Daly, Ross. Comunicación personal, enero de 2026.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

Repertorios musicales como tecnologías emocionales del estado: copla franquista y *noheh* en el Irán postrevolucionario

FARSHAD ZAHEDI

Universidad Carlos III, farshad.zahedi@uc3m.es

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Palabras claves: Tecnologías emocionales, copla franquista, noheh, ecosistemas mediáticos, movilización afectiva.

Keywords: Emotional technologies; Francoist Copla; Noheh; Media Ecosystem; Affective mobilization.

Cita recomendada:

Zahedi, Farshad. 2026. "Repertorios musicales como tecnologías emocionales del estado: copla franquista y noheh en el Irán postrevolucionario". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 125-154. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

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

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

REPERTORIOS MUSICALES COMO TECNOLOGÍAS EMOCIONALES DEL ESTADO: COPLA FRANQUISTA Y *NOHEH* EN EL IRÁN POSTREVOLUCIONARIO[66]

Farshad Zahedi

Resumen

Este artículo analiza comparativamente el uso de la copla franquista y de los *noheh* en el Irán postrevolucionario como tecnologías emocionales al servicio de la legitimación política y la movilización colectiva. A partir de un enfoque interdisciplinar que combina estudios de medios, teoría de la ideología y estudios del afecto, se examina cómo ambos regímenes se apropiaron de repertorios musicales preexistentes para integrarlos en nuevos ecosistemas mediáticos. El estudio analiza el número musical "Triana, Triana" de *Carmen, la de Triana* (1938) y su circulación en la revista *Radiocinema*, así como los *noheh* interpretados por Sadegh Ahangaran y su incorporación a la serie documental *Revāyat-e Fatḥ (Crónica de la victoria*, 1986–1988), dirigida por Morteza Avini. El análisis demuestra que la eficacia ideológica de estos repertorios no residía únicamente en sus características musicales, sino en su articulación transmedial mediante cine, radio, televisión y prensa, donde imagen, música y discurso configuraban comunidades afectivas capaces de naturalizar el sacrificio, el martirio y la adhesión al proyecto político.

Palabras claves: Tecnologías emocionales, copla franquista, *noheh*, ecosistemas mediáticos, movilización afectiva.

Abstract

This article offers a comparative analysis of Francoist copla *and Iranian* noheh *as emotional technologies deployed to legitimize political authority and foster collective mobilization. Drawing on media studies, ideology critique, and affect theory, it examines how both regimes appropriated long-established musical repertoires and*

[66] Este artículo forma parte del proyecto I+D+i "Miradas cruzadas entre los mundos iranio e hispánico. Relatos y representaciones en la contemporaneidad" (PID2023-1502740A-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, EU.

reconfigured them within newly constructed media ecosystems. The study focuses on the musical number "Triana, Triana" from Carmen, la de Triana *(1938) and its circulation through* Radiocinema*, alongside the* noheh *performed by Sadegh Ahangaran and their integration into Morteza Avini's documentary series* Revāyat-e Fatḥ (The Chronicles of Victory*, 1986–1988). The analysis argues that the ideological effectiveness of these musical forms did not stem solely from their musical structures, but from their transmedia circulation across cinema, radio, television, and the press, where music, images, and narration converged to produce affective communities that naturalized sacrifice, martyrdom, and political identification.*

Keywords: *Emotional technologies; Francoist* Copla*;* Noheh*; Media Ecosystem; Affective mobilization.*

Introducción

Cultura popular como espacio de disputa

La cultura popular y la ideología son conceptos inseparables en el análisis de las sociedades autoritarias. Para los fines de este estudio, se entiende por cultura popular el conjunto de expresiones culturales de amplia difusión social —como la música, el cine, la radio, la televisión y otros medios de comunicación— que, aunque surgen de prácticas cotidianas y formas de consumo masivo, pueden ser instrumentalizadas por instituciones políticas o religiosas para legitimar su poder, movilizar afectos y reproducir ideologías.

La música popular ha sido analizada tradicionalmente como espacio de reproducción ideológica, pero también como ámbito de negociación cultural y de construcción de identidades colectivas. Más recientemente, la historia de las emociones y los estudios del afecto han mostrado que las formas culturales no solo transmiten significados, sino que organizan experiencias afectivas compartidas. Este trabajo se sitúa en esa convergencia para estudiar cómo determinados repertorios musicales, al circular por distintos medios de comunicación, funcionan como

tecnologías emocionales capaces de favorecer procesos de identificación ideológica.

En los casos de estudio —el franquismo español y el Irán postrevolucionario— la música popular funciona como un dispositivo privilegiado de interpelación afectiva, capaz de movilizar emociones, orientar procesos de identificación colectiva y consolidar un ecosistema mediático dirigido a reforzar la autoridad política y religiosa. Este marco permite analizar la cultura popular no solo como fenómeno estético o de entretenimiento, sino como herramienta estratégica de poder y persuasión, donde ideología y afectividad convergen.

Estado de la cuestión

La relación entre música, medios audiovisuales e ideología en el franquismo ha sido ampliamente estudiada desde perspectivas históricas, musicológicas y de estudios culturales. Diversos trabajos han analizado el papel de la música en el cine de propaganda franquista y en la construcción simbólica del nacionalcatolicismo, atendiendo tanto a los mecanismos de censura y las políticas culturales del régimen como al uso de géneros como la copla, la música sacra o las marchas militares en la producción audiovisual (Sánchez Rodríguez 2015; García Soriano 2014; Pérez Zalduondo 2013; Labanyi 2002; Gubern 1986). Estos estudios han demostrado cómo el franquismo instrumentalizó la cultura popular para legitimar su proyecto político y moral, aunque en general han privilegiado el análisis de géneros, autores o marcos institucionales, dejando en un segundo plano el examen sistemático de los dispositivos musicales concretos y de su función afectiva en la movilización emocional del público, especialmente en relación con discursos de sacrificio, violencia y guerra.

En el caso del Irán postrevolucionario, la bibliografía existente ha abordado de manera extensa la relación entre música, ideología y poder a partir de los procesos de censura y reconfiguración cultural posteriores a 1979, así como la tensión entre música tradicional, popular y discursos religiosos (During et al. 1991; Nooshin 2005; Youssefzadeh 2000). Numerosos estudios, desde la etnomusicología

y los estudios cinematográficos, han analizado las prácticas devocionales chiíes y el papel de la música y las canciones religiosas en el cine y los medios estatales iraníes (Aras 2024; Naficy 2012; Chelkowski 2010). En ambos campos predominan estudios centrados en repertorios, autores o políticas culturales específicas, mientras que son escasos los trabajos que comparen la función ideológica de configuraciones musicales semejantes en contextos autoritarios diferentes.

Aportación y objetivos

La presente investigación propone una contribución novedosa al articular un análisis comparativo a partir de estudios de caso, que no busca equivalencias formales entre tradiciones musicales, sino una simetría funcional e ideológica entre el uso de *dastgāh Shur*[67] en el Irán postrevolucionario y determinados usos de la música solemne y trágica en el franquismo. Al desplazar el foco desde los géneros musicales o las políticas culturales hacia la circulación mediática de repertorios musicales históricamente sedimentados, el estudio propone entender la música como una tecnología emocional cuya eficacia depende de su inserción en un ecosistema audiovisual capaz de organizar la experiencia afectiva colectiva.

Marco teórico

Raymond Williams constituye el primer punto de partida teórico de este estudio, especialmente por su énfasis en la historicidad y el carácter procesual de la cultura popular, entendida como un espacio en el que coexisten elementos dominantes, residuales y emergentes (1959; 1977). Del mismo modo, el trabajo dialoga también con la historia de las emociones y los estudios del afecto. Los conceptos de regímenes emocionales (Reddy 2001), comunidades emocionales (Rosenwein 2006) y la circulación afectiva propuesta por Ahmed (2004) permiten comprender que las emociones no constituyen experiencias puramente individuales, sino formas históricamente organizadas de relación social. Partiendo de estas

[67] El sistema modal de la música clásica persa se articula en torno a siete *dastgāh* y cinco *āvāz* derivados. Para una introducción a este sistema, véase Miller (1999: 57-107).

aportaciones, el presente estudio desplaza la atención hacia el papel de la música como dispositivo cultural capaz de activar, estabilizar y movilizar dichas configuraciones afectivas.

Con este propósito se propone el concepto de tecnologías emocionales, entendido como el conjunto de dispositivos musicales y audiovisuales mediante los cuales determinados repertorios culturalmente interiorizados organizan la experiencia emocional colectiva, facilitan procesos de identificación ideológica y adquieren capacidad de movilización política dentro de ecosistemas mediáticos concretos. Las tecnologías emocionales no sustituyen estos enfoques, sino que desplazan la atención hacia los dispositivos culturales que hacen posible la organización y circulación de los afectos. Si Reddy (2001) analiza los regímenes que regulan la expresión emocional, Rosenwein (2006) las comunidades que comparten normas afectivas y Ahmed (2004) la circulación de las emociones entre cuerpos, objetos y símbolos, el presente trabajo examina el papel específico de la música y los medios audiovisuales en la producción y movilización de esas configuraciones afectivas.

Este planteamiento se completa con la tradición marxista y posmarxista relativa a la dimensión ideológica de la cultura popular. Desde esta perspectiva, el concepto de “aparatos ideológicos del Estado” desarrollado por Althusser permite comprender cómo determinados dispositivos culturales interpelan a los individuos y los constituyen en sujetos de la ideología sin que necesariamente sean conscientes de ello (1971). Esta perspectiva se complementa con la lectura lacaniana de Žižek, para quien la ideología no opera únicamente como un sistema de creencias, sino como una experiencia vivida que organiza la participación emocional de los individuos en la reproducción del orden social (1989).

Metodología

El presente estudio adopta un diseño comparativo cualitativo de carácter histórico-cultural e interpretativo. La estrategia de análisis responde a una comparación funcional, cuyo objetivo no es establecer equivalencias formales entre

la copla franquista y los *noheh* iraníes, sino examinar las funciones ideológicas que determinados repertorios musicales desempeñan dentro de sus respectivos ecosistemas culturales y mediáticos.

El corpus ha sido seleccionado mediante un muestreo intencional, atendiendo a la relevancia histórica, la difusión pública y la representatividad de los materiales dentro de sus respectivos ecosistemas mediáticos. Para el caso español, el estudio de caso está constituido por el número musical "Triana, Triana", perteneciente a la película *Carmen, la de Triana* (Florián Rey 1938), contextualizado mediante el análisis de la cobertura dedicada a la película en la revista *Radiocinema* durante 1938 y 1939, con el fin de examinar la incorporación de la copla al ecosistema audiovisual del bando sublevado durante la Guerra Civil. Para el caso iraní, el corpus comprende una selección de *noheh* interpretados por Sadegh Ahangaran, junto con el análisis de la secuencia inaugural del episodio "Shab-e Ashurā'ī (Una noche de Ashura)" de la serie documental *Revāyat-e Fatḥ* (*Crónica de la victoria*, 1986-1988). Asimismo, se incorporan diversos textos teóricos de Morteza Avini publicados en la revista *Sureh*, con el objetivo de contextualizar la concepción estética y política que sustentó este dispositivo audiovisual durante la guerra Irán-Irak.

El análisis combina tres dimensiones complementarias: (1) una dimensión histórico-cultural, que contextualiza los repertorios dentro de las políticas culturales y mediáticas de ambos regímenes; (2) una dimensión musical, centrada en los recursos modales, vocales y expresivos mediante los cuales determinados repertorios musicales configuran experiencias de duelo, solemnidad y sacrificio, y (3) una dimensión audiovisual y mediática, que examina la articulación de estos repertorios con el cine, la radio, la televisión y los rituales públicos.

Este enfoque permite analizar cómo determinadas configuraciones musicales, culturalmente interiorizadas, adquieren eficacia política cuando son integradas en dispositivos mediáticos de amplia circulación. En consecuencia, el objetivo no consiste en establecer relaciones causales entre estructuras musicales y emociones universales, sino en comprender los procesos históricos mediante los

cuales ciertos lenguajes sonoros funcionan como tecnologías emocionales capaces de contribuir a organizar la experiencia afectiva colectiva.

Hipótesis

La hipótesis de este trabajo sostiene que determinados repertorios musicales históricamente asociados al duelo, la solemnidad, el sacrificio o el martirio pueden ser reapropiados por dispositivos culturales estatales como tecnologías emocionales capaces de favorecer procesos de identificación colectiva y legitimación ideológica. Aunque pertenecen a tradiciones musicales diferentes, la copla trágica franquista y determinados *noheh* basados en el *dastgāh Shur* presentan una simetría funcional en la organización afectiva de la experiencia política. Ambos casos muestran que la eficacia de estas tecnologías emocionales no depende de la invención de nuevos lenguajes musicales, sino de la reapropiación de repertorios profundamente interiorizados cuya circulación a través de ecosistemas mediáticos permite reorganizar políticamente los afectos colectivos.

Música popular en el cine franquista

La copla trágica

La copla constituye uno de los géneros más complejos y polisémicos de la cultura popular española del siglo XX. Su repertorio comprende registros humorísticos, festivos, satíricos, eróticos y melodramáticos, por lo que no puede entenderse como una forma musical homogénea ni como un repertorio intrínsecamente vinculado al franquismo. Como ha mostrado Stephanie Sieburth (2014), muchas coplas de la posguerra funcionaron como espacios de supervivencia emocional, duelo privado y reconstrucción subjetiva para amplios sectores de la población, incluidos quienes no compartían el proyecto político del régimen.

Precisamente esta pluralidad explica su extraordinaria disponibilidad para procesos de apropiación política. El presente estudio no analiza la copla en su conjunto, sino un subconjunto de repertorios que, por sus características musicales

y narrativas, se denomina operativamente copla trágica. Esta expresión no designa una categoría musicológica establecida, sino una categoría analítica empleada para referirse a coplas articuladas en torno al sufrimiento, la pérdida, el sacrificio, el destino y la resignación, particularmente susceptibles de ser incorporadas a los dispositivos audiovisuales y propagandísticos del primer franquismo.

La copla se configura como género musical y cultural en España entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, a partir de una compleja hibridación entre tradición lírica popular, flamenco, cuplé y formas urbanas del espectáculo moderno. Lejos de ser una expresión puramente folclórica o rural, la copla emerge en contextos urbanos ligados a los cafés cantantes, los teatros de variedades y, posteriormente, a la industria discográfica y radiofónica, lo que la sitúa desde su origen dentro de la cultura popular moderna y mediada (Montero Aroca 2017; Brenan 1994).

Este proceso de consolidación implicó una transformación estética del cuplé —caracterizado inicialmente por la sátira y el erotismo— hacia una forma musical más dramatizada, solemne y trágica, centrada en narrativas de sufrimiento, destino y sacrificio (Labanyi 2002). En términos musicales, muchas de estas coplas recurren con frecuencia a modalidades menores, tempos contenidos y una expresividad vocal intensamente emocional, rasgos que favorecen la identificación inmediata del público con los afectos representados.

Desde una perspectiva teórica, este origen permite entender la copla como una estructura cultural de sentimiento, en el sentido propuesto por Williams, es decir, como forma artística capaz de articular y hacer inteligibles emociones colectivas antes de su cristalización ideológica explícita (Williams 1977). Este repertorio de coplas no transmite un contenido político cerrado, pero organiza un campo afectivo reconocible —tragedia, dolor dignificado, sacrificio— que puede ser activado y resignificado en distintos contextos históricos. En este sentido, funciona como una tecnología emocional: un dispositivo cultural que, mediante convenciones musicales y narrativas compartidas, estabiliza determinadas disposiciones afectivas y favorece la circulación social de emociones alrededor de objetos, símbolos y comunidades concretas (Hall 1981; Ahmed 2004).

Tras la Guerra Civil, el régimen franquista heredó un género profundamente arraigado en la cultura popular española y caracterizado por una notable diversidad temática y funcional. En lugar de crear un nuevo repertorio musical, desarrolló un proceso de apropiación selectiva mediante mecanismos de censura, promoción institucional y circulación mediática, privilegiando aquellas coplas cuyas narrativas resultaban compatibles con los valores del nacionalcatolicismo (Prieto Borrego 2016; Oliver Sanjusto 2024).

Dentro de este proceso de apropiación, determinados repertorios de copla contribuyeron a traducir el trauma de la guerra y la violencia fundacional del régimen en un lenguaje musical de tragedia dignificada y duelo ritualizado. Integradas en el cine, la radio y otros medios de amplia difusión, estas coplas estabilizaron una estructura de sentimiento coherente con el proyecto autoritario, naturalizando una visión del mundo en la que el dolor se convertía en virtud y la pérdida en fundamento moral de la comunidad nacional. Su eficacia ideológica residía menos en la transmisión de consignas explícitas que en su capacidad para organizar una experiencia afectiva compartida, articulando los mecanismos de interpelación descritos por Althusser, Williams y Žižek dentro de un régimen emocional promovido y legitimado institucionalmente (Althusser 1971; Williams 1977; Žižek 1989; Reddy 2001; Pérez Zalduondo 2013).

Cine, radio y circulación mediática de la música popular

La progresiva consolidación del aparato político y propagandístico del bando sublevado durante la Guerra Civil fue acompañada por la articulación de un nuevo ecosistema mediático en el que cine, radio y prensa especializada comenzaron a desempeñar un papel central en la difusión de los valores del futuro Estado franquista. Constituye un testimonio privilegiado de este proceso la revista *Radiocinema*[68] fundada en marzo de 1938, aproximadamente un año después de la fundación de Radio Nacional de España por el bando franquista, y pocos meses después de que Francisco Franco fuera proclamado Jefe del Gobierno del Estado

[68] Denominada *Radio y Cinema* en sus primeras ediciones, a partir del número 8 (julio, 1938) cambia a *Radiocinema*, título que mantiene hasta su último número publicado en 1963.

Español en Burgos. Desde sus primeros números, la publicación adopta una línea editorial claramente alineada con el proyecto político del bando sublevado. Expresiones como “España de Franco” (*Radio y Cinema* 1938, nº. 1: 9), junto con la insistencia en la misión cultural y nacional de la radiodifusión y el cine, muestran cómo la revista concebía estos medios como instrumentos fundamentales para la reconstrucción simbólica del nuevo Estado. En este contexto, la música pasa a integrarse en un entramado mediático orientado a modelar sensibilidades colectivas y reforzar formas específicas de identificación política y emocional.

Esta orientación editorial resulta visible desde los primeros números de *Radiocinema*. En sus editoriales, la revista presenta explícitamente el cine y la radiodifusión como instrumentos llamados a participar en la reconstrucción cultural de la “Nueva España”, insistiendo en la necesidad de poner los medios de comunicación al servicio de la regeneración nacional. Así, el editorial del número inaugural define sin ambigüedades la función social atribuida a la radiodifusión: “[h]e aquí una de las funciones esenciales de la Radio: disciplinar masas, hacerlas vibrar, enardecerlas, orientarlas, encauzarlas (…) Cuando la masa se encrespa, la voz de la Radio la hace callar” (*Radio y Cinema* 1938, nº. 1: 35); mientras que pocos meses después se insiste en el valor educativo de la radio y del cine, en términos de “auténticos instrumentos de cultura” al servicio de España (*Radio y Cinema* 1938, nº. 9: 5). Del mismo modo, tras el final de la guerra, la revista defendía la necesidad de un aparato de control cinematográfico al servicio de “loables y patrióticos fines” y concluía reclamando que tales ideales fueran difundidos por “la Radio y la Prensa (...) e inculcar (...) el más encendido amor a la Patria” (*Radiocinema* 1939, nº. 27: 11). Estas formulaciones permiten observar cómo la prensa especializada concebía la radio y el cine no solo como medios de información o entretenimiento, sino como instrumentos destinados a orientar afectivamente a la población. En este sentido, el ecosistema mediático descrito por *Radiocinema* constituye una evidencia documental temprana de lo que este trabajo denomina tecnologías emocionales: dispositivos culturales capaces de organizar emociones colectivas y favorecer procesos de identificación política antes incluso de la consolidación institucional definitiva del franquismo.

La consolidación de este ecosistema mediático creó las condiciones para que determinados repertorios musicales adquirieran una función política específica dentro de la cultura audiovisual del bando sublevado. Entre ellos, la copla trágica ocupó un lugar especialmente significativo, no porque representara el conjunto del género, sino porque sus convenciones narrativas y musicales resultaban particularmente aptas para articular discursos de sacrificio, pérdida y comunidad nacional. La película *Carmen, la de Triana* (1938) constituye un caso especialmente revelador para observar este proceso. Producida en plena Guerra Civil y difundida en el contexto cultural del bando franquista, permite analizar cómo la copla comienza a integrarse en este nuevo ecosistema mediático como una tecnología emocional al servicio de la movilización afectiva.

Rodada en los estudios UFA de Berlín en plena Guerra Civil española, la película forma parte de las cinco coproducciones hispano-alemanas realizadas bajo la supervisión del Ministerio de Propaganda del Tercer Reich y producidas por la empresa Hispano-Film Produktion. Tal y como el estudio de Marta Muñoz Aunión (2009) documenta, esta colaboración cinematográfica fue iniciada a partir del interés expreso de Hitler y Goebbels por apoyar al bando franquista y utilizar el cine como instrumento de afinidad ideológica y diplomacia cultural. En la revista *Radiocinema*, la importancia atribuida a *Carmen, la de Triana* resulta visible durante su producción, cuando dedicó diversas noticias, reportajes e ilustraciones a Imperio Argentina y a las producciones de Hispano-Film Produktion realizadas en Berlín, presentándolas como una muestra del nuevo cine español (*Radio y cinema* 1938, nº 1: 13; *Radiocinema* 1938, nº 13: 8). Estas informaciones contribuían a construir un horizonte de expectación y legitimidad alrededor de la película antes incluso de su estreno español en octubre de 1938. La publicación reforzó posteriormente esta estrategia mediante material gráfico e ilustraciones promocionales aparecidas con motivo de su exhibición (*Radiocinema* 1938, nº 17: 24-25). De este modo, *Carmen, la de Triana* no era presentada únicamente como un éxito cinematográfico, sino como uno de los ejemplos más visibles del proyecto de renovación cultural defendido desde las páginas de la revista.

La continuidad de esta cobertura revela que la eficacia ideológica de *Carmen, la de Triana* no dependía exclusivamente de la película como obra aislada, sino de su inserción en un entramado mediático en el que cine, radio y prensa especializada reforzaban mutuamente la circulación de sus imágenes, canciones y significados. Es precisamente esta articulación entre diferentes medios la que permite entender la copla como una tecnología emocional capaz de prolongar y estabilizar determinados repertorios afectivos en la esfera pública. En términos próximos a Ahmed (2004), las emociones no permanecían confinadas a la experiencia cinematográfica, sino que circulaban entre distintos soportes mediáticos, adhiriéndose progresivamente a cuerpos, imágenes, canciones y símbolos. La tecnología emocional no reside, por tanto, únicamente en la obra musical, sino en el dispositivo transmedial que hace posible esa circulación social y, con ella, su eficacia ideológica.

El número "Triana, Triana", interpretado por Imperio Argentina en el papel protagonista de Carmen y acompañado por el brigadier José Navarro (Rafael Rivelles), constituye un ejemplo representativo de la copla trágica analizada en este estudio. Desde el punto de vista musical, la canción se desarrolla principalmente en modalidad menor, con un fraseo amplio, un tempo contenido y frecuentes cadencias descendentes que intensifican el carácter elegíaco de la melodía (Fernández de Larrinoa 2021). La reiteración de estos recursos favorece una escucha centrada en el dolor, la nostalgia y la pérdida, reforzando la identificación emocional del espectador con la protagonista.

Visualmente, la secuencia acompasa el desarrollo dramático de la canción mediante una puesta en escena deliberadamente pausada. El número comienza con un plano general en el que Carmen y el brigadier José Navarro caminan lentamente junto al río, un espacio abierto que subraya el carácter contemplativo del relato. La cámara mantiene inicialmente cierta distancia respecto a los personajes, permitiendo que la canción construya el clima emocional antes de aproximarse progresivamente a sus rostros. El reflejo del brigadier sobre el agua constituye un recurso visual significativo, pues transforma la escucha de la copla en una experiencia compartida. La emoción deja de pertenecer únicamente a Carmen y comienza a afectar también al representante de la autoridad militar.

A lo largo de la interpretación, Carmen dirige repetidamente la mirada hacia lo alto, gesto que desplaza el contenido amoroso de la canción hacia un registro casi trascendente. Cuando invoca a Dios, el primer plano intensifica la intimidad del momento y transforma la expresión del sufrimiento en una experiencia visualmente sacralizada. La secuencia concluye con un plano conjunto en el que José Navarro aparece visiblemente conmovido. El montaje convierte así la emoción individual de Carmen en una emoción compartida, vinculando simbólicamente el sufrimiento femenino con la figura del militar. La eficacia ideológica del número no reside en un mensaje político explícito, sino en la naturalización afectiva de valores como el sacrificio, la fidelidad y la comunidad nacional a través de la convergencia entre música, interpretación y lenguaje cinematográfico. La eficacia emocional de “Triana, Triana” no depende exclusivamente de la composición musical, sino de la convergencia entre recursos sonoros, visuales y narrativos que transforman una experiencia estética en una forma de adhesión afectiva.

El análisis del número musical “Triana, Triana” permite observar cómo la eficacia ideológica de la copla no reside únicamente en sus características musicales aisladas, sino en la articulación entre lenguaje sonoro, narración audiovisual y circulación mediática. La modalidad menor, el fraseo expresivo, la construcción visual del duelo y su posterior difusión mediante cine, radio y prensa especializada configuran conjuntamente una tecnología emocional capaz de organizar formas compartidas de sentir antes que de persuadir mediante argumentos explícitos. Aunque este estudio no pretende generalizar estos resultados al conjunto de la producción cinematográfica del primer franquismo, el caso de “Triana, Triana” ilustra un mecanismo de funcionamiento que resulta especialmente útil para la comparación propuesta con el caso iraní. El interés comparativo, tal y como fue mencionado antes, reside en analizar cómo determinados repertorios musicales, cuando son incorporados a ecosistemas mediáticos y rituales de amplia circulación, adquieren una eficacia política semejante como tecnologías emocionales capaces de organizar comunidades afectivas, legitimar el sacrificio colectivo y reforzar proyectos ideológicos en contextos de guerra.

Música, ideología y medios en el Irán postrevolucionario

Tras la Revolución Islámica de 1979, el nuevo régimen iraní emprendió una profunda reconfiguración del campo cultural, en la que la música ocupó una posición particularmente ambivalente. Considerada inicialmente una práctica asociada al ocio occidentalizado del periodo Pahlaví, fue objeto de fuertes restricciones durante los primeros años revolucionarios. Sin embargo, esta desconfianza dio paso a una reapropiación selectiva de aquellos repertorios capaces de articular los valores de la revolución islámica, especialmente los vinculados a la tradición religiosa chií y a determinadas formas de la música clásica persa (Siamdoust 2017; Youssefzadeh 2000). Al igual que en el caso español, el objetivo no consistió en crear un lenguaje musical completamente nuevo, sino en resignificar repertorios culturalmente interiorizados mediante su incorporación a un nuevo ecosistema mediático.

La radio y la televisión estatales desempeñaron un papel decisivo en este proceso. Durante la guerra Irán-Irak (1980-1988), los repertorios religiosos comenzaron a circular de forma coordinada junto con documentales bélicos, retransmisiones de funerales de mártires, ceremonias religiosas y programas especiales dedicados al frente. La reiteración de estas asociaciones convirtió determinados repertorios musicales en marcadores afectivos del sacrificio, el duelo y el martirio. Más que difundir canciones aisladas, el sistema mediático revolucionario produjo un espacio de circulación afectiva en el que música, imagen y ritual reforzaban mutuamente su eficacia política (Naficy 2012; Nooshin 2005; Chelkowski y Dabashi 1999).

Los *noheh* constituyen uno de los repertorios más característicos de la tradición devocional chií. Interpretados durante siglos en las ceremonias de Muharram y Ashura para conmemorar el martirio del imán Hosein, forman parte de un lenguaje ritual profundamente interiorizado en la memoria cultural iraní (Blum 2010; Aghaie 2004). Aunque constituyen un repertorio religioso anterior a la Revolución Islámica, durante la guerra Irán-Irak fueron objeto de una profunda resignificación política. El presente estudio no analiza el conjunto de los *noheh*, sino aquellos difundidos masivamente por los medios estatales y articulados sobre el *dastgāh Shur,* por su especial capacidad para movilizar imaginarios de duelo,

sacrificio y martirio. En este contexto, los *noheh* se convirtieron en uno de los principales recursos musicales mediante los cuales el ecosistema mediático revolucionario organizó la experiencia afectiva de la guerra.

Dastgāh Shur *y la tradición de Ashura*

El *dastgāh Shur* constituye uno de los principales sistemas modales del *radif* persa y ocupa un lugar especialmente relevante dentro de las prácticas musicales asociadas al chiismo ritual, en particular en los contextos de Ashura y de las conmemoraciones del martirio del Imán Hosein en Karbalá[69]. Históricamente asociada a prácticas de recitación religiosa *rowzeh-khāni*, cantos devocionales y formas narrativas musicales de lamento, *Shur* se caracteriza por una modalidad menor, intervalos con fuerte carga expresiva y cadencias descendentes que evocan duelo, sacrificio y solemnidad colectiva (During et al. 1991; Youssefzadeh 2000). Su presencia continuada en los rituales chiíes ha convertido esta estructura modal en un repertorio estrechamente asociado al duelo, el martirio y la justicia trascendente. Como aprecia During, *Shur*

> es el modo más importante del sistema musical iraní (…) significa "emoción'"[pasión] y refleja mejor que cualquier otro *dastgāh*, el temperamento iraní. Algunos compositores lo posicionan por encima de todos los otros modos, y si existiera tan solo un *dastgāh*, ésta sería *Shur* (During et al. 1991: 72)[70].

La reiteración de Shur en ceremonias de duelo ha consolidado una memoria sonora compartida mediante la cual determinadas configuraciones melódicas evocan inmediatamente el martirio de Hosein. En términos próximos a Williams (1977), *Shur* constituye una estructura cultural de sentimiento; siguiendo a Ahmed (2004), las emociones asociadas al duelo circulan y se adhieren progresivamente a

[69] Un ejemplo del uso del modo *Shur*, particularmente su derivación *Dashti* en los rituales de Ashura, está disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=lkguculj_ek.

[70] Tal y como fue mencionado en la nota 1, el sistema modal de la música tradicional persa está compuesto por siete *dastgāh* y cinco *āvāz* (derivaciones), sin embargo, algunos musicólogos como Lloyd Clifton Miller (1999: 58) proponen considerar los *āvāz* también como *dastgāh* independientes.

este repertorio musical hasta convertirlo en un poderoso marcador afectivo. Esta memoria sonora se consolidó gracias a la circulación de *Shur* en diversos dispositivos culturales, tanto religiosos como seculares. Según algunos testimonios orales recopilados por historiadores como Rashid Yasami, *Shur* —particularmente sus derivaciones *Dashti* y *Bayat*— ocupa un lugar central en la Taʿzieh, el teatro ritual chií dedicado a la conmemoración de Karbalá (citado en Beyzaie 2002: 148)[71]. En este contexto performativo, *Shur* configura un lenguaje musical del sufrimiento, la injusticia y la pérdida, activando una respuesta emocional colectiva basada en la empatía, el duelo compartido y la identificación moral con la figura del mártir (Blum 2010)[72].

Esta codificación afectiva no permaneció confinada al ámbito estrictamente religioso, sino que se proyectó hacia otros registros musicales a lo largo del siglo XX. En particular, compositores formados en la tradición modal persa y en la orquestación occidental, como Sadegh Nojuki, incorporaron melodías y giros derivados de *Dashti* en canciones destinadas al circuito de la música popular urbana. Estas composiciones, interpretadas por figuras centrales del pop iraní prerrevolucionario —y posrevolucionario, particularmente en la diáspora estadounidense— como Googoosh, Hayedeh, Mahasti, Homeyra, Leila Foruhar, Ebi o Moein[73], trasladaron al ámbito de la música popular urbana configuraciones afectivas tradicionalmente asociadas al lamento ritual: melancolía, nostalgia, pérdida amorosa y fatalismo existencial (Nooshin 2005). De este modo, *Shur* dejó de ser

[71] Además de *Shur*, Yasami señala el uso del *dastgāh Homayun*, de carácter igualmente trágico, utilizada en las tradiciones de *Taʿzieh* para los cantos femeninos, así como *Chāhārgāh* para los cantos heroicos y desafiantes en las escenas de carácter épico (véase Beyzaie 2002: 148).

[72] El estudio de Bahram Beyzaie (2002: 115) sitúa las primeras evidencias documentadas de los rituales de Ashura en Irán en el siglo X. En la misma obra recoge asimismo un manuscrito de Abolhasan Sabā (1902-1957), músico y estudioso de la música persa, quien afirmaba que “hasta ahora ha sido el *taʿzieh* lo que ha conservado nuestra música” (Beyzaie 2002: 148). Más allá del carácter hiperbólico de esta afirmación, ilustra la importancia que diversos intelectuales iraníes han atribuido al teatro ritual chií como espacio de preservación y transmisión de repertorios modales tradicionales. Aunque la musicología contemporánea no permite establecer una continuidad histórica directa entre el sistema modal del *radif* y la música del período sasánida, esta tradición ha sido frecuentemente vinculada, en el imaginario historiográfico iraní, con la figura de Barbod, músico de la corte sasánida, a quien las fuentes literarias atribuyen la organización de un sistema de siete Modos Reales (*Khosravānī*), treinta modos derivados y trescientas sesenta y cinco melodías asociadas al calendario anual (During et al. 1991).

[73] Una colección de las composiciones de Nojuki está disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=u1iLpVtwj5w&list=PLuuFBwdP6nGNryC7O8cnvlxpMj_ix-4f0.

exclusivamente un lenguaje del duelo religioso para convertirse en un código afectivo ampliamente reconocido en la cultura musical iraní.

Precisamente porque *Shur* había circulado durante siglos entre el ritual religioso, el teatro y la música popular, la República Islámica pudo reapropiarse de este lenguaje sonoro sin necesidad de crear un código musical nuevo. El régimen incorporó un repertorio afectivo ya profundamente interiorizado por amplios sectores de la sociedad iraní y lo integró en el ecosistema mediático de la guerra. Desde el marco teórico de las tecnologías emocionales propuesto en este estudio, *Shur* puede entenderse como un dispositivo cultural capaz de conectar Ashura, la música popular y la épica bélica dentro de un mismo campo afectivo.

Los noheh *de movilización masiva*

Los *noheh* constituyen un repertorio amplio de cantos devocionales vinculados a las ceremonias chiíes de duelo y conmemoración. Sus funciones litúrgicas, musicales y sociales exceden ampliamente el contexto de la guerra Irán-Irak. El presente estudio no analiza el conjunto de esta tradición, sino un subconjunto de *noheh* difundidos masivamente por la radio y la televisión estatales durante la guerra, cuyas características musicales, performativas y mediáticas los convirtieron en uno de los principales dispositivos de movilización afectiva durante el conflicto.

Durante la guerra Irán-Irak (1980-1988), los *noheh* de movilización se consolidaron como uno de los principales repertorios musicales del ecosistema mediático revolucionario. Interpretados por *maddāh* (cantor devocional) como Sadegh Ahangaran y difundidos sistemáticamente por la radio y la televisión estatales, trasladaban al espacio mediático un estilo vocal heredero de la recitación ritual chií *rowzeh*, caracterizado por una entonación austera, grave y contenida, generalmente articulada en *Shur* o sus derivaciones como *Dashti* (Aras 2024).

Por su inscripción en el *dastgāh Shur*, estos *noheh* presentan una serie de rasgos constantes. La mayoría se estructuran en modalidad menor y registro medio-grave, evocando solemnidad y recogimiento más que exaltación triunfal. Su

fraseo declamatorio, cercano al lamento ritual, borra la frontera entre canto, oración y discurso moral. Asimismo, la repetición melódica y la insistencia rítmica facilitan la memorización y la participación colectiva. Estos elementos configuran una experiencia sonora que no busca el entretenimiento, sino la inmersión afectiva del oyente en un clima de sacrificio y trascendencia. En este sentido, la música funciona menos como espectáculo que como ritual secularizado, reproducible a través de la radio, la televisión y los altavoces del frente (Aras 2024; Abbasian 2023; Naficy 2012).

La voz de Sadegh Ahangaran se convirtió en uno de los principales emblemas sonoros de la guerra Irán-Irak. La utilización recurrente del *Shur* y *Dashti* activaba una memoria emocional históricamente sedimentada en el imaginario chií, de modo que el combatiente dejaba de ser interpelado únicamente como soldado moderno para convertirse en continuador del sacrificio del imán Hosein. La muerte en combate adquiría así el sentido de un acto de justicia trascendente (Aras 2024). Desde la perspectiva de las tecnologías emocionales propuesta en este estudio, la eficacia de estos *noheh* no residía exclusivamente en sus textos, sino en la capacidad de ese repertorio sonoro para reactivar una memoria afectiva compartida que circulaba entre rituales religiosos, prácticas musicales y medios de comunicación. En términos próximos a Ahmed (2004), las emociones se adhieren progresivamente a determinadas melodías, voces e imágenes, convirtiendo la escucha en una forma de incorporación afectiva a la comunidad revolucionaria.

La eficacia de estos *noheh* dependía igualmente de su circulación masiva dentro del ecosistema mediático revolucionario. Difundidos por la radio, la televisión y las grabaciones en casete, estos cantos trascendieron el espacio ritual para integrarse en la cultura audiovisual de la guerra. En este proceso desempeñó un papel decisivo el documentalista Morteza Avini**,** quien incorporó de manera recurrente las interpretaciones de Ahangaran a la banda sonora de *Revāyat-e Fatḥ (Crónica de la victoria,* 1986-1988)[74]. Sus *noheh* acompañan numerosas secuencias de la serie e incluso abren varios de sus episodios, convirtiéndose en uno de los

[74] Resultan relevantes las declaraciones de uno de los principales operadores de cámara de la serie, Mostafa Dalai (2021), acerca del proceso de recuperación de los *noheh* interpretados por Ahangaran y de su integración en la banda sonora de la serie.

principales elementos de cohesión entre imagen documental, memoria de Karbalá y movilización afectiva. El análisis de esta serie permite observar cómo el *noheh* deja de funcionar únicamente como repertorio musical para integrarse en un dispositivo audiovisual de movilización emocional cuya formulación estética e ideológica desarrolló Morteza Avini durante la guerra.

Morteza Avini, y la formulación del cine iluminacionista

La circulación masiva de los *noheh* a través del ecosistema mediático revolucionario encontró una de sus formulaciones más elaboradas en la serie documental *Revāyat-e Fatḥ*, dirigida por Morteza Avini y producida para la televisión estatal durante la guerra Irán-Irak. Emitida semanalmente por la televisión nacional iraní IRIB, la serie documenta la experiencia cotidiana de los combatientes voluntarios *basiji* desde una perspectiva que privilegia el sacrificio, la espiritualidad y el martirio por encima de la descripción estratégica del conflicto (Naficy 2012).

La organización audiovisual de *Revāyat-e Fatḥ* respondía directamente a la teoría cinematográfica desarrollada por Morteza Avini durante los años de la guerra y publicada en la revista *Sureh*, una publicación cultural, artística y de pensamiento que fue fundada en 1989 por el Bureau de Arte de la Organización de la Propaganda Islámica (*Hozeh Honari-e Sazmān-e Tablighāt-e Eslāmi*). Como miembro fundador y el director editorial de la misma, Avini dedicó buena parte de los primeros números de la revista a explicar los fundamentos del arte islámico y a criticar la cultura moderna. Para Avini, la transformación revolucionaria no podía limitarse a modificar los contenidos del cine heredado, sino que exigía una profunda reformulación de su propio lenguaje. En uno de sus ensayos afirmaba que “el cine, tal como existe hoy, no dispone de una técnica acorde con nuestros elevados fines” y se preguntaba si “el cine podía orientarse hacia la *qibla* de los musulmanes” (1989: 44). El problema no residía únicamente en los temas representados, sino en la propia forma cinematográfica. De ahí que la tarea del cineasta musulmán consistiera en “conquistar el terreno del arte tecnológico”, rechazando “el falso

atractivo, el estrellato o la excitación sensacionalista" para poner el cine al servicio de la verdad espiritual y de la *fitra* humana (ibid.).

La concepción documental de Morteza Avini parte de una noción de realidad radicalmente distinta de la tradición documental positivista. En uno de sus ensayos sostiene que "la realidad comprende tanto el mundo exterior como nuestro mundo interior" y que, en este sentido, "adquiere un significado próximo al de la verdad" (*haqīqat*). Por ello, "la realidad del frente de la guerra es otra" distinta de la que ofrece una mirada meramente empírica. En consecuencia, afirma que "la realidad, entendida en su sentido esencial (*nafs al-amr*), es precisamente aquello que vemos en *Revāyat-e Fatḥ*" (Avini 1990: 49). El documental deja así de concebirse como un registro objetivo de acontecimientos para convertirse en una revelación de la verdad espiritual inscrita en la experiencia de la guerra.

Esta concepción permite comprender la función de los *noheh* dentro de la serie. Las melodías en *dastgāh Shur* no acompañan simplemente las imágenes, sino que participan en la revelación de esa verdad espiritual. La organización audiovisual de *Revāyat-e Fatḥ* transforma así el frente de batalla en una nueva Karbalá, donde imagen, voz y música convergen para hacer perceptible una realidad que trasciende el acontecimiento militar. Como ha señalado Abbasian (2023), esta concepción constituye el núcleo de lo que Avini denominó *sinemā-ye eshrāqī* (cine iluminacionista), una práctica cinematográfica orientada no a reproducir la realidad visible, sino a revelar su dimensión espiritual de lo invisible (Abbasian 2023: 9)[75].

La dimensión social de este proyecto ha sido subrayada por Maryam Aras (2024), quien señala que *Revāyat-e Fatḥ* se convirtió en uno de los principales vínculos entre el frente y la población civil. Emitida semanalmente por la televisión estatal, la serie trasladaba la experiencia espiritual de la guerra al espacio doméstico y contribuía tanto a la movilización de nuevos voluntarios como a la legitimación del sacrificio. La presencia recurrente de la voz de Sadegh Ahangaran y

[75] Abbasian (2023: 9) señala que la fuente de inspiración del término *sinema-ye eshraghi*, empleado por Morteza Avini, proviene de la terminología del filósofo iraní del siglo XII Shahab al-Din Suhrawardi, quien denominó a su filosofía *Hikmat al-Ishragh* (Filosofía de la iluminación).

la difusión paralela de sus *noheh* mediante la radio y los casetes integraron este repertorio en el paisaje sonoro cotidiano de la guerra (Aras 2024)[76].

La observación de Aras (2024) permite comprender la dimensión transmedial del proyecto de Avini. La eficacia de *Revāyat-e Fatḥ* no residía únicamente en la calidad estética de sus documentales, sino en la circulación simultánea de imágenes, narración y *noheh* a través de la televisión, la radio y las grabaciones en casete. Más que representar la guerra, la serie organizaba un régimen de circulación afectiva en el que la música ritual, la voz ensayística y la imagen documental actuaban conjuntamente como una tecnología emocional. El análisis del primer episodio permitirá observar con mayor precisión el funcionamiento concreto de este dispositivo audiovisual.

Caso de estudio: la secuencia inaugural del episodio "Shab-e Ashurā'ī" ("Una noche de Ashura") de Revāyat-e Fatḥ

La cabecera del primer episodio de la primera temporada de *Revāyat-e Fatḥ*, "Shab-e Ashurā'ī", sintetiza con claridad el funcionamiento del dispositivo audiovisual desarrollado por Morteza Avini. La secuencia se abre con varios planos generales de combatientes avanzando lentamente entre los palmerales próximos al río Arvand. Aunque las imágenes, filmadas con cámara en mano, muestran un desplazamiento hacia el frente, la puesta en escena evita cualquier espectacularización de la acción militar. Los comentarios posteriores permiten entender que los combatientes se preparan para cruzar el río Arvand e iniciar una operación contra posiciones iraquíes. Sin embargo, la secuencia apenas enfatiza la dimensión estratégica del episodio. Algunos soldados vuelven la mirada hacia la

[76] Conviene recordar el extraordinario impacto emocional que estas imágenes tuvieron en la sociedad iraní, consciente de su valor testimonial al constituir, en muchos casos, los últimos registros audiovisuales de combatientes que morirían poco después en el frente. La narración en off y la organización musical concebidas por Avini resignificaban esas imágenes dentro de su propuesta de un "cine iluminacionista". Sin embargo, esta dimensión estética convivía con una finalidad explícitamente movilizadora. En este sentido, Esmail Barari (2021), ayudante de montaje de *Revāyat-e Fatḥ*, afirma que uno de los principales objetivos de la serie consistía en animar al público a alistarse en las fuerzas voluntarias, mediante procedimientos emocionales inspirados en la *rowzeh-khāni*. Su testimonio resulta especialmente significativo porque confirma, desde el interior del propio equipo de producción, la estrecha articulación entre estética, emoción y movilización política que caracteriza a la serie.

cámara, sonríen y saludan con naturalidad tanto al operador como a sus compañeros. Lejos de construir una imagen heroica convencional, la cámara registra una comunidad de jóvenes cuya serenidad anticipa el sentido espiritual que la voz y la música otorgarán inmediatamente a esas imágenes.

La dimensión documental queda inmediatamente reinterpretada por la voz en off del propio Avini. El narrador afirma:

> El atardecer se aproxima y parece que el destino de la tierra se decide precisamente en esta orilla del río Arvand (...) Estos son los hijos del siglo XV de la hégira; aquellos a quienes la Tierra llevaba siglos esperando para poner fin a la era de la oscuridad y la ignorancia (Avini 1986: 1:04).

Esta intervención desplaza inmediatamente la lectura de las imágenes desde el plano militar hacia un horizonte escatológico. Los combatientes dejan de aparecer como soldados inmersos en una operación bélica concreta para convertirse en sujetos de una misión providencial inscrita en la historia sagrada. Como el propio Avini defendía en sus escritos sobre cine documental, la realidad filmada solo alcanza su verdadero sentido cuando permite acceder a una verdad superior (*ḥaqīqat*) que trasciende la mera apariencia visible. La guerra no se representa como un acontecimiento histórico contingente, sino como la manifestación de una realidad espiritual.

La dimensión afectiva de esta resignificación se completa mediante el *noheh* interpretado por Sadegh Ahangaran: *Bā rahseparān-e Karb-o Balā / Kon 'azm-e safar ey mard-e Khodā* (Únete a quienes marchan hacia Karbalá y el sufrimiento; emprende el viaje, oh hombre de Dios). La referencia explícita a Karbalá establece desde los primeros compases una continuidad simbólica entre los combatientes contemporáneos y los compañeros del imán Hosein. El frente deja así de percibirse como un espacio geopolítico concreto para convertirse en una nueva escena del martirio. Musicalmente, *dastgāh Shur*, el registro grave y el fraseo declamatorio desplazan la percepción de la marcha militar hacia un registro ritual de duelo y sacrificio. La música no acompaña simplemente las imágenes, sino que reorganiza

su significado emocional: el desplazamiento físico de los soldados se transforma en una peregrinación hacia el martirio.

Desde la perspectiva de las tecnologías emocionales, la eficacia de esta secuencia reside precisamente en la articulación entre imagen documental, narración ensayística y *noheh*. La cámara registra la cotidianeidad de los combatientes; la voz de Avini la interpreta como manifestación de una verdad espiritual; y el canto de Ahangaran activa una memoria afectiva sedimentada por siglos de tradición ritual chií. El resultado no es la simple ilustración musical de unas imágenes de guerra, sino la construcción de una experiencia audiovisual en la que el espectador es invitado a reconocer el combate contemporáneo como continuación del paradigma de Karbalá. La secuencia inaugural de "Shab-e Ashurāʾī" constituye así un ejemplo paradigmático de cómo *Revāyat-e Fatḥ* integra música, voz e imagen documental en un único dispositivo audiovisual de movilización afectiva. Más que ilustrar la guerra, la serie organiza una forma específica de experimentarla emocionalmente, convirtiendo el *noheh* en el eje sonoro de una comunidad imaginada articulada en torno al sacrificio, el martirio y la continuidad histórica de Karbalá.

Conclusiones

El presente estudio ha mostrado que la eficacia política de la copla franquista y de los *noheh* difundidos durante la guerra Irán-Irak no puede explicarse únicamente por sus características musicales ni por el contenido ideológico de sus letras. La principal aportación de este trabajo consiste en demostrar que ambos repertorios adquirieron capacidad de movilización al integrarse en ecosistemas mediáticos específicos, donde cine, radio, televisión y prensa especializada articularon formas estables de circulación afectiva. Desde esta perspectiva, la música deja de entenderse como un simple acompañamiento de la propaganda para convertirse en un componente estructural de dispositivos audiovisuales capaces de organizar emociones colectivas.

El concepto de tecnologías emocionales propuesto en este artículo permite precisamente describir este proceso. Partiendo de las aportaciones de Williams (1977) sobre las estructuras de sentimiento, de Ahmed (2004) sobre la circulación social de las emociones y de Althusser (1971) y Žižek (1989) sobre la dimensión afectiva de la interpelación ideológica, se ha argumentado que la eficacia de estos repertorios no reside exclusivamente en la obra musical, sino en la articulación entre música, imagen, palabra y ritual dentro de un mismo dispositivo mediático. Tanto "Triana, Triana" como la secuencia inaugural de "Shab-e Ashurā'ī" muestran que la emoción se produce mediante la convergencia de distintos medios que orientan la experiencia del espectador hacia formas concretas de identificación política.

La comparación entre ambos casos revela una lógica común de apropiación cultural. Ni la copla ni los *noheh* fueron creados por los respectivos regímenes, sino que constituían repertorios profundamente sedimentados en la memoria cultural de sus sociedades. Su eficacia política derivó precisamente de esa familiaridad previa. El franquismo resignificó la copla dentro de un ecosistema compuesto por cine, radio y prensa especializada, mientras que la República Islámica incorporó los *noheh* tradicionales al entramado formado por la televisión estatal, la radio, los casetes y documentales como *Revāyat-e Fatḥ*. En ambos contextos, la movilización afectiva se apoyó menos en la imposición de nuevos lenguajes que en la reorganización mediática de repertorios emocionales ya existentes.

Las diferencias entre ambos casos resultan igualmente significativas. Mientras que el franquismo canalizó el sacrificio a través de un imaginario melodramático en el que la voz femenina —representada aquí por Imperio Argentina— ocupaba un lugar central como mediadora emocional, el caso iraní articuló la movilización mediante repertorios rituales predominantemente masculinos, donde la figura del mártir sustituyó a la de la heroína melodramática como principal referente afectivo. Estas diferencias muestran que las tecnologías emocionales no producen emociones universales, sino que organizan afectos históricamente situados mediante códigos culturales específicos.

Finalmente, el estudio sugiere que el análisis de la música en contextos autoritarios requiere desplazar la atención desde las obras individuales hacia las

condiciones materiales de su circulación. Más que buscar mensajes ideológicos explícitos en canciones o películas aisladas, resulta necesario comprender cómo diferentes medios de comunicación configuran conjuntamente comunidades emocionales capaces de hacer inteligibles y socialmente compartidos el sacrificio, el duelo o el heroísmo. Desde esta perspectiva, el concepto de tecnologías emocionales ofrece una herramienta útil para estudiar la relación entre música, medios e ideología más allá de los casos aquí analizados, permitiendo comparar procesos de movilización afectiva en contextos históricos y culturales muy distintos.

Referencias

Abbasian, Kaveh. 2023. "Illuminationist Cinema: How Islamic Mysticism Inspired Morteza Avini's Sacred Defence Documentaries of the Iran–Iraq War and His Attempt at Constructing Film Theory". *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 25: 5-23. DOI: https://doi.org/10.33178/alpha.25.01.

Aghaie, Kamran Scot. 2004. *The Martyrs of Karbala: Shi'i Symbols and Rituals in Modern Iran*. Seattle: University of Washington Press.

Althusser, Louis. 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses". En *Lenin and Philosophy and Other Essays*, 127-186. New York: Monthly Review Press.

Aras, Maryam. 2024. "Materializing Cultural Memory: From Wartime Eulogies to Panegyric Pop in Contemporary Iran". En *Shiʿi Materiality Beyond Karbala: Religion That Matters*, eds. Fouad Gehad Marei, Yafa Shanneik y Christian Funke, 127-153. Leiden: Brill.

Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Avini, Mortaza, dir. 1986. "Shab-e Ashura-yi" [La noche de Ashura]. *Revāyat-e Fatḥ* [Crónica de la victoria], temporada 1, episodio 1. Emitido originalmente en 1986 por IRIB. Publicado digitalmente el 12 de abril de 2022 por Safineh-ye Honar. Video de YouTube, 22:52. https://www.youtube.com/watch?v=iuZh2xdAExk [Consulta: 10 de julio 2026].

Avini, Morteza. 1989. “Farzandān-e Enqelāb dar Barābar-e Arsehā-ye Tajrobeh Nashodeh-ye Sinemā” [Los hijos de la revolución ante los ámbitos inexplorados del cine]. *Sureh* 7: 42-46. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/233908/ [Consulta: 12 de julio de 2026].

Avini, Morteza. 1990. “Vāghe'iat dar Sinemā-ye Mostanad” [La realidad en el cine documental]. *Sureh* 12: 32–37. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/234047/ [Consulta: 12 de julio de 2026].

Barari, Esmail. 2021. “Sinema-ye Eshraghi dar Goft-o-gu ba Esmail Barari” [Cine iluminacionista, en conversación con Esmail Barari]. Publicado por Gorooh-e Mostanad-e Revāyat-e Fatḥ [Grupo Documental Revāyat-e Fatḥ]. Video de Aparat https://www.aparat.com/v/t647shp [Consulta: 11 de julio de 2026].

Beyzaie, Bahram. 2002. *Namayesh dar Iran* [Teatro en Irán]. Teherán: Roshangaran va Motaleat-e Zanan.

Blum, Stephen. 2010. “Compelling Reasons to Sing: The Music of Ta'ziyeh”. En *Eternal Performance: Ta'ziyeh and Other Shiite Rituals*, editado por Peter J. Chelkowski, 170-177. London: Seagull Books.

Brenan, Gerald. 1994. *La copla popular española*. Málaga: Miramar.

Chelkowski, Peter J. 2010. *Eternal Performance: Ta‘ziyeh and Other Shiite Rituals*. London: Seagull Books.

Chelkowski, Peter J. y Hamid Dabashi. 1999. *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran.* New York: New York University Press.

Dalai, Mostafa. 2021. “Entrevista en *Nardebān*”. Mostanad TV. Reel de Instagram. https://www.instagram.com/reel/CNjJemIo3i_/ [Consulta: 25 de julio de 2026].

During, Jean, Zia Mirabdolbaghi, y Dariush Safvat. 1991. *The Art of Persian Music*. Washington, D.C.: Mage Publishers.

Fernández de Larrinoa, Rafael. 2021. “La música de Carmen, la de Triana (1938): las fuentes y el proceso creativo”. *Anuario Musical*, 76: 151-180. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.08.

García Soriano, Esther. 2014. *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. https://hdl.handle.net/20.500.14352/25545 [Consulta: 12 de enero 2026].

Gubern, Román. 1986. *1936–1939: La guerra de España en la pantalla*. Barcelona: Filmoteca Española.

Hall, Stuart. 1981. “Notes on Deconstructing the Popular”. En *People’s History and Socialist Theory*, ed. Raphael Samuel, 227-240. Londres: Routledge.

Labanyi, Jo. 2002. “Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Musical”. En *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, ed. Jo Labanyi, 206-221. Oxford: Oxford University Press.

Miller, Lloyd Clifton. 1999. *Music and Song in Persia: The Art of Āvāz*. Richmond: Curzon.

Montero Aroca, Juan. 2017. *La copla. Los años de oro: 1928-1958*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Muñoz Aunión, Marta. 2009. “El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de Carmen, la de Triana”. En *El espíritu del caos: representaciones y recepción de las imágenes durante el franquismo*, eds. Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas, 21-59. Madrid: Ocho y Medio.

Naficy, Hamid. 2012. *A Social History of Iranian Cinema. Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*. Durham: Duke University Press.

Nooshin, Laudan. 2005. “Subversion and Countersubversion: Power, Control and Meaning in the New Iranian Pop Music”. En *Music, Power, and Politics,* ed. Annie J. Randall. Londres: Routledge.

Oliver Sanjusto, Andrea. 2024. “Escuchar para sobrevivir: reapropiación de la copla andaluza en la propuesta radiofónica franquista”. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, 12(23): 35-43. https://doi.org/10.29057/ia.v12i23.11874

Pérez Zalduondo, Gemma. 2013. *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo.

Prieto Borrego, Lucía. 2016. “La Copla: Un instrumento para el Proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo”. *Arenal. Revista De Historia De Las Mujeres* 23(2): 287-320. https://doi.org/10.30827/arenal.v23i2.3944.

Radiocinema. 1938–1939. La Coruña: Editorial Radiocinema. Números consultados: 1- 27. Edición digital en Galiciana: Biblioteca Dixital de Galicia, disponible en https://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=577511.

Reddy, William M. 2001. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rosenwein, Barbara H. 2006. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Sánchez Rodríguez, Virginia. 2015. “La función ideológica de la música en el cine del franquismo”. *Opción* 31(4): 884-905. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045569052.

Siamdoust, Nahid. 2017. *Soundtrack of the Revolution: The Politics of Music in Iran*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Sieburth, Stephanie. 2014. *Survival Songs: Conchita Piquer’s “Coplas” and Franco's Regime of Terror*. Toronto: University of Toronto Press.

Williams, Raymond. 1959. *Culture and Society, 1780–1950*. London: Chatto & Windus.

____. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Youssefzadeh, Ameneh. 2000. “The situation of music in Iran since the Revolution: The role of official organizations”. *British Journal of Ethnomusicology*, 9(2): 35-61. https://doi.org/10.1080/09681220008567300.

Žižek, Slavoj. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

El *rubāb* afgano en España: trayectorias y formación de una escena

MIGUEL ÁNGEL GASCO RODRÍGUEZ (MICHEL GASCO)

Universidad de Salamanca, michel.gasco@usal.es

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Palabras clave: rubāb afgano, circulación musical, historia de los instrumentos, transnacionalismo musical, lutería.

Key words: Afghan rubāb, musical circulation, instrument history, musical transnationalism, luthiery.

Cita recomendada:

Gasco Rodríguez, Miguel Ángel. 2026. "El rubāb afgano en España: trayectorias y formación de una escena". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 155-185. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

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

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

EL *RUBĀB* AFGANO EN ESPAÑA: TRAYECTORIAS Y FORMACIÓN DE UNA ESCENA[77]

Miguel Ángel Gasco Rodríguez (Michel Gasco)

Resumen

Este artículo reconstruye la trayectoria histórica y etnográfica del *rubāb* afgano en España, desde los primeros encuentros sonoros a mediados de los años noventa hasta la consolidación de una escena activa en la actualidad. El estudio combina trabajo etnográfico del autor en España y Mashhad (Irán) con entrevistas a intérpretes y lutieres en España. El objetivo es examinar cómo este instrumento ha ido adquiriendo visibilidad y arraigo en un contexto inusual: España no cuenta con una diáspora afgana asentada, lo que obliga a explicar su implantación a través de otros mecanismos, como trayectorias personales de escucha, redes transnacionales de enseñanza, circulación de instrumentos y el desarrollo de una lutería especializada. El artículo presta especial atención a dos dimensiones complementarias. Por un lado, reconstruye las mediaciones que han hecho posible la formación de esta escena, incluyendo talleres, grabaciones, repertorios y vínculos pedagógicos con músicos afganos. Por otro, examina los procesos de restauración, ajuste y adaptación material del instrumento, mostrando que su circulación implica también debates sobre estabilidad, sonoridad y legitimidad. A partir de estos materiales, el texto propone leer la historia del *rubāb* en España como un proceso sostenido por relaciones sociales concretas y prácticas de escucha, aprendizaje e interpretación que, con el tiempo, han dado lugar a una escena reconocible sin partir de una comunidad migrante de base.

Palabras clave: rubāb afgano, circulación musical, historia de los instrumentos, transnacionalismo musical, lutería.

[77] Esta publicación es parte del proyecto Miradas cruzadas entre los mundos iranio e hispánico. Relatos y representaciones en la contemporaneidad (Referencia: PID2023-1502740A-100). Proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, EU.

Abstract

This article reconstructs the historical and ethnographic trajectory of the Afghan rubāb in Spain, from the first sonic encounters in the mid-1990s to the consolidation of an active scene in the present. The study combines the author's ethnographic fieldwork in Spain and Mashhad (Iran) with interviews with performers and luthiers in Spain. Its aim is to examine how the instrument has gradually acquired visibility and become established in an unusual context: Spain does not have an established Afghan diaspora, making it necessary to explain the instrument's establishment through other mechanisms, such as personal trajectories of listening, transnational networks of teaching, the circulation of instruments, and the development of specialised luthiery. The article pays particular attention to two complementary dimensions. On the one hand, it reconstructs the mediations that have made the formation of this scene possible, including workshops, recordings, repertoires, and pedagogical ties with Afghan musicians. On the other, it examines processes of restoration, adjustment, and material adaptation, showing that the instrument's circulation also gives rise to debates over stability, sonority, and legitimacy. On the basis of these materials, the article proposes reading the history of the rubāb in Spain as a process sustained by concrete social relations and practices of listening, learning, and performance that, over time, have given rise to a recognisable scene without an established migrant community as its point of departure.

Key words: *Afghan rubāb, musical circulation, instrument history, musical transnationalism, luthiery.*

Introducción: El *rubāb* afgano

El *rubāb* afgano, cuya llegada a España constituye el objeto de este estudio, es un laúd de mástil corto conocido en Afganistán como "el león de los instrumentos". Se talla tradicionalmente en madera de morera (*shāh tūt)* y se caracteriza por una caja de resonancia dividida en dos cavidades. La inferior se cubre con un parche de piel de cabra; la superior, con una tapa de madera que funciona como diapasón y que suele aparecer decorada con incrustaciones de

nácar. El instrumento cuenta con tres cuerdas melódicas afinadas por cuartas y con un sistema de hasta quince cuerdas simpáticas (*tarab*). Estas últimas son responsables de buena parte de su identidad sonora, afinadas según el *rāg* interpretado, generan una masa de armónicos que actúa como una cámara de resonancia integrada y transforma el ataque del plectro en un aura envolvente (Baily 2001).



Figura 1. Nasim Khushnawaz afinando un rubāb afgano, Mashhad, 2022. Fotografía del autor.

Históricamente, el término *rubāb* ha designado una familia amplia de laúdes de cuerda pulsada, documentada desde el siglo IV en un arco geográfico que se extiende de Mongolia al Indostán. Aunque la terminología ha variado a lo largo del tiempo, del *qobūz* turco al *shudraga* mongol del periodo timúrida, el término *rubāb* se consolidó en contextos persas hacia el siglo XIV (Roy 2017). El *rubāb* afgano contemporáneo, sin embargo, no puede entenderse solo como la continuación de esa genealogía amplia. Como ha mostrado Sylvain Roy, su forma actual no puede remontarse sin más a las representaciones antiguas, ya que en ellas no aparece el rasgo decisivo del instrumento contemporáneo: las cuerdas simpáticas (Roy 2026:

282-283). Roy sitúa además su origen geográfico en el sudeste del actual Afganistán, en el territorio pastún histórico de Roh, y propone fechar su invención entre 1825 y poco antes de 1855, es decir, en el momento en que esas cuerdas habrían quedado incorporadas de forma estable al instrumento (2026: 284-286). La forma moderna asociada al llamado *rubāb kabuli* (*rubāb* de Kabul) sería el resultado de transformaciones posteriores desarrolladas sobre todo a lo largo del siglo XX, entre ellas la reducción de antiguas cuerdas melódicas dispuestas en coros a tres cuerdas simples, el aumento del número de cuerdas simpáticas, la modificación del puente y el incremento del tamaño del instrumento. El *rubāb* afgano actual debe entenderse, por tanto, no solo como heredero de una familia extensa de laúdes asiáticos, sino también como una construcción histórica y organológica surgida de varias fases de adaptación y redefinición sonora (Roy 2019; Roy 2026: 287-288).

Descubriendo el *rubāb*

Mi primer encuentro con el *rubāb* afgano se produjo en 2005, en un momento en que mi interés empezaba a orientarse hacia músicas del Mediterráneo y de Oriente Medio, en particular por el *oud* (laúd árabe). Por entonces estudiaba lutería en el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao y tocaba en distintas agrupaciones de folk y blues la guitarra acústica y la eléctrica. En ese contexto empecé a participar activamente en el que por entonces era el foro de referencia sobre el *oud*, tanto árabe como turco, *Mike Ouds Forum*[78], con el objetivo de conocer mejor este instrumento, repertorios, estilos e intérpretes, y de encontrar un *oud* profesional. En una época en la que Internet no ofrecía todavía la inmediatez actual, este foro permitía acceder a conversaciones y contactos entre aficionados, músicos profesionales y lutieres de tradiciones diversas que, en ocasiones, se alejaban del tema principal de los laúdes y sus repertorios. Fue allí donde otro miembro del foro me envió un enlace de descarga, convencido de que aquel álbum me resultaría de especial interés.

[78] https://www.mikeouds.com/messageboard/.

La descarga del disco, titulado *Afghanistan: Rubab from Herat*, tardó dos días en completarse. Al escucharlo, la sonoridad del *rubāb* me causó una profunda impresión, tanto por la resonancia envolvente de sus cuerdas simpáticas como por el ataque punzante y rítmico de las cuerdas melódicas, cuya combinación da al instrumento su singular personalidad sonora. Hasta entonces, lo poco que sabía sobre Afganistán provenía sobre todo de las noticias relativas al conflicto armado y a la situación política del país. Sin embargo, bastaron los primeros 3 minutos y 34 segundos de la pieza inicial, “Sheikh Ahmad-e Jam”, para desplazar esa imagen de fondo y sustituirla por una gran curiosidad hacia el instrumento y hacia la música afgana. El archivo descargado incluía, además, el libreto escaneado con información detallada sobre el contexto de las grabaciones.

El álbum reúne once piezas grabadas originalmente en Herat en 1974 por el etnomusicólogo John Baily con el intérprete Mohammad Rahim Khushnawaz, miembro destacado de una de las familias de músicos más importantes de la ciudad. Baily y su esposa, Veronica Doubleday, realizaron durante la década de 1970 un extenso trabajo de campo en Herat, documentando la vida musical de la provincia. El repertorio del disco incluye nueve piezas del estilo tradicional de Herat y del Jorasán, región que abarca territorios de Irán y Afganistán, y dos del estilo clásico de Kabul. La pista inicial, “Sheikh Ahmad-e Jam”, remite de forma clara a la escuela de *rubāb* de Herat y a su vínculo con la cultura musical del Jorasán. La pieza alude al místico sufí del siglo XI enterrado en la ciudad iraní de Torbat-e Jam, un enclave que mantiene una conexión histórica, cultural y musical con Herat, y que permite entender estas tradiciones compartidas más allá de las fronteras actuales.

Este artículo examina la llegada del *rubāb* afgano a España, su práctica actual y los procesos de ajuste, restauración y transformación material que han acompañado su circulación. Sostengo que España constituye un caso inusual de arraigo del *rubāb* fuera de Afganistán: una escena que no se forma a partir de una diáspora afgana de base, sino mediante redes transnacionales de escucha, talleres, circulación de instrumentos y la emergencia de una lutería especializada. En ese sentido, el caso español permite observar cómo un instrumento puede echar raíces lejos de su contexto de origen no solo a través de comunidades migrantes

asentadas, sino también mediante trayectorias personales, mediaciones sonoras y formas de aprendizaje y experimentación material sostenidas en el tiempo. Este estudio parte de una metodología cualitativa y etnográfica que combina trabajo de campo, entrevistas y práctica musical. El análisis parte de diez entrevistas realizadas en España a intérpretes de *rubāb* y lutieres, desarrolladas mediante videollamada y, en algunos casos, a través de preguntas enviadas por escrito y respuestas recibidas en formato escrito o de audio. A ello se suma mi trabajo de campo desarrollado entre 2012 y la actualidad en Mashhad (Irán) y Herat (Afganistán), centrado en el aprendizaje del instrumento, la observación de contextos de práctica musical, la circulación de instrumentos y las relaciones entre intérpretes, lutieres y repertorios.

Mi propia posición como músico e investigador forma también parte del enfoque del artículo, tanto por mi estudio del *rubāb* como por mi práctica del instrumento en distintos proyectos musicales vinculados a España. De este modo, el *rubāb* se aborda no solo como objeto de análisis histórico y organológico, sino también desde las exigencias materiales, sonoras y relacionales que atraviesan su práctica, su mantenimiento y su adaptación a contextos distintos del afgano. Para seguir ese recorrido, el texto parte del contexto político y musical afgano y avanza hasta el presente, reconstruyendo cómo el *rubāb* fue abriéndose paso en España a través de trayectorias, encuentros y decisiones concretas.

Prohibición, exilio y reactivación musical en Afganistán

Pocos casos de las últimas cinco décadas muestran con tanta claridad como el de Afganistán hasta qué punto el conflicto político y militar y la imposición del fundamentalismo religioso pueden intervenir directamente en la vida cultural de un país y amenazar la continuidad de algunas de sus manifestaciones. La música y el conjunto de prácticas, conocimientos y oficios que la rodean se han visto especialmente afectados por la convulsa historia reciente del país. Por ello, resulta importante conocer algunos aspectos fundamentales de la historia contemporánea de Afganistán y de su relación con la música para comprender tanto la situación

actual del *rubāb* como la particularidad de la escena surgida en torno a este instrumento en España.

La expresión más extrema de este proceso en Afganistán fue la prohibición total de la música, impuesta en dos momentos críticos de la historia reciente del país. El corpus de grabaciones de Mohammad Rahim Khushnawaz, mencionado en la introducción y registrado por John Baily en 1974, constituye un documento sonoro fundamental de la última etapa de relativa estabilidad antes de los conflictos que marcaron el país desde finales de esa década. Aunque el golpe de Estado de 1973 había acabado con la monarquía de Zahir Shah para instaurar una república, este fue un golpe no violento y no afecto a las prácticas musicales, lo que permite entender esas grabaciones como una fuente clave para aproximarse a ese periodo preconflicto. A finales de los años setenta, todo cambió con la Revolución de Saur en 1978 y la posterior intervención soviética en 1979. Durante la década de conflicto subsiguiente (1979-1989), la música entró en una fase de politización ambivalente: mientras el gobierno prosoviético en Kabul la utilizaba con fines propagandísticos, parte del colectivo de músicos y lutieres comenzó a buscar refugio en Irán y Pakistán, empujado por la inestabilidad y por el deterioro de sus condiciones de trabajo (Baily 2016: 1-2). Tras la retirada soviética y el colapso del gobierno en 1992, la guerra civil entre distintos grupos de *muyahidines* fragmentó el territorio y generó niveles variables de censura. Sin embargo, fue la toma de Kabul por los talibanes en septiembre de 1996 la que impuso el silencio absoluto (Baily 2016: 103).

Este contexto forzó un exilio masivo, articulado en muchos casos por afinidades etnolingüísticas y religiosas. Los músicos del oeste, de habla fundamentalmente persa (dari) y predominantemente chiíes, establecieron comunidades en la ciudad iraní de Mashhad, mientras que muchos profesionales de Kabul y Kandahar, mayoritariamente pastunes y suníes, se inclinaron hacia Peshawar, en Pakistán. La represión bajo el primer régimen talibán no solo buscaba el silencio, sino también la degradación del gremio; testimonios como el de Jawad Tabesh describen rituales de humillación en los que a los músicos se les colgaba el instrumento roto al cuello y se les paseaba con el rostro pintado de negro (Tabesh, entrevista personal, 2023). Ante la amenaza de destrucción, familias como los

Khushnawaz optaron por tapiar sus *rubābs* dentro de las paredes de adobe de sus casas antes de huir (Khushnawaz, entrevista personal, 2023).

La caída del régimen talibán a finales de 2001 abrió un periodo de reactivación musical y permitió el regreso de parte de la diáspora. Ese proceso facilitó la recuperación de instrumentos que habían permanecido fuera de circulación, la reapertura de instituciones de enseñanza y la reactivación de talleres de constructores (Baily 2016: 143-145). Este renacimiento, que incluyó la creación de centros como el Afghanistan National Institute of Music (ANIM), hizo que la música volviera a sonar en la radio y en las calles tras años de silencio (Baily 2016: 209). Sin embargo, tras dos décadas de reconstrucción cultural, el retorno de los talibanes al poder en agosto de 2021 reinstauró la prohibición total de la música y empujó de nuevo a intérpretes y lutieres a la clandestinidad o a otro ciclo de exilio transnacional. Al igual que en 1996, Irán y Pakistán fueron los dos primeros países receptores de músicos afganos tras la llegada de los talibanes. Mashhad, ciudad iraní próxima a la frontera con Afganistán y con una amplia comunidad afgana asentada, se convirtió en el principal destino de refugio para los músicos del oeste del país, especialmente de Herat.

Mashhad: aprendizaje, exilio y colaboración

Mi acercamiento al *rubāb* no estuvo vinculado a la escena que empezaba a formarse en España a partir de 2008, de la que entonces no tenía noticia, ya que entre ese año y 2011 me encontraba en Siria, dedicado a mi formación e investigación musical. Al concluir aquel periodo decidí adentrarme en el estudio del *rubāb* y de la música afgana. El itinerario que siguió este aprendizaje no pasó, sin embargo, por España, sino por Mashhad, ciudad que se convertiría en el principal espacio de formación y colaboración musical de este recorrido. De ese proceso surgieron el conocimiento y las producciones que más tarde transmití, presenté o reelaboré en el contexto español. En noviembre de 2012 viajé a Irán para intentar localizar a Nasim Khushnawaz, hijo del maestro Mohammad Rahim Khushnawaz. Meses antes, John Baily me había orientado sobre dónde y con quién podía

aprender *rubāb* —en especial el estilo de Herat— y me indicó que Nasim residía en Irán desde la llegada de los talibanes al poder, aunque sin poder confirmarme que siguiera allí. Con el acceso a internet muy restringido en Irán y poco generalizado el uso de móvil y redes entre la comunidad afgana, pasé dos semanas en Teherán conectando en persona con músicos de la universidad de música, uno de los cuales me puso en contacto con Jalal Amini, constructor afgano de *rubābs* afincado en Mashhad, que confirmó que Nasim seguía viviendo allí.

Tres días después, el sábado 24 de noviembre de 2012, llegué a Mashhad y tomé un taxi hasta Tollab, un barrio con una amplia comunidad afgana, para reunirme con Nasim en casa de Amini. La vivienda se abría a un pequeño patio interior y, en uno de sus lados, estaba el taller con varios *rubābs* en distintas fases de construcción, así como varios *dotārs* heratíes colgados en la pared. Tras una breve conversación acompañada de té verde con azafrán, Nasim tomó el instrumento y tocó “Sheikh Ahmad-e Jam”, la primera pieza que yo había escuchado años atrás en las grabaciones de su padre. En esa misma visita encargué a Amini mi primer *rubāb*, y desde entonces viajé cada año a Mashhad, en estancias de varios meses, para estudiar con Nasim, documentando sistemáticamente esos encuentros a partir de 2015. Entre 2015 y 2017 extendí las entrevistas a Herat, donde profundicé en la tradición en su contexto original y adquirí varios instrumentos de músicos y constructores locales.

El estudio con Nasim, junto con los vínculos que fui estableciendo con músicos residentes en la ciudad, tanto iraníes como afganos, me llevó a desarrollar proyectos de producción y mediación cultural, menos como decisión planificada que como forma de reciprocidad con esa red — lo que Titon denomina una “asociación colaborativa”, centrada en el bienestar de las personas implicadas (Titon 2015: 4). De ahí surgió Songs from the Pearl of Khorasan, grabado con Nasim Khushnawaz y publicado en 2022 por el sello Worlds Within Worlds, y poco después la agrupación Badieh, centrado en repertorios del Jorasán a ambos lados de la frontera entre Irán y Afganistán. El 15 de agosto de 2021, el regreso de los talibanes al poder supuso la prohibición de la música en el espacio público y la reinstauración de la represión sobre los músicos. Cuando regresé a Irán en noviembre de 2021 para grabar el

segundo álbum de Badieh, el impacto de esa situación era palpable: a Mashhad llegaban semanalmente músicos que huían de Herat y de otras ciudades del oeste del país (Gasco Rodríguez, en prensa). Impulsamos entonces una campaña de micromecenazgo para grabar a músicos afganos refugiados en la ciudad y reconocidos por su trayectoria, reuniendo a intérpretes de Herat de tres generaciones distintas que reflejaban diferentes momentos del desplazamiento hacia Irán: dos habían llegado entre 1979 y comienzos de la década de 1980, otros durante el primer período talibán y otros tras la toma del poder de 2021. El objetivo no era solo registrar su música, sino también ofrecer apoyo y responder, desde la práctica musical, a una comunidad en crisis, contribuyendo a la sostenibilidad cultural de una herencia seriamente amenazada (Haskell 2015; Schippers 2015). Grabar en una casa de un pueblo próximo, antes que en un estudio, permitió además aproximarse a las condiciones de convivencia en las que estos repertorios suelen desarrollarse. El resultado fue la producción audiovisual y discográfica Afghan Music in Exile: Mashhad 2022, que reunió a diez artistas, entre ellos Aziz Ahmad Amiri, Jawad Tabesh y Nasim Khushnawaz, y destinó íntegramente los beneficios a los intérpretes.



Figura 2. Músicos afganos durante la grabación de *Afghan Music in Exile: Mashhad 2022*, Mashhad, Irán, 2022. De izquierda a derecha: Kenan Delahang, Gholam Sakhi Rasouli, Aziz Ahmad Amiri y Vahid Delahang. Fotografía del autor.

La posproducción de este disco y del segundo álbum de Badieh se realizó en España. La publicación de ambos trabajos marcó también una nueva fase en mi propia práctica musical y académica: buena parte de los conciertos, presentaciones y conferencias-concierto que realicé después en España partieron de esos materiales y de los repertorios, aprendizajes y vínculos desarrollados en Mashhad.

La llegada del *rubāb* a España

La llegada del *rubāb* a España no se articuló a través de comunidades migrantes asentadas en el país de acogida. En numerosos contextos, instrumentos y géneros se incorporan a escenas musicales locales fuera de su tradición de origen mediante redes diaspóricas y la interacción entre músicos migrantes y músicos del lugar. Sin embargo, estos procesos pueden activarse también a través de otras formas de circulación transnacional, grabaciones, plataformas digitales, itinerarios de aprendizaje, talleres, circuitos de conciertos y redes de mediación, que conectan a músicos incluso allí donde no existe una comunidad migrante de base. En términos de Simone Krüger Bridge, se trata de dinámicas que pueden pensarse desde "espacios sociales transnacionales" (Krüger Bridge 2022: 315), es decir, ámbitos de interacción que desplazan el foco desde la sociedad nacional hacia redes y prácticas que atraviesan fronteras. En los casos que analiza, como los circuitos de salsa en Liverpool o escenas de hip hop en Francia, esos espacios se articulan a través de la interacción entre migrantes y músicos locales (Krüger Bridge 2022: 316-318, 320-322). El caso del *rubāb* en España comparte esa dimensión transnacional, pero se diferencia en que su arraigo inicial no depende de una comunidad migrante asentada, sino de trayectorias de escucha, aprendizaje y mediación que conectan contextos distantes.

España no fue un país de destino para las grandes diásporas afganas, asentadas mayoritariamente en Alemania, Reino Unido, Estados Unidos y Canadá. Esta ausencia de una comunidad de base implica que el *rubāb* no funciona aquí, en primera instancia, como marcador de identidad étnica para un grupo desplazado, algo que John Baily (2016: 167) observa en nodos como Londres o Fremont, sino

como un instrumento que se inserta en una red de circulación global. En este sentido, el caso español permite matizar una visión de la cultura ligada únicamente al arraigo territorial. Más que surgir de una comunidad diaspórica consolidada, la práctica local del *rubāb* se articula a partir de rutas de escucha, encuentros y mediaciones que, con el tiempo, hacen posible su arraigo en otro contexto (Clifford 1999: 13-14). No fue hasta finales de 2021 y principios de 2022 cuando llegó a España un número mayor de afganos tras el retorno de los talibanes, en su mayoría por haber colaborado con instituciones españolas en Afganistán. Aún sin redes comunitarias previas, con el tiempo el país se ha convertido en un foco significativo para el instrumento: ha ido tomando forma una escena activa, intérpretes, grabaciones e investigaciones, y, además, cuenta con un lutier especializado de reconocimiento internacional. Dentro de esa red de mediaciones sonoras y trayectorias personales de escucha, Efrén López aparece como la figura más relevante, no solo por su papel como intérprete, sino porque su experiencia temprana de escucha y búsqueda contribuye a poner en circulación el instrumento en España.

Efrén López: los inicios del *rubāb* en España

Los inicios del *rubāb* en España estuvieron marcados por la escasez de información, en contraste con el panorama actual. La expansión de Internet y de las redes sociales ha transformado los tiempos de circulación y aprendizaje: hoy es posible localizar intérpretes o lutieres y superar barreras lingüísticas mediante traducción automática. Incluso bajo el gobierno talibán hay artesanos que continúan construyendo en sus casas, reciben encargos por internet y recurren a redes clandestinas para sacar instrumentos fuera del país.

Para entender cómo el *rubāb* empezó a abrirse paso en España antes de esta hiperconectividad, el instrumento puede pensarse no solo como una herramienta a disposición del intérprete, sino también como un objeto capaz de suscitar búsquedas, deseos y decisiones. Eliot Bates ha señalado que los instrumentos musicales median relaciones sociales y pueden ejercer una forma de

“agencia” sobre quienes los escuchan, los tocan o se sienten atraídos por ellos (Bates 2012: 363-364). En el caso del *rubāb*, esa capacidad resulta especialmente visible en las primeras trayectorias de escucha y búsqueda que, a finales de los años noventa y comienzos de los dos mil, empezaron a poner el instrumento en circulación en España.

La figura central en ese proceso es Efrén López, músico y compositor valenciano. Su vínculo con el *rubāb* comienza hacia 1996, a partir de un encuentro sonoro fortuito, al escuchar una cinta de casete etiquetada genéricamente como “música árabe”. El timbre del instrumento, entonces desconocido para él, lo cautivó de inmediato; solo años después sabría que se trataba del álbum de Rahim Khushnawaz grabado por John Baily en Herat en 1974. En su caso, aquella escucha no quedó en una impresión pasajera, sino que se transformó en una necesidad de búsqueda, algo que puede leerse a la luz de lo que Bates describe como la capacidad de los instrumentos para suscitar deseo, afecto y acción (Bates 2012: 364, 373). Esa búsqueda tomó una forma concreta en 1999, cuando, trabajando como técnico de sonido en un festival, reconoció el timbre del *rubāb* en directo. Sobre el escenario se encontraba el maestro Daud Khan Sadozai: “[e]ste es el instrumento que llevo… varios años escuchando obsesivamente”, recuerda López, quien se acercó de inmediato a preguntar: “[o]ye, ¿se puede conseguir algún instrumento así?”. A partir de ahí inició un rastreo difícil y prolongado:

> Empecé una odisea telefónica de localizar comunidades de afganos: la de Fremont, en California… y otra en Alemania (…). Internet existía, pero era muy limitado. (…) Llamadas super caras… me costaba mogollón y realmente no di con ninguno” (López, entrevista personal, 2026).

Esa “odisea telefónica” muestra bien hasta qué punto la circulación del instrumento dependía entonces de gestos individuales, lentos y costosos, en una lógica cercana a lo que Krüger Bridge denomina “globalización desde abajo” (Krüger Bridge 2022: 316).

No fue hasta 2002 cuando López logró obtener, a través de un contacto de una ONG en Afganistán, su primer instrumento. Era un *rubāb* construido, "como se podía hacer en esa época", con defectos que entonces no supo reconocer por falta de referencias comparativas. El punto de inflexión en su aprendizaje llegó años más tarde, en los seminarios Labyrinth de Creta, donde pudo estudiar directamente con el maestro Mohammad Rahim Khushnawaz. Aprender con el propio intérprete de las piezas que habían originado su búsqueda marcó un momento decisivo. Para López, el impacto de ese encuentro fue total: "estuve ahí en esos talleres, y además aprender de él el repertorio que yo había escuchado ya tanto tiempo… fue una pasada". De aquella experiencia recuerda una escena reveladora:

> (...) nos cogía todos los instrumentos, nos afinaba él todos; o sea, se quedaba hora y media afinándolos. Y le sonaban todos los instrumentos a él. Era increíble, porque es de esa gente que tiene ese toque característico, toque lo que toque (…) le suena a él (López, entrevista personal, 2026).

Esta escena condensa uno de los retos centrales en la adopción del *rubāb* en Occidente, la inestabilidad de su afinación y la necesidad de ajustes constantes, una cuestión que reaparecerá más adelante al abordar el trabajo de luthería y los intentos de estabilizar el instrumento sin perder su identidad sonora.

El nacimiento de una escena

Además de su actividad profesional como músico y compositor Efrén López organizaba en Valencia cursos para personas interesadas en instrumentos como el *saz*. Hacia 2008 creó un grupo de estudiantes de *saz* turco. Uno de sus alumnos, Javier González, recuerda así su primer encuentro con el *rubāb*:

> Cuando yo estaba yendo, no sé qué sería…a la quinta clase, él había sacado todos los instrumentos que tenía para ajustarlos, para limpiarlos y tal. Y en primera fila había dos

> *rubābs*. Yo había oído *rubāb* en algún CD (…). Me había gustado el sonido, pero yo no lo relacionaba con ningún instrumento físico: no había visto uno. Cuando vi el *rubāb* en directo, aquello fue un golpe en la cabeza. Yo aluciné, porque me pareció algo maravilloso, algo artesanísimo, con esa forma, ese clavijero… (González, entrevista personal, 2026).

El recuerdo de González sugiere que, en esos primeros contactos, el impacto del instrumento se producía a la vez por la vista y por la memoria sonora.

No fue un caso aislado: Enrique Galdeano, alumno de aquellos primeros cursos y posterior intérprete, recuerda también que su fascinación inicial partió del impacto visual de una fotografía (Galdeano, entrevista personal, 2026). En el caso de González, ese choque material se entrelazó con una escucha previa y desencadenó lo que Steven Feld denomina *acoustic flash*, una "interrupción del sistema" o un "cortocircuito" intelectual y emocional (Feld 2024: 148, 177). A partir de ahí, el *rubāb* dejaba de ser solo un sonido escuchado a distancia para convertirse en punto de partida de una práctica compartida. Para consolidar ese interés inicial, hacía falta conseguir instrumentos para los alumnos. La posibilidad surgió a partir de un hallazgo previo de López: meses antes, mientras guiaba a una periodista de la revista *Songlines* por el Gran Bazar de Estambul, había encontrado la calle en la que se concentraban los comerciantes afganos, y en una de sus tiendas colgaban decenas de *rubābs*. Allí compró varios instrumentos y estableció un contacto que más tarde le permitiría importarlos desde Turquía para sus alumnos. En varias tandas llegaron a conseguirse en torno a veinte *rubābs*, repartidos entre los estudiantes mediante sorteo (López, entrevista personal, 2026). Ese gesto marca un cambio de escala fundamental en la escena española: el *rubāb* deja de circular únicamente como grabación o como experiencia de escucha aislada y pasa a estar disponible, de forma simultánea, para un pequeño grupo de aprendices.



Figura 3. Efrén López y Daud Khan Sadozai con participantes en un curso de *rubāb*, 2010. Fotografía de Nuria Babiloni Jerez.

En ese paso de la escucha al trabajo cotidiano con el instrumento aparecen exigencias materiales compartidas —ajustes, mantenimiento, reparación— y, con ellas, problemas prácticos que ya no pueden resolverse de manera individual o esporádica. La llegada de *rubābs* en tandas permitió sostener una práctica continuada, pero también hizo visibles las dificultades de mantenimiento que el instrumento planteaba en este nuevo contexto. La consolidación de este nodo en España a partir de 2008 puede leerse a través del concepto de "motilidad", definido por Martin Stokes como la capacidad de apropiarse de posibilidades de movilidad y poner ese potencial al servicio de las propias actividades (Stokes 2020: 11). En este caso, esa capacidad no se limitó al desplazamiento físico, sino que permitió activar contactos, localizar instrumentos y sostener circuitos de aprendizaje entre lugares distantes. De ese modo, intérpretes y artesanos pudieron insertarse en redes transnacionales sin la mediación de una diáspora local asentada. En este sentido, la escena española se inscribe también en esa lógica de "globalización desde abajo" descrita por Krüger Bridge (2022: 1-2), ahora no solo como búsqueda individual, sino como red práctica sostenida por iniciativas personales, afinidades estéticas y la necesidad de mantener el instrumento en condiciones de uso.

La nueva circulación de *rubābs* en España a finales de la década de 2000 no estuvo exenta de retos materiales. Prácticamente todo instrumento que llegaba desde Estambul requería, como mínimo, un ajuste de clavijas, un cambio de piel o la corrección de la acción de las cuerdas antes de poder ser utilizado. En un primer momento, lutieres con experiencia en instrumentos antiguos —como Asier de Benito o Jesús Reolid— asumieron algunos de esos encargos. Más significativo aún fue que dos alumnos de Efrén López, Juan Miguel Rubira y Javier González, sin formación previa como lutieres, decidieran aprender a restaurarlos por cuenta propia, empezando por sus propios instrumentos de estudio.

La luthería del *rubāb* en España: materiales, estabilidad y ética

El caso de Javier González permite seguir una inmersión material y técnica especialmente profunda. Su primer proyecto fue un *rubāb* adquirido en Estambul que llegó en condiciones precarias: "agujeros con taladro (…) le faltaban trozos de decoración, la piel estaba rota, las clavijas no funcionaban" (González, entrevista personal, 2026). Pese a que González, veterinario de profesión, confiesa que hasta entonces "nunca había tocado un trozo de madera", decidió intervenir atraído por la antigüedad del instrumento y por el trabajo decorativo que presentaba. Solo más tarde, a medida que avanzaba el proceso y pudo contrastarlo con otras referencias, supo que se trataba de un instrumento antiguo de la familia Qaderi. Bajo la guía de Asier de Benito, dedicó aproximadamente un año a la restauración y recuerda como especialmente decisivo el momento final, cuando montó las cuerdas y el instrumento volvió a sonar, una sensación que describe como una "experiencia fuera de este mundo" (González, entrevista personal, 2026).



Figura 4. Javier González durante la restauración de un rubāb afgano, Valencia. 201 Fotografía cortesía de Javier Gonzalez.

Aquel primer resultado abrió una trayectoria que pronto se amplió. De forma progresiva, el maestro Daoud Khan Sadozai empezó a encargarle la revisión y restauración de varios instrumentos de su colección privada, hasta un total de cuatro *rubābs*. Ese trabajo le permitió desarrollar criterios no solo sobre la funcionalidad acústica del instrumento, sino también sobre técnicas delicadas de reparación e incrustación en nácar. A partir de recomendaciones directas y de la creación de un grupo especializado en *Facebook* que reunió a participantes de distintos países, González pasó de la experimentación personal a convertirse en un restaurador de referencia, recibiendo encargos que van desde la talla de puentes hasta la restauración completa de instrumentos.

A medida que aumentaba su destreza, González empezó también a interesarse por cómo mejorar la estabilidad del *rubāb* y por trabajar con materiales acordes con sus valores personales. Comenzó a buscar alternativas sintéticas o minerales para sustituir componentes de origen animal —piel, hueso, cuerno y nácar—. Este impulso puede ponerse en relación con lo que Magnusson describe como una “racionalización tecnológica”: la tendencia de la ingeniería moderna a

hacer los instrumentos más fiables y controlables en términos de tono, timbre y respuesta (Magnusson 2021). En su caso, sin embargo, el objetivo se formula de manera muy pragmática: reducir la vulnerabilidad climática de los materiales orgánicos para, en última instancia, “pasar menos tiempo afinando y más tocando” (González, entrevista personal, 2026).

Estas modificaciones, sin embargo, planteaban también dificultades ligadas a la propia forma del instrumento. La caja del *rubāb* no es circular, lo que complica el pegado y, sobre todo, la tensión homogénea de un parche sintético, a diferencia de lo que ocurre en instrumentos de marco redondo como el banjo. Tras experimentar con distintos polímeros, González optó por un material utilizado en aeromodelismo que, según su criterio, permite aproximarse a la apariencia de la piel natural y conservar el timbre característico del instrumento. De forma paralela, ha incorporado clavijas mecánicas de alta precisión, procurando que su presencia altere lo menos posible el aspecto tradicional del *rubāb*. En su planteamiento, estas modificaciones no buscan “españolizar” el instrumento, sino producir un *rubāb* afgano adaptado a condiciones de uso contemporáneas —cambios de temperatura y humedad, giras, escenarios amplificados— sin perder su identidad sonora.

Este itinerario de restauración y ajuste desembocó, por último, en un paso más, la construcción desde cero de su primer *rubāb*. González explica que en España es prácticamente imposible conseguir madera de morera adecuada para lutería, de modo que comenzó, no sin dudas, con un tablón de sapeli, elegido por sus cualidades para el tallado. Sin embargo, al finalizar el instrumento y aplicar la capa de aceite, la veta y la presencia visual de la madera le resultaron convincentes. En este *rubāb* incorpora también clavijas mecánicas y parche sintético, de modo que el proyecto reúne en un solo objeto los aspectos centrales de su trabajo, la búsqueda de estabilidad y el intento de conservar una apariencia y un timbre que sigan siendo, para él, claramente afganos.

Timbre y criterios de legitimidad

Para apreciar el alcance de estas transformaciones, conviene atender a la recepción de los intérpretes. En etnomusicología, un instrumento no es solo un artefacto físico, sino también un punto de condensación de relaciones sociales y criterios de valor. Dawe recuerda que los proyectos de clasificación y "mejora" basados únicamente en parámetros técnicos son problemáticos cuando pasan por alto que los instrumentos están "saturados de significado" social y afectivo (Dawe 2003: 276, 282). Como señala Bates, el éxito de una modificación no depende solo de su eficiencia, sino también de su capacidad para ser aceptada como "auténtica" dentro de un régimen de valor (Bates 2012: 366).

Las respuestas en circuitos europeos han sido diversas. Ross Daly le comento en un encuentro a González en 2016 que "el futuro del *rubāb* pasa por un material sintético que no sea piel por el tema de la humedad, y unas clavijas que funcionen bien". Tras probar el trabajo de González, confirmó que el instrumento "suena a *rubāb*, no a otro instrumento" (entrevista personal, 2026). En el extremo opuesto, Efrén López valora la inestabilidad y la fricción con la materia original:

> Yo siempre les digo: tío, mira, como este instrumento se tocaba y se construía en el año 1972, para mí es perfecto… yo no cambiaría ni una coma porque vas a ganar algunas cosas, pero vas a perder otras. Es muy europea esta mentalidad de cambiar las cosas antes de cambiarnos a nosotros, de adaptarnos a un nuevo medio. Pero a mí me gusta que cada día suene diferente (entrevista personal, 2026).

Esta diferencia ayuda a entender por qué ciertas innovaciones, aun cuando resulten funcionales, siguen siendo objeto de debate en términos de valor y autenticidad. Estas modificaciones no constituyen solo una mejora técnica, sino también una forma de traducción cultural del instrumento. Buscan una equivalencia parcial: una adaptación capaz de volver practicable el *rubāb* en otro contexto sin eliminar del todo las tensiones entre funcionalidad, timbre y legitimidad (Clifford 1999: 23).

Mi propia experiencia de uso sitúa esta cuestión en una posición intermedia. En un uso cotidiano, un *rubāb* con parche sintético puede resultar satisfactorio, como señalaba Aritz Mugartegi, para quien vivir en un entorno de humedad alta como Gernika ha mejorado claramente su relación diaria con el instrumento (Mugartegi, entrevista personal, 2026). Sin embargo, la experiencia de tocar con este instrumento durante una gira con vuelos continuos y cambios de temperatura y humedad ofreció un contexto mucho más exigente. En ese contexto, aunque el instrumento resistía mejor la humedad que un *rubāb* con parche de piel, la afinación seguía derivando con rapidez, especialmente en las cuerdas melódicas, y la respuesta dinámica resultaba de alguna manera diferente. Si la estabilidad no se resuelve por completo y, al mismo tiempo, parte de la riqueza sonora cambia, no está claro que el cambio de parche de piel a uno sintético compense siempre y en todos los casos.

La recepción por parte de maestros afganos ha sido más limitada, puesto que pocos han podido probarlo, pero también más tajante. Según González, en Alemania un intérprete afgano llevó a casa del maestro Gholam Hussein un *rubāb* que él había restaurado con parche sintético. Al saber de qué material se trataba, el maestro —sin llegar a probar el instrumento— tomó un cuchillo y rajó el parche para instalar una piel natural. De manera similar, el virtuoso Homayoun Sakhi mostró escepticismo cuando David Martínez, alumno de Sakhi e intérprete de *rubāb*, le preguntó si estaría interesado en probar uno de los *rubābs* con parches sintéticos que González comenzaba a utilizar: “¿Piel sintética? ¿Hay necesidad de eso?” (González, entrevista personal, 2026).

En ambos casos, la reacción no parece responder primero a una evaluación del sonido o de la eficacia del parche, sino a una defensa de un modo de relación con el *rubāb* en el que la materialidad, piel natural incluida, forma parte de lo que debe aprenderse y dominarse, no de lo que se sustituye para eliminar su variabilidad. Más que ofrecer una solución universal, estas modificaciones responden a problemas distintos según el clima, la intensidad de uso y las expectativas sonoras de cada intérprete. Pero su aceptación no depende solo de ese rendimiento práctico: también entra en juego qué relación con la materia del

instrumento se considera legítima, qué debe aprenderse a dominar y qué puede modificarse sin que el *rubāb* deje de ser reconocible como tal.

Usos y orientaciones musicales

Los usos del *rubāb* en España no forman un bloque homogéneo. Entre quienes lo emplean dentro de repertorios afganos y quienes lo incorporan a otros lenguajes musicales se despliega una variedad de prácticas intermedias, que llegan hasta su uso en formaciones que actúan en ferias medievales o en intérpretes que lo usan en centros de yoga. En mi investigación he llegado a contabilizar cerca de la veintena de músicos que con más o menos asiduidad utilizan este instrumento ya sea en directo, en grabaciones o en ambas. Los casos que examino a continuación no pretenden abarcar la escena en su totalidad, sino ofrecer una selección representativa de prácticas y trayectorias dentro de un campo más amplio en el que participan otros intérpretes.

En uno de esos extremos se sitúan las prácticas centradas principalmente en repertorios afganos, y más concretamente en el repertorio clásico y tradicional de Kabul. El caso más claro es el de David Martínez, músico mexicano residente en Barcelona, cuya relación con el *rubāb* ha estado centrada sobre todo en ese repertorio. Tras iniciar su formación musical en México y descubrir el instrumento, comenzó a estudiar con Homayoun Sakhi, primero en visitas a su casa en California y más tarde de forma online. A partir de esa relación pedagógica fue desarrollando una práctica orientada al repertorio y al estilo de Kabul, que lo ha llevado también a ofrecer conciertos en México y en España. Martínez colabora además con Sakhi en Rubab Academy, la plataforma online del maestro, en cuyo funcionamiento cotidiano participa desde Barcelona.

En una posición intermedia se sitúan prácticas en las que el *rubāb* sigue vinculado a repertorios afganos, pero se desplaza también hacia otros lenguajes musicales. El caso de Efrén López resulta central, no solo porque su trayectoria marca el punto de arranque del *rubāb* en España, sino también porque permite seguir el modo en que el instrumento empezó a hacerse reconocible en ciertos

circuitos de escucha. La primera aparición del *rubāb* en la discografía de Efrén López se produce en 2005, en *Cor de porc* (L'Ham de Foc 2005) concretamente en la pieza "Encara" (L'Ham de Foc 2006), probablemente la primera grabación de *rubāb* realizada y publicada en España. Varios de mis entrevistados la recuerdan como su primer encuentro sonoro con el instrumento, lo que le da un lugar especialmente relevante en la historia reciente de su escucha en España. A partir de ahí, el *rubāb* reaparece de forma recurrente en su trabajo discográfico y en distintos proyectos, sin quedar fijado a un único marco estilístico. En *Atlas* (Efrén López y Christos Barbas 2021), entra en repertorio otomano, con la pieza "Kürdi Peşrev"; en *MEL* (Efrén López, Ciro Montanari y Jordi Prats 2025), en cambio, la pieza "Tappya" desarrolla a partir de una melodía tradicional afgana una composición propia.



Figura 5. Efrén López, Jordi Prats y Ciro Montanari en el proyecto *MEL*, 2025. Fotografía de Laura Soriano.

Mi propia práctica se sitúa también en esa zona intermedia. Si en Badieh trabajo, junto a músicos iraníes y afganos, repertorios y estilos vinculados a Herat y al Jorasán iraní, en otros proyectos incorporo el *rubāb* a marcos diferentes. En Vandalus, por ejemplo, el *rubāb* se integra en un lenguaje de fusión con flamenco. Así ocurre en los tientos "Marcha fúnebre" de disco *Nuevo Mundo* (Vandalus 2017), donde funciona como voz melódica dentro del arreglo. También aparece en otros contextos, como el proyecto Castijazz de Carlos Soto, donde lo utilizo en repertorios tradicionales castellanos y sefardíes, y donde el *rubāb* se incorpora por la sonoridad que aporta. En una posición próxima puede situarse también Enrique Galdeano, cuya trayectoria se mueve entre repertorios reconocibles de Irán, Afganistán y Asia Central y marcos más claramente compositivos. En el disco *Rabab* (*Uqbarnagh* 2015), el *rubāb* afgano convive con instrumentos de Asia Central y con otros tipos de *rubāb*, en un repertorio que incluye temas de Irán, Afganistán y también una pieza uigur. En la pieza "Olmo" (Olmo 2024), en cambio, el *rubāb* entra en diálogo con la *nyckelharpa* y se integra en un marco compositivo surgido de improvisaciones, sin perder protagonismo sonoro. Otro ejemplo de esta apertura del *rubāb* hacia lenguajes modales más amplios es Tashakur, el proyecto de Aritz Mugartegi. En su música, la referencia afgana no se articula principalmente a través de la interpretación de repertorios identificables, sino mediante la centralidad del *rubāb*, el diálogo con la *tabla* y una orientación modal en la que otros instrumentos, como la *esraj* o el *dotār* heratí, aparecen de forma puntual. La referencia a Afganistán es reconocible, pero el disco no se limita a ese horizonte: dialoga también con otras tradiciones modales del Mediterráneo y de Asia Central, de modo que el *rubāb* mantiene su centralidad sin quedar restringido a un único marco.

Un último caso dentro de estas prácticas en las que el *rubāb* conserva un lugar central es el de Joakin López, aunque su orientación presenta una particularidad distinta. Su trabajo se desarrolla sobre todo a través de grabaciones audiovisuales y no se dirige principalmente hacia la composición propia, sino hacia la interpretación de repertorios diversos con *rubāb*. Aunque el material afgano ocupa un lugar importante, sus vídeos incluyen también versiones de temas indios y árabes, como "Ana la Habibi", de Fairouz.

A diferencia de estas prácticas, en las que el *rubāb* conserva el centro de la interpretación, en otros proyectos el instrumento se inserta en marcos definidos sobre todo por imaginarios históricos o patrimoniales. Joansa Maravilla ofrece un buen ejemplo de ello en “Morenita”, del disco *Sephardic Legacy* (Aranda 2013), donde integra el *rubāb* en un marco sefardí como parte de una sonoridad de conjunto. Algo parecido ocurre en el caso de Robert Cases, aunque en una dirección distinta. En “Reproches y Quejas”, incluido en *El collar de la paloma* (Magraner y Capella de Ministrers 2022; Capella de Ministrers 2022), Cases sitúa el *rubāb* en un contexto de recreación medieval y andalusí. En estos ejemplos, el *rubāb* no solo cambia de repertorio, sino también de régimen temporal: deja de remitir principalmente a una práctica afgana contemporánea y se integra en escenas sonoras asociadas al pasado sefardí, medieval o andalusí. Desde la perspectiva de Edward Said, este desplazamiento puede leerse como una forma de geografía imaginativa, en la que determinados objetos asociados a Oriente son reubicados en marcos históricos que los hacen legibles dentro de una memoria cultural europea (Said 2003: 49, 54-55). Sin reducir estos usos a una lectura exclusivamente orientalista, ambos ejemplos muestran que la circulación del instrumento implica también disputas sobre el pasado que el *rubāb* evoca y sobre el modo en que, en ese desplazamiento, su presente afgano queda parcialmente relegado.

Conclusiones

El recorrido trazado en estas páginas permite afirmar que España constituye un caso poco habitual de arraigo del *rubāb* afgano fuera de Afganistán. A diferencia de otros contextos en los que la presencia del instrumento se ha sostenido sobre comunidades diaspóricas amplias y estables, en España su consolidación no parte de una diáspora afgana de base, sino de una red más dispersa de escuchas, aprendizajes, talleres, viajes, circulación de instrumentos y prácticas de restauración. En ese sentido, el caso español muestra que un instrumento puede echar raíces lejos de su contexto de origen no solo a través de comunidades migrantes asentadas, sino también mediante formas sostenidas de implicación

musical, curiosidad técnica y búsqueda personal que producen una escena reconocible.

Ese proceso no puede entenderse como una circulación abstracta. La llegada del *rubāb* a España ha dependido de trayectorias concretas, encuentros decisivos y mediaciones que conectan espacios distantes. La escucha temprana del instrumento, la dificultad inicial para localizar ejemplares, la organización de talleres, la importación, el estudio con maestros afganos y la continuidad de esos vínculos a través de grabaciones, conciertos y plataformas digitales han sido elementos decisivos en la formación de esta escena. Más que una simple difusión global del instrumento, lo que aparece aquí es una red de relaciones sostenida por personas específicas, por su capacidad de activar contactos, compartir saberes y transformar una fascinación inicial en práctica continuada. La escena del *rubāb* en España se configura así como una zona de contacto en la que personas, saberes e instrumentos circulan entre contextos distintos y adquieren nuevas formas de inserción local (Clifford 1999: 16). Al mismo tiempo, este trabajo permite subrayar que la consolidación del *rubāb* en España no depende solo de su escucha o de su interpretación, sino también del trabajo material que hace posible ambas. La restauración de instrumentos, los ajustes constantes, la búsqueda de soluciones ante la inestabilidad de las clavijas o la sensibilidad del parche, así como la construcción de nuevos *rubābs* adaptados a condiciones de uso contemporáneas, muestran que la luthería ocupa un lugar central en el propio proceso de arraigo. El *rubāb* no solo circula como repertorio o como sonido: también lo hace como objeto frágil, exigente y variable, cuya práctica obliga a intervenir sobre la materia. Por eso, las transformaciones introducidas en España abren un debate sobre autenticidad, legitimidad y valor. Lo que está en juego no es únicamente la eficacia técnica de una modificación, sino qué relación con el instrumento se considera aceptable y hasta qué punto puede alterarse su materialidad sin que deje de ser reconocible como *rubāb*.

Por último, la práctica del *rubāb* en España no configura un campo homogéneo. Junto a quienes lo sitúan en repertorios afganos reconocibles, aparecen también trayectorias en las que el instrumento entra en diálogo con otros

marcos sonoros, desde repertorios modales más amplios hasta proyectos ligados al flamenco, músicas tradicionales ibéricas o contextos compositivos propios. Esa diversidad no debe leerse como dispersión ni como pérdida de referencia, sino como la forma concreta que adopta el *rubāb* al circular en este contexto. Más que una mera reproducción de su lugar de origen, lo que se observa en España es una recontextualización activa del instrumento, sostenida por repertorios, proyectos y prácticas distintas. En conjunto, el caso analizado permite pensar el *rubāb* afgano no solo como herencia musical, sino también como un objeto sonoro y material cuya circulación genera nuevas formas de escucha, aprendizaje y creación lejos de su centro histórico.

Referencias bibliográficas

Baily, John. 2001. “Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology”. *British Journal of Ethnomusicology* 10(2): 85-98.

____. 2016. *War, Exile and the Music of Afghanistan: The Ethnographer’s Tale.* London: Routledge.

Bates, Eliot. 2012. “The Social Life of Musical Instruments”. *Ethnomusicology* 56(3): 363-395.

Clifford, James. 1999. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dawe, Kevin. 2003. “The Cultural Study of Musical Instruments”. En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 274-283. New York: Routledge.

Feld, Steven. 2024. *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays*. Bloomington: Indiana University Press.

Gasco Rodríguez, Miguel Ángel. “Between Music and Silence: Echoes of Afghanistan in Mashhad”. En *Afghanistan Beyond Conflict: The Continuity of Culture, Tradition, and Heritage*, ed. Yahia Baiza. Berlin: Gerlach Press. En prensa.

Haskell, Erica. 2015. “The Role of Applied Ethnomusicology in Post-Conflict and Post-Catastrophe Communities”, en *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, ed. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon, 453-480. New York: Oxford University Press.

Krüger Bridge, Simone. 2022. “Transnational Music”. En *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*, ed. Geoff Stahl y J. Mark Percival, 315-328. New York: Bloomsbury Academic.

Magnusson, Thor. 2021. “The Migration of Musical Instruments: On the Socio-technological Conditions of Musical Evolution”. *Journal of New Music Research* 50(2): 175-183.

Roy, Sylvain. 2017. *Le rubâb afghani, étude historique, musicologique et organologique d’un luth d’Asie Centrale*. Tesis doctoral en etnomusicología. Nanterre.

____. 2019. “Le kiliwali ‘moderne’, une musique au service de l’identité nationale”. *Les nouvelles d’Afghanistan* 165: 13-15.

____. 2026. *Le rubâb d’Afghanistan*. Paris: Geuthner.

Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.

Schippers, Huib. 2015. “Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding ‘Ecosystems of Music’ as a Tool for Sustainability”. En *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology,* ed. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon, 134-156. New York: Oxford University Press.

Stokes, Martin. 2020. “Migration and Music”. *Music Research Annual* 1: 1-24.

Titon, Jeff Todd. 2015. “Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account”. En *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, ed. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon, 4-28. New York: Oxford University Press.

Discografía

Aranda, Mara. 2013. *Sephardic Legacy.* CD. Bureo Músiques.

Badieh. 2024. *Badieh II.* CD. Worlds Within Worlds.

Efrén López y Christos Barbas. 2021. *Atlas.* CD. Seyir Muzik.

Efrén López, Ciro Montanari y Jordi Prats. 2025. *MEL*. CD. Worlds Within Worlds.

Khushnawaz, Mohammad Rahim. 1993. *Afghanistan: Le Rubâb de Hérat = The Rubâb of Herat*. CD. VDE.

Khushnawaz, Nasim. 2022. *Songs From the Pearl of Khorasan*. CD. Worlds Within Worlds.

L'Ham de Foc. 2005. *Cor de porc*. CD. Galileo MC.

Magraner, Carles y Capella de Ministrers. 2022. *El collar de la paloma*. CD. Licanus.

Olmo. 2024. *Olmo*. Formato digital. Autoeditado.

Tashakur. 2022. *Tashakur*. CD y formato digital. Autoeditado.

Uqbarnagh. 2015. *Rabab.* Formato digital. Autoeditado.

Vandalus. 2017. *Nuevo Mundo*. CD. Ámbar Producciones Discográficas.

Various Artists. 2023. *Afghan Music in Exile: Mashhad 2022*. CD. Worlds Within Worlds.

Videografía

Afghan Music in Exile: Mashhad 2022. 2023. *Astane To Boose Gahe Man Ast*. Intérprete: Aziz Ahmad Amiri. Youtube. Worlds Within Worlds.

(https://www.youtube.com/watch?v=q0ODdJG3-Po&list=RDq0ODdJG3-Po&start_radio=1) (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

Badieh. 2023. *Yar Golakom*. En *Badieh II*. Youtube. Worlds Within Worlds. https://www.youtube.com/watch?v=XyMW9SlE6V4 (Consulta: 16 de septiembre de 2026).

Capella de Ministrers. 2022. *Reproches y quejas. El collar de la paloma*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=QUT9JGBbl30&list=RDQUT9JGBbl30&start_radio=1 (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

Joakin López. 2024. *Ana la Habibi*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1soMU2qSQDg&list=RD1soMU2qSQDg&start_radio=1 (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

L'Ham de Foc. 2006. *Encara*. En *Cor de porc*. Youtube. sexenni. https://www.youtube.com/watch?v=ewwRKW4cFro (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

Olmo. 2024b. *Olmo*. Youtube. Enrique Galeano Aguirre. https://www.youtube.com/watch?v=Hsd9hSL2hNs (Consulta: 16 de septiembre de 2026).

Relación de entrevistas realizadas por el autor

Galdeano, Enrique. Comunicación personal, febrero de 2026.

González, Javier. Comunicación personal, enero de 2026.

López, Efren. Comunicación personal, enero de 2026.

Mugartegi, Aritz. Comunicación personal, febrero de 2026.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Del tambor al violín: hibridez cultural en las ceremonias de la Regla de Ocha cubana

LESLIE DEL CARMEN MORALES VIDEAUX
Universidad de Salamanca, id00853122@usal.es

2026. Cuadernos de Etnomusicología n.º 21

Palabras clave: Regla de Ocha, hibridez musical, toque de violín, transculturación, etnomusicología.

Keywords: Regla de Ocha, musical hybridity, violin performance, transculturation, ethnomusicology.

Cita recomendada:

Morales Videaux, Leslie del Carmen. 2026. "Del tambor al violín: hibridez cultural en las ceremonias de la Regla de Ocha cubana". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 186-214. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

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

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

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

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

DEL TAMBOR AL VIOLÍN: HIBRIDEZ CULTURAL EN LAS CEREMONIAS DE LA REGLA DE OCHA CUBANA

Leslie del Carmen Morales Videaux

Resumen

Este artículo examina la práctica ritual del toque de violín en las ceremonias de la Regla de Ocha, práctica extendida sobre todo en el occidente de Cuba, abordando este fenómeno como un proceso de hibridez cultural que transforma los códigos sonoros e introduce nuevas lógicas rituales. A través de un análisis etnomusicológico se documenta cómo un instrumento de origen europeo se ha integrado en rituales de matriz africana, transformando los patrones tradicionales y generando nuevos significados simbólicos. Se argumenta que esta hibridación musical responde a factores socioculturales complejos, que incluyen aspectos de economía ritual, innovación y resignificación simbólica, adaptado a contextos contemporáneos. El estudio contribuye a comprender los procesos dinámicos de transformación cultural en las religiones afrocubanas y la naturaleza permeable de las tradiciones rituales.

Palabras clave: Regla de Ocha, hibridez musical, toque de violín, transculturación, etnomusicología.

Abstract

This article examines the ritual use of the violin in Regla de Ocha ceremonies, a practice particularly widespread in Western Cuba. It approaches this phenomenon as a process of cultural hybridity that reshapes sonic codes and introduces new ritual logics. Drawing on ethnomusicological analysis, the study documents how an instrument of European origin has been incorporated into rituals of African-derived traditions, transforming established performance patterns and generating new symbolic meanings. It argues that this musical hybridity is shaped by complex

sociocultural dynamics, including ritual economy, innovation, and processes of symbolic re-signification within contemporary contexts. The article contributes to understanding the dynamic nature of cultural transformation in Afro-Cuban religions and highlights the permeability of ritual traditions.

Keywords: *Regla de Ocha, musical hybridity, violin performance, transculturation, ethnomusicology.*

Introducción

En Cuba aún perviven múltiples elementos de las religiones africanas llegadas durante la época colonial, de ahí la diversidad de sistemas religiosos afrocubanos que convergen en un mismo espacio, entre ellos la llamada Santería o Regla de Ocha. Esta religión es el resultado del sincretismo entre el sistema mágico religioso de la población de ascendencia yoruba y el catolicismo impuesto por la metrópoli española. Sus practicantes veneran a los orichas, deidades africanas asociadas simbólicamente con santos católicos.

En el plano musical, las religiones afrocubanas se distinguen por el uso sistemático de tambores e idiófonos (campanas y güiros) como eje central de las acciones rituales. Sin embargo, resulta particularmente significativo que en determinadas celebraciones de la Regla de Ocha el violín haya logrado insertarse de manera progresiva, al punto de conformar una práctica ritual estable conocida como toques de violín[79] (*violín santoral*), dedicada principalmente a Ochún[80], una de las deidades más importantes del panteón yoruba en Cuba.

La presencia de este instrumento melódico de origen europeo en un contexto ritual dominado históricamente por la percusión invita a reflexionar sobre las

[79] En el transcurso del artículo seguiremos empleando el término toques de violín para referirnos al *violín santoral*, en el caso contrario se explicarán otras acepciones. Se caracteriza por la interpretación de un repertorio musical variado que alterna también cantos en lengua yoruba y español frente al altar del oricha agazapado.

[80] Ochún: Es una de las deidades femeninas más importantes del panteón yoruba, asociada con el amor, la fertilidad, la belleza, la riqueza y las aguas dulces (ríos y manantiales). Se vincula con metales como el oro. En el catolicismo se sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre, viste de amarillo (es su color identificativo), relacionándosele con la miel, la sensualidad y la coquetería.

dinámicas culturales que posibilitan su incorporación. Para comprender este proceso, resulta pertinente considerar la noción de transculturación propuesta por Fernando Ortiz (1983 [1940]), quien resalta que los intercambios culturales no son lineales ni unidireccionales, sino procesos complejos que pueden desembocar en la creación de nuevos fenómenos culturales. En el caso que nos ocupa, más que una pérdida de formas tradicionales, la introducción del violín evidencia la capacidad de la Regla de Ocha para integrar nuevos elementos sin alterar la estructura esencial de la acción ritual.

Asimismo, el concepto de hibridez cultural desarrollado por Néstor García Canclini (2001 [1990]) ofrece un marco analítico relevante para interpretar esta práctica. Según el autor, "la hibridación implica la articulación creativa de elementos previamente diferenciados, generando nuevas configuraciones estéticas y simbólicas" (García Canclini 2001[1990]: 14). Desde esta perspectiva, los toques de violín pueden entenderse como un espacio de encuentro entre sonoridades rituales afrodescendientes y recursos musicales seculares cuya combinación produce una nueva forma expresiva coherente dentro del entramado religioso.

En este sentido, el presente artículo tiene como objetivo examinar la elección del repertorio y su relación con la acción ritual, así como la elección de los formatos instrumentales y su variabilidad presente en el toque de violín de las ceremonias rituales festivas de la Regla de Ocha. Para alcanzar estos fines se atiende tanto a los procesos históricos que la posibilitaron como a los mecanismos rituales que la legitiman dentro del culto contemporáneo.

Estudios sobre la introducción del violín en las religiones afrocubanas

La bibliografía sobre la incorporación del violín en las acciones rituales de la Regla de Ocha es limitada. Balbuena Gutiérrez (2003: 112) plantea que:

> La utilización de los violines en las celebraciones festivas populares de Cuba tiene lugar primeramente en las fiestas espirituales, con el objetivo de cantarle a la Virgen María y

> amenizar estas conmemoraciones. (…) Finalmente esta costumbre es apropiada por la gran masa de creyentes y practicantes de la Regla de Ocha.

Esta interpretación sitúa la inserción del violín en una historia más amplia de circulación de prácticas musicales entre espacios festivos, devocionales y rituales.

Por otra parte, el estudio de Lovio Díaz et al. (2006) señala que Aurelia Crespo[81] habría sido la primera persona en ofrecer un violín dentro de la Santería, hecho ocurrido el 12 de septiembre de 1941 en la ciudad de Matanzas. El estudio recoge que Crespo tuvo un sueño premonitorio en el que se le indicaba que debía tocarse el violín en honor a Ochún (Lovio Díaz 2008: 60). A partir de una labor de recopilación de memorias comunitarias, los autores reconstruyen este episodio, que posteriormente adquirió carácter estable dentro de las festividades rituales de la Regla de Ocha. Conviene señalar que los sueños, en el ámbito de las religiones afrocubanas, cumplen diversas funciones (mensajes divinos, guía espiritual, advertencias, orientaciones rituales, entre otras), por lo que su valor como fundamento de acción no resulta inverosímil ni ajeno a la lógica interna del sistema religioso.

En esta línea de inserción del violín dentro de este sistema ritual Koprivica (2010: 282) sostiene que los orígenes de estos toques de violín pudieran estar asociados a factores de índole políticos de principios del siglo XX, donde religiones de origen africano eran frecuentemente marginadas. Por tanto, su hipótesis sustenta que la inclusión del violín pudo ser un intento de blanquear la religión debido a los detractores con los que contaba. De igual modo alude a fuentes que vinculan esta inserción con la existencia de una ceremonia denominada violines espirituales en el occidente de Cuba, coincidiendo ello con el planteamiento de Balbuena Gutiérrez (2003). Por otra parte, también se adentra en la diversidad funcional del violín durante estos toques y la variabilidad de los formatos instrumentales que intervienen en estos espacios ritual-festivos.

[81] Aurelia Crespo (1909-1977) fue una practicante reconocida de la Santería en la ciudad de Matanzas.

Pese a la diversidad de visiones sobre su origen, existe consenso en considerar el toque de violín como una práctica que se ha ido extendiendo en el territorio cubano y que permanece en constante transformación. Un fenómeno atravesado por factores socioeconómicos y contextuales que condicionan tanto su organización como sus características performativas.

Finalmente, los trabajos de Iivari (2023) y Moore (2025) desplazan el foco hacia la dimensión performativa contemporánea del fenómeno. Iivari analiza el violín como agente expresivo dentro del ritual, destacando la improvisación y la agencia del instrumentista como elementos centrales. Por su parte, Moore (2025) interpreta estas prácticas como formas devocionales afrocubanas urbanas en transformación, donde el violín es "africanizado" y reconfigurado en función de necesidades espirituales, performativas y socioeconómicas de las comunidades religiosas.

Procesos de resignificación del violín en la diáspora afrolatinoamericana.

La resignificación del violín en contextos rituales afrodescendientes tampoco constituye un fenómeno exclusivo de Cuba. Diversos estudios han documentado su incorporación a prácticas religiosas y festivas en distintas regiones de América Latina.

En Venezuela, Garrido (2018) y Trampiando y Acosta García (2023) describen la presencia del violín en la festividad de Los Vasallos de la Candelaria, donde participa activamente en una celebración de profunda significación religiosa y comunitaria. En Colombia, Muñoz (2011; 2019) y Useche Acevedo (2022) muestran cómo los violines caucanos o violines de negros forman parte de complejos sistemas performativos afrodescendientes vinculados a celebraciones religiosas y a la construcción de memorias colectivas. En Perú, Vásquez Rodríguez (1982) y Chocano (2013) documentan el papel central del violín en el Hatajo o Atajo de Negritos, tradición ceremonial afroperuana donde el instrumento estructura el acompañamiento musical de la práctica ritual.

Estos casos evidencian que la adopción del violín por comunidades afrodescendientes constituye un fenómeno recurrente en la diáspora africana en América. Más que una simple transferencia organológica, estos procesos implican dinámicas de apropiación, reinterpretación y recontextualización cultural mediante las cuales el instrumento adquiere nuevas funciones simbólicas y rituales.

Desde la perspectiva de la criollización musical, estos procesos pueden entenderse como transformaciones estructurales de elementos europeos en contextos culturales afrodescendientes (Manuel 2009). Asimismo, desde los estudios del Atlántico Negro, estas dinámicas forman parte de procesos históricos de reapropiación de la modernidad occidental, en los que los elementos culturales europeos son resignificados dentro de marcos culturales propios (Gilroy 1993).

En esta línea, el violín no debe entenderse únicamente como un objeto organológico recontextualizado, sino como un agente sonoro cuya performatividad participa activamente en la producción de sentido ritual. Su uso en contextos afrodiaspóricos revela la articulación entre materialidad sonora, agencia musical y construcción de significados culturales.

En conjunto, los estudios revisados muestran que, aunque los orígenes del toque de violín en la Regla de Ocha se encuentran atravesados por narrativas diversas —que van desde revelaciones oníricas hasta procesos históricos de legitimación y apropiación cultural—, la literatura coincide en señalar su carácter dinámico, adaptable y situado.

Asimismo, el análisis de experiencias afrodiaspóricas en Venezuela, Colombia y Perú permite situar el caso cubano dentro de un marco transnacional más amplio de resignificación del violín en contextos rituales afrodescendientes.

Sin embargo, la escasez de investigaciones sistemáticas y comparativas evidencia un campo aún poco explorado, especialmente en lo relativo a los factores sociales que influyen en su ejecución, los modos de transmisión musical y las transformaciones estéticas recientes. Esta ausencia abre un espacio de estudio que permite problematizar no solo la inserción histórica del violín en las prácticas rituales

afrocubanas, sino también su papel contemporáneo como vehículo de agencia, creatividad y negociación identitaria dentro de las comunidades religiosas.

Metodología

El estudio que llevé a cabo sobre la práctica ritual del toque de violín se basó en el análisis cualitativo, orientado a comprender estas prácticas musicales desde la perspectiva de sus protagonistas y atendiendo a los significados que les atribuyen. Esta aproximación, coherente con Heath (1997) y López-Cano y San Cristóbal (2014), permitió situar el análisis en la experiencia directa de los protagonistas. En tal sentido, la información se recopiló mediante entrevistas semiestructuradas[82], tanto presenciales como virtuales, dada la dispersión geográfica de los participantes y la validez de los entornos digitales como espacios de interacción etnográfica siguiendo a Hine (2004 [2000]). Por otra parte, el diseño de las entrevistas se ajustó a las pautas metodológicas de Ginesi (2018), orientadas a obtener información contextualizada sobre las prácticas musicales.

Las entrevistas priorizaron el análisis de la dimensión estructural, repertorial y litúrgica del fenómeno, estructurándose en tres ejes medulares:

a) El repertorio y su orden interpretativo, enfocado en examinar cómo coexisten piezas folklóricas, populares y del canon religioso, y cómo la articulación de estas obras construye una dramaturgia ritual implícita en la ceremonia.

b) La variabilidad de los formatos instrumentales empleados, indagando en los elementos socioeconómicos y contextuales que suscitan la elección de agrupaciones diversas.

c) La relación intertextual y funcional que guardan estos toques de violín con la tradición percusiva de los tambores batás, evidenciando una liturgia que no actúa de forma rígida.

[82] La entrevista semiestructurada es un método de recolección de información que parte de una guía de preguntas predeterminadas con la libertad de explorar nuevos temas que surjan durante la conversación.

Asimismo, de forma complementaria, se incorporó un eje secundario orientado a captar otros criterios compartidos por los entrevistados, tales como las causas de inclusión del instrumento, la formación de los ejecutantes y el estatus de consagración del violín. A modo de ilustración, se plantearon preguntas como: "¿existe algún orden litúrgico en la interpretación?" y "¿a qué responde la variedad de agrupaciones instrumentales empleados en los toques de violín[83]?"

La muestra estuvo compuesta por dieciséis personas procedentes de diversas regiones de Cuba y de la diáspora. Asimismo, se procuró la diversidad etaria con el fin de contemplar una posible heterogeneidad de criterios, situándose el rango de edad entre los 26 y 63 años. Aunque se definieron dos grupos (Grupo 1: Practicantes de la Regla de Ocha y Grupo 2: Músicos participantes en los toques de violín), este artículo se centra exclusivamente en el Grupo 2, en coherencia con los objetivos del estudio, orientado al análisis de los formatos instrumentales y su variabilidad en el contexto ritual. Esta elección permitió centrar el análisis en las decisiones performativas y en los modos de adaptación musical propios de los intérpretes.

Para dar cumplimiento a las directrices éticas de la investigación cualitativa, asegurar el anonimato y proteger la identidad de los participantes, los testimonios recolectados durante el trabajo de campo se citan textualmente mediante códigos alfanuméricos correlativos (I1, I2, I3...). El perfil sociodemográfico, la experiencia y el ámbito geográfico de los seis colaboradores se sistematizan de forma homogénea en la tabla 1.

Código	Sexo	Edad	Instrumento	Años de actividad	Lugar de residencia
I1	Masculino	33	Violín	~16 años (desde 2008)	Cuba

[83] La Guía de Entrevista completa se detalla en el Apéndice.

I2	Masculino	59	Violín	~31 años (entre Cuba y España)	España
I3	Masculino	63	Guitarra	~43 años (entre Cuba y España)	España
I4	Masculino	49	Percusión	~31 años (en Cuba y España)[84]	España
I5	Masculino	45	Violín	~29 años (desde los 16)	Cuba
I6	Femenino	27	Violín	~4 años (discontinuos)[85]	Dubái

Tabla 1. Codificación de los informantes Grupo 2. Elaboración propia.

En este marco, las citas textuales se han seleccionado en función de su relevancia y capacidad representativa. No obstante, el análisis no se limita a dichas intervenciones, sino que se apoya en el conjunto del corpus de entrevistas, permitiendo identificar tanto discursos individuales como patrones compartidos entre los entrevistados.

Sobre esta base, se procedió al análisis comparativo del corpus de entrevistas siguiendo las orientaciones de Miles y Huberman (1984), el cual articula de manera simultánea la reducción de datos, su disposición organizada y la extracción y verificación de conclusiones. Todo ello fue posible mediante la aplicación de métodos de análisis-síntesis, inductivo-deductivo y dialéctico. Asimismo, se adoptó la perspectiva funcional de Blacking (2006 [1973]: 62) consistente en examinar el rol de la música en la cultura para ayudarnos a comprender las estructuras musicales, lo que permitió situar el toque de violín

[84] Los informantes residentes en España (I2, I3 e I4) aportaron testimonios basados en su trayectoria musical previa en Cuba y en su práctica litúrgica activa dentro de la diáspora en el contexto español actual.
[85] Los años de actividad y testimonios aportados por la informante I6 corresponden estrictamente a su experiencia y práctica activa dentro de Cuba, previa a su actual cambio de residencia a Dubái.

dentro de las dinámicas rituales y comprender su papel en los procesos de hibridez cultural.

La validez y consistencia de los resultados se reforzaron mediante la triangulación de los datos obtenidos, contrastando el material de campo con investigaciones previas y documentación histórica y musicológica. De este modo, la consulta de fuentes archivísticas aportó el contexto necesario para situar la evolución de esta práctica dentro de los procesos socioculturales afrocubanos.

Circulación y apropiaciones tempranas del violín en la Cuba colonial

El violín se introdujo en Cuba durante la etapa colonial como parte del instrumental europeo, registrándose su presencia desde el siglo XVI primeramente bajo las modalidades de viola o vihuela de arco (Rodríguez Ruidíaz 2015). Su uso sistemático se consolidó en las capillas de música e iglesias, espacios encargados de la enseñanza musical que favorecieron la formación de intérpretes locales y la circulación del instrumento más allá de los marcos estrictamente litúrgicos. No obstante, el desempeño del oficio musical quedó mayoritariamente relegado a la población negra; una actividad marcada por la precariedad y la baja remuneración, pero donde los músicos negros manifestaron una notable predilección y destreza por el violín, asimilando y reproduciendo con agudeza los repertorios occidentales (Carpentier 1988 [1946]).

Esta presencia activa se constata en documentos de los siglos XVI al XVIII pertenecientes a las fiestas del Corpus Christi y a los archivos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba (Hernández Balaguer 1986), los cuales dan cuenta de la participación de violinistas afrodescendientes en circuitos religiosos y públicos. De ahí que en la isla destacaran valiosos intérpretes afrodescendientes como Secundino Arango (finales del siglo XVIII-1842), Ulpiano Estrada (1777-1847), Joaquín Gavira Rondón (1780-1880), Tomás Buelta y Flores (1798-1851), y posteriormente José White (1835-1918) y Claudio Brindis de Salas (1852-1911). Algunos de estos intérpretes combinaban ese rol con su desempeño

en otras áreas musicales como la composición de piezas populares y religiosas, además de la dirección de orquesta.

En conjunto, estas referencias evidencian que la inserción y consolidación del violín en el contexto cubano fue resultado de un complejo proceso de apropiación social y estético, en el que los músicos negros desempeñaron un papel decisivo. Lejos de permanecer circunscrito a la música culta o al ámbito eclesiástico, el instrumento comenzó a desplazarse hacia espacios performativos más amplios, acompañando nuevos repertorios, prácticas y sociabilidades. Este tránsito (marcado por continuidades, resignificaciones y nuevas adaptaciones) preparó el terreno para su integración en diversas agrupaciones de la música popular cubana, por lo que es posible constatar su empleo en varios formatos instrumentales que han contribuido a configurar sonoridades emblemáticas del panorama musical cubano.

El violín en los formatos y géneros de la música popular cubana

La participación de músicos que transitaron entre los ámbitos culto y popular favoreció que géneros de raíz europea experimentaran procesos de transformación, incorporando un marcado acriollamiento, especialmente perceptible en la reconfiguración de patrones rítmicos. Paralelamente, a medida que géneros como la contradanza se modificaban, surgieron nuevos formatos instrumentales en los cuales el violín se integró de manera sistemática.

Ya a finales del siglo XIX se documenta la presencia del violín en formaciones populares como la orquesta típica o de viento, cuya estructura instrumental, tal y como se aprecia en la figura 1, se componía de: contrabajo, 2 clarinetes, 2 o más violines, cornetín, trombón de pistones, bombardino o figle, timbales o pailas criollas y güiro. Las orquestas típicas se dedicaban principalmente a la interpretación de contradanzas, danzas y, posteriormente, danzones.



Figura 1. Orquesta típica Enrique Peña. Fuente: Rodríguez Ruidíaz 2015: 28.

Con la consolidación del danzón a finales de ese siglo, el instrumento se incorpora al formato de la charanga francesa, conformada por: flauta, clarinete, 1 o 2 violines, piano, contrabajo, pailas cubanas y güiro. Este formato enfatizaba las secciones tímbricas de cuerdas, piano y flauta permitiendo pasajes improvisados.

Durante la primera mitad del siglo XX, el desarrollo musical propició la emergencia de nuevos géneros populares (son, bolero, guaracha, chachachá, canción, entre otros), lo que impulsó una evolución en el formato de la charanga francesa. En este proceso se incrementó el número de violines en la sección de cuerdas y se añadieron instrumentos como las tumbadoras en la percusión.

Como conclusión parcial de este apartado, la evidencia histórica disponible permite afirmar que el violín ocupó un lugar relevante dentro de los procesos de conformación cultural e identidad musical en Cuba. Su temprana presencia en repertorios tanto cultos como populares, ejecutados y transformados por intérpretes negros, constituye el antecedente fundamental que posibilitó la posterior ampliación de su uso. Esta versatilidad organológica y su arraigo en la sensibilidad

afrodescendiente fueron los factores clave que determinaron su consideración como un instrumento susceptible de ser incorporado, finalmente, a las celebraciones litúrgicas de la Regla de Ocha.

Los toques de violín en la Regla de Ocha.

Los toques de violín dentro de la Regla de Ocha consisten en la ejecución de repertorios musicales diversos durante el contexto ritual festivo. Se realiza frente al altar de la oricha correspondiente mientras el violín acompaña cantos diversos, algunos en lengua yoruba y otros en español; y en algunos casos se articulan momentos de danza. Constituyen una práctica festiva particular, permeada por elementos seculares que se manifiestan en la variabilidad del repertorio, las vías de transmisión musical y los formatos instrumentales empleados. Estos toques suelen ofrecerse como forma de agradecimiento a determinada deidad (con mayor frecuencia Ochún) por favores concedidos.

A pesar de la presencia de elementos seculares, la finalidad religiosa permanece. En algunos casos, la música busca propiciar estados de trance y posesión con el oricha (aunque no es la finalidad en sí), integrándose en un conjunto de procedimientos litúrgicos específicos. Entre ellos se encuentran la misa al muerto, la preparación del trono, el baile ceremonial y la disposición del vestuario, comidas y bebidas ofrecidas (Lovio Díaz et al. 2006).

Según plantean Lovio Díaz et al. (2006: Sección C, párr.5), “en los toques de violín realizados por Aurelia Crespo solían intervenir entre uno y cinco violines, ocasionalmente acompañados de violonchelo y piano. No se empleaban tumbadoras, pues se consideraba que los ritmos de tambores no apaciguaban ni calmaban a Ochún”. La imagen de Aurelia Crespo ante un altar dedicado a Ochún constituye, asimismo, un testimonio visual de la presencia del violín en este contexto ritual (figura 2).



Figura 2. “Aurelia Crespo, ofreciendo un toque de violín frente a un altar de Ochún”. Fuente: Archivo personal de Marlene Lovio Díaz.

Si bien los toques de violín han sido una práctica que se ha extendido y permanecido en el tiempo, también han experimentado transformaciones. Sin embargo, su esencia y significación se mantienen. En este sentido, Koprivica (2010: 282) afirma que “los toques toman sus objetivos en la dinámica y la interacción de los seguidores religiosos, dando significado y límites a cualquier práctica humana”.

Regularidades en el repertorio y en el orden interpretativo

El análisis de las entrevistas realizadas a los músicos permitió identificar una serie de regularidades en torno a los formatos instrumentales empleados y al repertorio interpretado durante los toques de violín. A pesar de la diversidad de trayectorias individuales, emergió un consenso notable respecto al orden general de las piezas, que tiende a reproducirse con relativa estabilidad en distintos contextos rituales.

Varios informantes subrayaron que el *Ave María* de Schubert constituye un punto de referencia casi obligatorio dentro del desarrollo musical del ritual. Al respecto, uno de los músicos entrevistados afirmaba: “hago el *Padre Nuestro*, de segundo el *Ave María* y ya después empiezan las otras canciones espirituales que se le hacen a los *Egguns*[86]. Posteriormente se realizan las canciones a los orichas” (I3). En consonancia, otro colaborador señalaba: “el orden varía según el gusto de cada cual o la circunstancia; suelo comenzar con el *Padre Nuestro* y luego el *Ave María”* (I1). Estos testimonios refuerzan la centralidad simbólica y sonora de ambas obras en la apertura ceremonial.

A partir de los datos recogidos fue posible establecer un repertorio común y no rígido que opera como pauta ampliamente reconocida entre los músicos. El orden más recurrente se aprecia a continuación en la tabla 2.

1-Padre Nuestro	2-Ave María	3-Egguns
4-Elegguá[87]	5-Madrecita	6-Babalú
7-Un bolero o instrumental	8-Obatalá	9-Un bolero o instrumental
10-Oyá	11-Un bolero o instrumental	12-Changó
13-Un bolero o instrumental	14-Yemayá	15-Un bolero o instrumental
16-Brindis de Ochún	17-Ochún	18-Elegguá

Tabla 2. Repertorio. Elaboración propia.

Si bien este esquema aparece con frecuencia, los músicos enfatizaron su carácter flexible. Todos coincidieron en que la organización de las piezas varía

[86] Egguns: Es el plural del vocablo eggun y hace referencia a los espíritus de los ancestros fallecidos en la tradición yoruba y en la Santería. Son centrales en el culto a los muertos, venerados para protección y guía, y actúan como intermediarios entre los vivos y los Orishas, honrados con ofrendas y rituales.
[87] Las posiciones correspondientes a Egguns y Elegguá son intercambiables dentro de la secuencia.

según el gusto de los intérpretes y del solicitante del servicio; de ahí que el orden de Elegguá y de los Egguns pueda modificarse indistintamente. Este intercambio inicial no es interpretado por la comunidad como una falta de respeto al dogma, sino como una muestra de la plasticidad del formato. De este modo, la agencia del instrumentista se erige como el factor articulador de una dramaturgia ritual que prioriza la fluidez y la atmósfera espiritual por encima de la fijeza secuencial.

Asimismo, es necesario aclarar que, en las secciones designadas al bolero o instrumental, este apartado puede abarcar música clásica, estándares de jazz y música actual adaptada al formato disponible. Con esta selección se busca guardar una estrecha relación con el momento litúrgico (secuencias o pasos específicos dentro de la ceremonia), ya sea a través del tempo o del contenido del texto elegido.

Este orden se articula con una lógica litúrgica en la que las piezas iniciales se dirigen a las entidades espirituales. Como explicó uno de los informantes, "cuando se comienza una misa espiritual, una de las primeras cosas que tienes que hacer es rezar el *Padre Nuestro*" (I1). El *Ave María* desempeña una función paralela, reforzando no sólo el carácter devocional de la apertura, sino también el carácter sincrético de la práctica.

Posteriormente se ejecutan los cantos a los *egguns*, siguiendo el principio ritual según el cual primero se debe rendir homenaje a los muertos antes de dirigirse a los orichas, aunque como ya se ha planteado, esta secuencia es variable. Luego, el repertorio avanza hacia los cantos a los guerreros[88], alternados con boleros o piezas instrumentales. Esta alternancia introduce momentos de distensión y aporta un matiz festivo y secular al evento, aun cuando persiste el trasfondo ritual. La inclusión de repertorio popular dinamiza la progresión musical y equilibra las dimensiones sagradas y lúdicas de la ceremonia.

[88] Guerreros: son un grupo de cuatro Orishas (Elegguá, Oggún, Ochosi y Osún) considerados protectores principales de los iniciados en esta religión. Encabezan la vida espiritual, abren caminos y proporcionan fortaleza ante los desafíos; se les rinde culto con ofrendas como caramelos, aguardiente, café y velas.

Uno de los aspectos más significativos es la convergencia de tres universos estético-musicales: 1) repertorio clásico[89], 2) cantos folclóricos afrocubanos y 3) música popular.

Esta mixtura refleja la hibridez histórica de la música cubana y el modo en que el violín ha transitado por iglesias, espacios domésticos, conjuntos populares y orquestas típicas.

Por otra parte, la organización del repertorio reproduce de una forma u otra el orden secuencial presente en diversos rituales de la Regla de Ocha. Como señaló otro informante, “la lógica Espíritus–Egguns–Guerreros también estructura los toques de tambor tradicionales” (I3), lo que sugiere coherencia interna entre prácticas musicales del sistema ritual. No obstante, los toques de violín se distinguen por aportar un mayor dinamismo enfocado en la participación de los creyentes.

Como síntesis parcial de este apartado, puede afirmarse que el dinamismo melódico del violín y la inclusión de un repertorio poroso —que transita entre el canon sagrado y la música popular cubana— actúan como catalizadores sociales. Esto estimula el canto colectivo, la interacción lúdica y el disfrute estético de los asistentes, consolidando el toque de violín como un mecanismo de cohesión y celebración horizontal dentro de la comunidad religiosa.

Variabilidad y configuración de los formatos instrumentales

En cuanto a los formatos instrumentales, se constató la coexistencia de configuraciones muy diversas, que pueden ir desde violín solo hasta formaciones con teclado, guitarra, percusión menor y voces adicionales. Uno de los informantes lo sintetizó así: “si redondeas todo con cuatro músicos basta… todo es según la posibilidad económica de la persona que solicite el toque” (I3). A partir de esa

[89] Cuando me refiero a repertorio clásico aludo a obras comprendidas dentro del canon de la formación musical académica.

posibilidad económica pueden surgir variaciones en la elección del formato siendo frecuentes los que se aprecian en la figura 3.

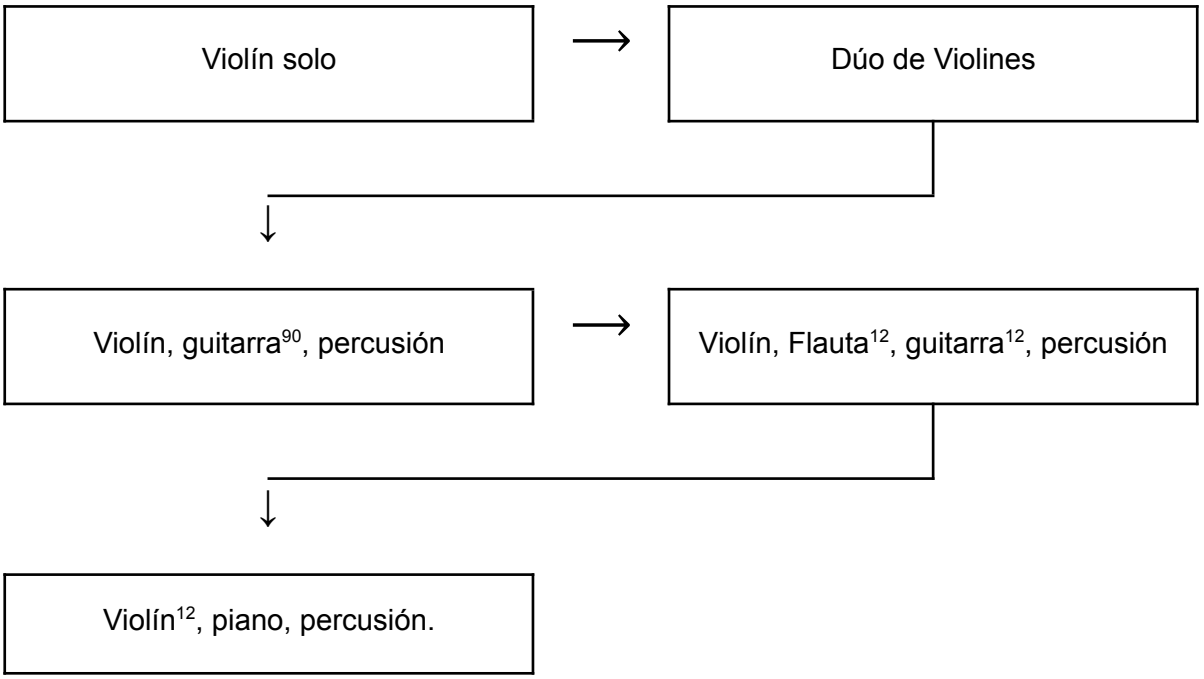


Figura 3. Variantes de formatos instrumentales. Fuente: Morales Videaux 2024: 41.

La sección de percusión puede estar integrada por bongós, tumbadoras o cajón, aunque la configuración instrumental admite variaciones mediante la incorporación de instrumentos de percusión menor como güiros, maracas, campanas o cencerros. La elección de estos recursos dependerá de las características y necesidades expresivas de cada agrupación.

La guitarra y el piano desempeñan una función fundamentalmente armónica, proporcionando soporte al entramado sonoro y contribuyendo al enriquecimiento tímbrico del repertorio. La flauta por su parte asume un papel completamente melódico y de carácter improvisatorio. Asimismo, es habitual que su ejecutante

[90] Realizan también la función de cantantes, pueden existir otros formatos y la función de cantante puede darse según determine la agrupación.

participe simultáneamente como cantante o corista, función que puede ser compartida igualmente por el guitarrista.

En el caso del violín, presenta varias funciones que transitan desde la melódica (como voz principal), armónica (apoya la melodía principal) y rítmica (el violín se percibe como percusión) (Koprivica 2010: 23). Es preciso aclarar que, en el formato de violín solista, su función es netamente melódica y, en muchos casos, las ejecuciones se realizan sobre pistas musicales de acompañamiento instrumental (por lo general con ritmo lento). Por otro lado, en los dúos de violines las funciones se distribuyen: mientras uno de los instrumentos asume el rol melódico principal, el otro cumple una función armónica, realizando acompañamientos fundamentalmente a intervalos de terceras y sextas, o mediante el empleo de arpegios para enriquecer el trabajo musical.

La improvisación violinística constituye otro de los rasgos distintivos de esta práctica musical, especialmente en aquellas secciones vinculadas al repertorio de carácter popular. Más que un recurso ornamental, la improvisación favorece la participación activa de los asistentes y refuerza los mecanismos de interacción entre músicos y participantes. Este proceso suele articularse mediante estructuras responsoriales en las que el violinista introduce breves motivos improvisados que debieran ser respondidos colectivamente a través del canto. Sin embargo, esta dinámica enfrenta desafíos significativos en la práctica actual debido a la pérdida de competencias lingüísticas del público, tal como plantea uno de los entrevistados:

> Hoy en día, un problema grande que hay es que la gente no te responde los coros en lengua yoruba porque no dominan las canciones yorubas, el dialecto, etc. Entonces no funciona hacer ese tipo de coros; (...) yo los hago en español y, según lo que yo vaya usando, la gente reacciona. Una de las cosas más importantes es ir viendo lo que hay —o sea, el público participante— y, en función de lo que hay, ir haciendo el trabajo. Si yo veo que funcionan más los boleros, voy más hacia los boleros; [...] si funciona más la música popular bailable, trato de potenciarlo. Yo me voy moviendo según lo que me encuentre (I1).

Este testimonio evidencia que la alternancia entre la ejecución instrumental y la participación vocal no es estática, sino que exige una negociación constante. La flexibilidad del músico para transitar hacia repertorios populares (como el bolero o la música bailable) cuando la respuesta litúrgica en yoruba falla, termina generando un espacio de intercambio adaptativo donde confluyen dimensiones sagradas y profanas, reforzando así el carácter comunitario y performativo del evento.

Esta capacidad de adaptación del intérprete ante el público no solo responde a dinámicas performativas, sino que está estrechamente ligada a condicionamientos económicos, logísticos y de emplazamiento que determinan la configuración misma de los formatos. En muchos casos, el presupuesto del solicitante determina el número de músicos disponibles. En consecuencia, estas decisiones de reducción de formato responden a una estrategia de optimización económica, ya que disminuyen los costos al prescindir de músicos adicionales en vivo; de este modo, se requiere un presupuesto significativamente menor al que demandaría una agrupación más amplia. Asimismo, en los últimos años, la oferta de instrumentistas —mayoritariamente formados en escuelas de música— también ha influido en esta variabilidad. Los toques de violín se han convertido en una fuente de ingresos para muchos músicos, lo que ha favorecido la aparición de formatos nuevos entre las generaciones más jóvenes interesadas en insertarse en este mercado. En este proceso, la organización de estos formatos equilibra las necesidades musicales básicas de melodía, armonía y ritmo con la capacidad financiera de los contratantes.

Por otro lado, en el plano logístico, las limitaciones del traslado de instrumentos y las restricciones de espacio del emplazamiento condicionan también la elección del formato. Como señaló un entrevistado: “antes había más gente con tumbadoras; hoy casi todo el mundo usa bongó porque es más funcional” (I1).

Bajo esta lógica de adaptación, la configuración actual de estos formatos caracterizados por el uso del violín, el teclado, la guitarra y la percusión menor opera como un nexo con tradiciones precedentes. Su estructura remite directamente a formatos consolidados de la música popular cubana, lo que indica que los músicos trasladan al ámbito ritual reducciones de modelos instrumentales aprendidos en

espacios urbanos y profesionales. Este desplazamiento confirma que el violín históricamente articulado en géneros como el danzón, la canción, el son y el bolero mantiene un papel central en prácticas que se nutren de repertorios urbanos. La práctica ritual, por tanto, no reproduce una "música religiosa" aislada, sino un continuo cultural en el que el violín circula entre lo popular y lo sagrado, integrando elementos académicos, urbanos y rituales en una misma dinámica sonora. Este dinamismo sugiere que, ante condicionamientos materiales o económicos, el sistema litúrgico de la Regla de Ocha despliega una flexibilidad interna donde la eficacia del tributo musical reside en la intención devocional y el agrado de la deidad, priorizando el cumplimiento del rito por encima de la rigidez de una plantilla instrumental fija**.**

Otros criterios compartidos

Además de las coincidencias relativas al repertorio y los formatos instrumentales, los informantes expresaron criterios comunes sobre las condiciones necesarias para participar en los toques de violín. Un aspecto en el que todos coincidieron fue en que ni el instrumento ni el músico deben estar iniciados o consagrados dentro de la religión, lo cual evidencia el carácter inclusivo de la práctica. Ello se explica, en parte, porque el violín no es considerado una deidad, mientras que los tambores batás[91] sí, requiriendo su consagración, lo que marca diferencias en la ritualidad exigida.

En cuanto a la formación de los intérpretes, los entrevistados coincidieron en que la mayoría de los violinistas posee algún grado de instrucción académica, aunque no necesariamente de nivel superior. Como se indica en las entrevistas: "quizás no han realizado la carrera completa, pero han estudiado 2, 3 o 4 años y se han dedicado a esto" (I2).

[91] Los tambores batá son considerados entidades vivas o deidades, en tanto en ellos reside Añá, el oricha yoruba asociado a la custodia y sacralidad de los tambores. Estos instrumentos sagrados funcionan como medio de comunicación directa con las divinidades del panteón yoruba y, una vez consagrados mediante rituales específicos de carácter iniciático, reciben culto y ofrendas dentro de la tradición religiosa.

En otras de las entrevistas se amplió esta perspectiva señalando que, aunque antes predominaban instrumentistas no académicos, hoy existe un peso mayor de violinistas procedentes de escuelas de música y escuelas de instructores de artes lo que evidencia un proceso de profesionalización creciente.

Finalmente, aunque el toque de violín se asocia de manera predominante con Ochún, esta práctica no se restringe exclusivamente a dicha deidad, sino que puede extenderse a otros orichas, generalmente de género femenino dentro del panteón yoruba. Desde la perspectiva emic, los practicantes suelen justificar esta asociación a partir de una concepción energética en la que las deidades femeninas son vinculadas a cualidades consideradas suaves, dulces o apacibles. En este marco, el violín es interpretado como un instrumento afín a dichas cualidades debido a su timbre, su capacidad expresiva y su cualidad melódica.

No obstante, desde una perspectiva analítica, esta correspondencia puede ser problematizada a partir de enfoques de género en la música, en tanto reproduce asociaciones culturalmente construidas entre feminidad, suavidad y determinadas cualidades tímbricas. En este sentido, la relación entre timbre y género no responde a una correspondencia natural, sino a procesos históricos de codificación cultural del sonido, en los que determinadas cualidades musicales han sido asociadas a construcciones normativas de feminidad (McClary 1991). Desde esta perspectiva, la asociación del violín con deidades femeninas no solo refleja una lógica simbólica interna del sistema religioso, sino también la reproducción de esquemas culturales más amplios que vinculan género, afecto y cualidades sonoras.

Asimismo, desde una perspectiva antropológica del sonido, el timbre no constituye una propiedad neutra, sino una forma de mediación cultural a través de la cual se organizan modos de percepción, afecto y significado en contextos específicos de escucha (Feld 2012 [1982]). Así, el violín no solo opera como mediador musical dentro del ritual, sino también como un dispositivo simbólico y sensorial mediante el cual se actualizan, negocian y reproducen representaciones de género en el contexto afrocubano.

Conclusiones

El estudio del toque de violín en la Regla de Ocha pone de manifiesto la integración creativa de repertorios de tradición clásica, cantos afrocubanos y músicas populares, dando lugar a una práctica ritual de carácter híbrido en la que convergen lo sagrado y lo secular. La variabilidad de los formatos instrumentales, la flexibilidad en la organización del repertorio y la diversidad en la formación de los músicos favorecen la continuidad de la práctica, permitiendo su adaptación a contextos contemporáneos sin que se vea comprometida su función ritual.

Asimismo, los resultados evidencian la agencia de los intérpretes en la configuración del ritual, en tanto la interacción entre músicos y participantes incide directamente en el desarrollo de cada ceremonia. En este sentido, la Regla de Ocha muestra una notable capacidad de incorporación y resignificación de elementos externos sin alterar su estructura fundamental, en consonancia con los procesos de transculturación e hibridación, dando lugar a nuevas formas de prácticas culturales. El violín santoral se configura así como un espacio privilegiado de articulación cultural, donde la incorporación de un instrumento de origen europeo no solo se integra en el contexto afrocubano, sino que genera nuevas configuraciones estéticas y simbólicas.

Si bien este trabajo se centra en el violín santoral, la presencia de otras tipologías de toques (el violín espiritual[92] y violín de don de gracia[93]) sugiere un campo más amplio de circulación y apropiación musical en las religiones afrocubanas. Este hecho abre líneas de investigación orientadas al estudio comparado de repertorios, formatos instrumentales y prácticas performativas en distintos contextos rituales.

[92] Según los testimonios recogidos en las entrevistas, el denominado “violín espiritual” se caracteriza por su realización frente a una bóveda espiritual, donde se interpretan cantos de carácter devocional en español como forma de agradecimiento a entidades espirituales.

[93] El denominado “violín de don de gracia” suele ofrecerse como forma de veneración a la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. Este repertorio se caracteriza por la interpretación de piezas en español, con predominio de boleros y música instrumental.

En conjunto, el análisis confirma que el toque de violín constituye no solo un dispositivo musical, sino también un espacio dinámico de negociación cultural, en el que se articulan continuidad y transformación dentro de la música ritual afrocubana.

Bibliografía

Balbuena Gutiérrez, Bárbara. 2003. *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Blacking, John. 2006 [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Carpentier, Alejo. 1988 [1946]. *La música en Cuba*. 3.ª ed. La Habana: Letras Cubanas.

Chocano, Rodrigo. 2013. "Introducción". En *El Hatajo para el Niño: Hatajos de Negritos y Pallitas del Distrito de El Carmen*, eds. Rodrigo Chocano y Antonio Rodríguez, 9-53. Lima: Ministerio de Cultura. https://www.academia.edu/37917854/Chocano_Rodrigo_Hatajo_para_el_nino_Hatajos_de_negritos_y_pallitas_en_El_Carmen_Chincha_liner_notes [Consulta: 4 de junio de 2026].

Feld, Steven. 2012 [1982]. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. 3.ª ed. Durham: Duke University Press.

García Canclini, Néstor. 2001 [1990]. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1.ª ed. actualizada. Buenos Aires: Paidós.

Garrido, Alfonso. 2018. "Una manifestación tradicional venezolana llamada Vasallos de la virgen de Candelaria". *Fermentum* 82: 478-521. https://hdl.handle.net/20.500.14330/CLA01000500040 [Consulta: 28 de mayo de 2026].

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ginesi, Gianni. 2018. *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, SIBE. https://www.sibetrans.com/manuales/manual/4/seguir-el-discurso-la-entrevista-en-profundidad-en-la-investigacion-musical [Consulta: 25 de mayo de 2026].

Heath, Anthony W. 1997. "The Proposal in Qualitative Research". *The Qualitative Report* 3(1): 1-4. https://doi.org/10.46743/2160-3715/1997.2026 [Consulta: 29 de septiembre de 2026].

Hernández Balaguer, Pablo. 1986. *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Hine, Christine. 2004 [2000]. *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC. https://seminariosocioantropologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/hine-christine-etnografia-virtual-uoc.pdf [Consulta: 16 de enero de 2026].

Iivari, Ville. 2023. *Violin improvisation in Afro-Cuban religious ceremonies*. Tesis doctoral, University of Turku. https://www.utupub.fi/handle/10024/175198 [Consulta: 10 de marzo de 2024].

Koprivica, Ana. 2010. "The 'Toque de Violín': An Emerging Tradition in Cuba". *International Journal of Cuban Studies* 2(3/4): 276-285. https://www.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.2307/41945907 [Consulta: 20 de marzo de 2026].

López-Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula. 2014. *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas*. 1.ª ed. Barcelona: FONCA-ESMUC. https://www.academia.edu/7073979/Investigaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_en_m%C3%BAsica_Problemas_experiencias_y_propuestas [Consulta: 20 de febrero de 2026].

Lovio Díaz, Marlene, Andrés Rodríguez Reyes y Jorge Luis Molina Rodríguez. 2006. "Aurelia Crespo: el primer violín para Ochún". Ponencia presentada en el coloquio del Festival Wemilere, Matanzas.

Lovio, Marlene. 2008. "En Síntesis". *Triunvirato*, época segunda, 2: 60.

Manuel, Peter. 2009. *Creolizing contradance in the Caribbean*. Filadelfia: Temple University Press.

McClary, Susan. 1991. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt886 [Consulta: 4 de junio de 2026].

Miles, Matthew B. y Huberman, A. Michael. 1984. *Qualitative data analysis: A sourcebook of new methods*. Beverly Hills, CA: Sage Publications.

Moore, Robin D. 2025. *Violín: Mediating musical style and devotional practice in 21st-century Cuba*. Nueva York: Cambridge University Press.

Morales Videaux, Leslie del Carmen. 2024. *El toque de violín: hibridez cultural en las fiestas religiosas de la Regla de Ocha en el occidente de Cuba*. Trabajo de fin de máster, Universidad de Salamanca.

Muñoz, Paloma. 2011. "'Violines de negros' del valle interandino del Cauca". *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura* 18: 1-20. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7610108 [Consulta: 4 de junio de 2026].

____. 2019. *Las almas de los violines negros*. Cali: Gamar Editores. https://www.academia.edu/70424285/Libro_Las_almas_de_los_violines_negros [Consulta: 4 de junio de 2026].

Ortiz, Fernando. 1983 [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Rodríguez Ruidíaz, Armando. 2015. *Los sonidos de la música cubana. Evolución de los formatos instrumentales en Cuba*. https://www.academia.edu/18302881/Los_sonidos_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Evoluci%C3%B3n_de_los_formatos_instrumentales_en_Cuba [Consulta: 27 de mayo de 2026].

Trampiando, Revista y Acosta García, María Eugenia. 2023. "Los Vasallos de la Candelaria de la Parroquia Santiago de La Punta: acervo cultural y religioso

de los merideños". *Revista Trampiando*. https://www.academia.edu/121502485/Los_Vasallos_de_la_Candelaria_de_la_Parroquia_Santiago_de_La_Punta_acervo_cultural_y_religioso_de_los_merida%C3%B1os [Consulta: 28 de mayo de 2026].

Useche Acevedo, Vanesa. 2022. *Violines caucanos. Producción de tradición musical*. 1.ª ed. Popayán: Universidad del Cauca. https://doi.org/10.2307/jj.6047893 [Consulta: 17 de julio de 2026].

Vásquez Rodríguez, Rosa Elena. 1982. *La práctica musical de la población negra en el Perú: Danza de Negritos en El Carmen, Chincha*. Tesis de Bachiller Profesional en Musicología, Escuela Nacional de Música, Perú. https://hdl.handle.net/20.500.12767/50 [Consulta: 28 de mayo de 2026].

Apéndice

1. ¿Qué causas considera que motivaron la inclusión del violín en las festividades de la Regla de Ocha?
2. ¿Debe pertenecer a la religión el músico que participa en estos toques de violines?
3. ¿Qué formación musical tienen los músicos que realizan estos toques de violines?
4. ¿El violín(es) que se emplean deben estar consagrados como sucede en el caso de los tambores batás?
5. ¿Qué repertorio se suele realizar?
6. ¿Existe algún orden litúrgico en la interpretación?
7. ¿Qué relación existe entre el repertorio empleado en los toques de violín con las prácticas religiosas de la Regla de Ocha?

8. ¿A qué responde la variedad de agrupaciones instrumentales empleados en los toques de violín?

9. Desde su experiencia, ¿cree que tienen más aceptación los toques de violín o los toques de batás o güiros entre las fiestas religiosas de la Regla de Ocha?

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

Hauntología y arte crítico en clave española: una lectura de Rodrigo Cuevas desde Mark Fisher y José Esteban Muñoz

ELENA ROSILLO

Universidad Internacional de Cataluña UIC, erosillo@uic.es

LUIS PERIAÑEZ LLORENTE

UTAMED

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Palabras clave: hauntología, Rodrigo Cuevas, utopía queer, Mark Fisher, arte crítico.

Keywords: hauntology, Rodrigo Cuevas, queer utopia, Mark Fisher, critical art.

Cita recomendada:

Rosillo, Elena y Luis Periañez Llorente. 2026. "Hauntología y arte crítico en clave española: una lectura de Rodrigo Cuevas desde Mark Fisher y José Esteban Muñoz". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º21, pp. 215-237. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

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

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

HAUNTOLOGÍA Y ARTE CRÍTICO EN CLAVE ESPAÑOLA: UNA LECTURA DE RODRIGO CUEVAS DESDE MARK FISHER Y JOSÉ ESTEBAN MUÑOZ

Elena Rosillo

Luis Periañez Llorente

Resumen

Resumen: El presente artículo pretende mostrar el carácter crítico y la potencia política del proyecto artístico de Rodrigo Cuevas, a partir de un marco teórico que tiene como principal referente a Mark Fisher. El artículo pretende a su vez afianzar un uso en clave positiva del concepto de hauntología, pudiendo así mostrar la novedad radical del gesto artístico y político de Rodrigo Cuevas, el papel de la música electrónica, el sampleo y la performance en su obra, y su posible caracterización en términos de lo que José Esteban Muñoz acuñó como “utopía queer”.

Palabras clave: hauntología, Rodrigo Cuevas, utopía queer, Mark Fisher, arte crítico.

Resumo

O presente artigo pretende demonstrar o caráter crítico e a potência política do projeto artístico de Rodrigo Cuevas, a partir de um enquadramento teórico que tem como principal referência Mark Fisher. O artigo pretende, por sua vez, consolidar um uso em chave positiva do conceito de hauntologia, possibilitando assim evidenciar a novidade radical do gesto artístico e político de Rodrigo Cuevas, o papel da música eletrônica, do sampleamento e da performance em sua obra, e sua possível caracterização em termos do que José Esteban Muñoz cunhou como “utopia queer”.

Palavras-chave: hauntologia, Rodrigo Cuevas, utopia queer, Mark Fisher, arte crítica.

Abstract

This article aims to demonstrate the critical character and political potential of Rodrigo Cuevas's artistic project through a theoretical framework whose primary reference is Mark Fisher. The article also seeks to consolidate a positive use of the concept of hauntology, thereby highlighting the radical novelty of Rodrigo Cuevas's artistic and political gesture, the role of electronic music, sampling, and performance in his work, and its possible characterization in terms of what José Esteban Muñoz coined as "queer utopia."

Keywords: hauntology, Rodrigo Cuevas, queer utopia, Mark Fisher, critical art.

Introducción

En *Los fantasmas de mi vida*, Mark Fisher acuñó un nuevo género musical basado en nociones estéticas e ideológicas: la música hauntológica. Este concepto hunde sus raíces en la noción de hauntología propuesta por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* en 1993. Según el filósofo francés, la caída del muro de Berlín acababa con las alternativas al capitalismo, borrando cualquier posible futuro que divergiera de este (Fisher 2018: 17). Ante la imposibilidad de imaginar un futuro distinto, se hacía necesario rebuscar en el pasado en busca de potencialidades que explotar en el presente y así trasladar a nuevos y deseables futuros.

Esta noción, relacionada también con el concepto de lo espectral en la obra de Derrida –quien admitía que el presente estaba cargado de espectros del pasado tanto como de fantasmas del futuro–, inspiró a Fisher para reconocer en la música de principios del siglo XXI una melancolía que apela a las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, construyendo desde allí una sonoridad que remitiera a esos futuros robados. En este sentido coincidió con el análisis de la "retromanía" de Simon Reynolds (2024): para Fisher y Reynolds, la mirada al pasado se enfocaba en los años sesenta y setenta como pioneros de la contracultura, la moda psicodélica y las posibilidades de futuro que todavía se encontraban presentes en la juventud de aquella época.

Sin embargo, se trata de una mirada evidentemente anglosajona, ya que en territorio español estas décadas no podían evidenciar una esperanza en el futuro o un ejemplo de contracultura debido a la situación política hegemónica (una dictadura) de un país donde toda desviación a la norma era castigada, excepto quizás para los turistas y ciertos sectores específicos de la sociedad.

¿Dónde se encuentra en España, entonces, este espíritu hauntológico de búsqueda de potencialidad crítica en el pasado para construir futuros utópicos? Este texto se propone una conceptualización de la música hauntológica contemporánea en clave ibérica, destacando la obra de Rodrigo Cuevas como artista que elabora un trabajo respecto al pasado con una voluntad crítica y política que, desde José Esteban Muñoz (2020), podríamos caracterizar de utopía queer: regresar a un pasado que nunca fue tan homogéneo e idealizado como se presenta para poder sentir en el presente la posibilidad de un futuro antinormativo, más libre y más feliz; más deseable.

El proyecto de Rodrigo Cuevas aspira a generar un arte crítico hauntológico sin el componente melancólico que lo caracteriza de acuerdo con Mark Fisher, pero no sin dolor. A lo largo de este artículo mostraremos: 1) la configuración del concepto de hauntología en Fisher, 2) su potencial crítico y político, y 3) cómo en Rodrigo Cuevas el sufrimiento (histórico y biográfico) y la nostalgia melancólica (por las posibilidades utópicas malogradas) se compatibilizan con un componente festivo, libidinal, un “arte de la carne alegre” (Wark 2023: 62) que, en palabras de Benjamin, podría aspirar a recuperar las fuerzas de la embriaguez para la revolución.

Hauntología y utopía. Bases conceptuales.

Mark Fisher recupera el concepto de hauntología de Derrida, quien lo acuña en *Espectros de Marx* refiriéndose al “fin de la historia” vaticinado por Fukushima tras la caída del Muro de Berlín como el final de toda alternativa al capitalismo. Derrida, entonces, habla de la posibilidad de volver al pasado para encontrar un punto de partida con el que recuperar posibles futuros frustrados debido a esta

incapacidad de encontrar una alternativa. El concepto nace así de una crisis de esperanza en el futuro que, de acuerdo con Selene Pasek (2021), se ha ido extendiendo más allá de sus conclusiones hasta el presente.

Este contexto marcado por un profundo *realismo capitalista* (Fisher 2016) marca el carácter político de la hauntología (que refiere siempre al carácter herido, tendente a la desesperanza del contexto y sus sujetos), pero no permite deducir su valor crítico. Sin embargo, cabe pensar una música hauntológica (producida en este contexto y por ese sujeto doliente) que parta de un "un modo estructurante e inteligente de desear que nos permit[a] ver y sentir más allá de atolladero del presente" (Muñoz 2020: 29) y que adquiera valor crítico en esa medida. Esto es lo que alejaría a Rodrigo Cuevas (y otros artistas como Califato ¾, Carmen Xía o Romero Martín) de un concepto de retromanía, que apela a un estado de compulsión nostálgica patológica y conservadora. En este componente crítico y político, se juega por su parte el carácter utópico de estos proyectos.

Ernst Bloch, en *El principio esperanza I* (2007), definía la utopía como aquello que guarda su potencialidad en lo que todavía no es. Es el presente sembrado de algo que podemos cultivar. Algo que ya existe en el presente y se puede potenciar. En esta línea, José Esteban Muñoz (2020) conceptualiza la utopía queer no como un futuro idealizado y concreto, sino como un horizonte de potencialidad antinormativa, que cabe ejecutar en acto en el presente. El gesto que lo ejecuta trabaja sin embargo con el pasado en la complejización del presente y de sus futuros posibles, de acuerdo con técnicas y estrategias como las que define Fisher en su tematización del género hauntológico.

Hauntología y utopía queer son conceptos que pueden extrapolarse desde los estudios culturales, de manera multidisciplinar, y que guardan un gran potencial artístico a la hora de mostrar una metodología clara: buscar referencias en el pasado que permitan atisbar potencialidades en el presente con las que construir un futuro deseable. Sin embargo, Fisher exige un cuadro melancólico:

> [a]quí los fantasmas de mi vida se mimetizan con los futuros perdidos que prometieron las vanguardias y las contraculturas del siglo XX. Las utopías, como se las llama generalmente, constituyen un objeto perdido que suele necesitar un cuadro melancólico para manifestarse" (Fisher 2018: 15).

Mientras que Muñoz y Cuevas o Califato ¾, como ejemplos de utopía queer, recurren a la electrónica, el sampleo, la fiesta y lo obsceno para manifestar lo utópico, para, en palabras de Fernández Sabater en el Seminario Deseos Futuros (UCM 2025), "abrir el espacio" y "hacer que dure".

En este gesto, el proyecto teórico de José Esteban Muñoz y el proyecto artístico de Rodrigo Cuevas son, también, profundamente benjaminianos. Ya en Walter Benjamin vemos cómo el paradigma trágico del trapero (*Lumpensammler)* se trabaja desde imágenes de luz y afectos de esperanza: aquel que se gana la vida recogiendo la basura y los trapos es una figura que se enmarca en la madrugada, "al alba del día de la revolución", en la que el fracaso y el sufrimiento (que José Esteban Muñoz reconoce como experiencias fundamentales de la queeridad) vivifican los afectos positivos –esperanza, alegría, deseo– de su desempeño (Benjamin 1991: 574). El trabajo con los fragmentos de tiempo que restan tras los fracasos de formas de vida, ideales y proyectos políticos para una vida mejor los actualizan en el presente. Cuando Benjamin describe su método como un montaje literario en el que no hay nada que decir, sino sólo que mostrar –justo en la medida en que mostrarlos implica hacerles justicia[94] –este mostrar no es un mostrar pasivo, sino el encuentro entre un sujeto deseante y necesitado y un pasado que exige su propia actualización: lo mostrado obra un efecto en el presente y nutre posibilidades

[94] "Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir, sólo que mostrar. No voy a ocultar nada que valga la pena, ni apropiarme fórmula espiritual alguna. Pero los trapos, los desechos (*die Lumpen, den Abfall*): ésos yo no quiero inventariarlos sino hacerles justicia de la única manera posible, a saber, utilizándolos". (Benjamin 1991: 574).

futuras[95]. Esto es lo que, para Muñoz, constituye la futuridad queer[96]: La futuridad queer no minimiza el deseo. De hecho, es toda sobre el deseo, deseo tanto de semiabstracciones mayores, como un mundo mejor o más libre, como, más inmediatamente, de mejores relaciones en lo social que incluyan mejor sexo y más placer.

Esta estética orientada al porvenir posee también una dimensión común. No remite a la vivencia aislada del artista o del visionario, sino a una sensibilidad compartida que se manifiesta en los espacios de encuentro, en la danza, en la performance, en la comunidad afectiva. Cuando los cuerpos queer y los cuerpos marrones (Muñoz 2020) se muestran juntos, encarnan otra experiencia del tiempo: una simultaneidad de lo discordante. La esperanza se transforma entonces en una práctica concreta —no en una idea abstracta—, sostenida en los gestos que guardan la memoria de quienes aún no han sido reconocidxs o redimidxs. En el cruce entre Benjamin y Muñoz, la historia se concibe como un archivo afectivo: no se conserva en los monumentos ni en los documentos, sino en las huellas corporales, en los tonos, en los modos del cuidado. Cada aparición queer, cada irrupción marrón, constituye un instante de *Jetztzeit*, una fisura en la que el tiempo se abre. De este modo, la estética del porvenir no proyecta un horizonte distante, sino que se ancla en la densidad del presente como lugar de posibilidad. La esperanza, más que un sentimiento, se vuelve una forma deseante de interpretar el

[95] No basta la actitud del trapero, ni la mirada educada en descubrir historias vividas tras las ruinas y calaveras. Hace falta también que el pasado se haga presente. Es decir, hay que evitar la idea de que la nueva comprensión del pasado se produce porque éste arroja una luz inédita sobre el presente o, viceversa, éste sobre el pasado. Es el encuentro entre un sujeto necesitante y un pasado solicitante. Tras la imagen dialéctica hay una teoría del conocimiento que consta de un sujeto —que se sabe no-sujeto y que por eso busca su subjetividad no en referencia a grandes ideales sino a grandes pérdidas, como el trapero— y de un objeto que no está ahí inerte, aunque parezca historia natural, sino que, como las ruinas y las calaveras, es la expresión de un proyecto frustrado que clama justicia. (Mate 2006: 112). Asimismo, Muñoz: "[l]a memoria está siempre construida y, lo que es más importante, es siempre política" (2023: 85).

[96] Pensar lo queer como horizonte —tal como plantea José Esteban Muñoz— supone trasladar su sentido desde la identidad sexual hacia una dimensión temporal: más que una orientación del deseo erótico, se trata de una orientación del deseo hacia lo posible. Lo queer se define, así, por un impulso utópico y antinormativo que se expresa en modos específicos de habitar el cuerpo y de relacionarse afectivamente con el mundo. Desde esta perspectiva, no toda existencia homosexual resulta queer en sentido teórico si su finalidad es la integración dentro del orden normativo, mientras que otras formas de vida —no necesariamente vinculadas a la sexualidad— pueden serlo por su potencia emancipadora. En palabras del propio Muñoz, "lo queer es más que una sexualidad... es ese gran rechazo de un principio de actuación que nos permite a los humanos sentir y conocernos" (2020: 235).

pasado y el futuro: la potencia de advertir, en lo que aún perdura, las señales de un mundo que todavía está por venir.

La noción de hauntología en la obra de Fisher se compone en un marco que envuelve tanto lo personal como lo político a través de referencias de cultura popular, y especialmente de la música. Para Fisher, el sonido puede amalgamar pasado, presente y futuro. Partiendo de ejemplos como Burial o The Caretaker, se muestra una indagación en sonidos y materialidades pasadas (el sonido de la aguja sobre el vinilo sería un factor paradigmático) para remezclar, mediante la electrónica y el sampleo presente en aquella contemporaneidad, una idea de nuevo futuro.

Manual de Cortejo, de Rodrigo Cuevas (2019), es en este sentido un ejemplo perfecto de estética hauntológica. En primer lugar, el álbum recupera melodías de origen oral, folclórico y popular para conjugarlas con una estética deseante y contemporánea gracias a la electrónica, produciendo una ilusión de libertad futura en la que los fantasmas de nuestros antepasados puedan recuperar el futuro al que apuntaban y que se les fue robado: "Y aquí andamos nosotros –afirma Rodrigo Cuevas en el tema que abre el álbum, ofreciendo una clave de interpretación– haciendo de su memoria la nuestra", luchando contra la petrificación de la memoria, "viviendo lo no vivido a través de la boca del viejo" ("Namás s'acaba lo que nun se cunta", Cuevas 2019.)

Además, el fantasma de la música hauntológica, como nos recuerda Ana Gorostizu en su *Manifiesto de la música electrónica*, es una voz que nos dice algo sobre nuestra relación con el tiempo, en la medida en que está "lleno de afectos y posibilidades" (2024: 69), que no es una duración, sino un horizonte afectivo y político. El fantasma es siempre la huella de un tiempo complejo, poliédrico, "sucio" o "impuro", que se opone a la política de la memoria de los fascismos –ese lenguaje de las palabras en mayúscula y la cultura de los muertos ejemplares del que habla Furio Jesi (1989)–. Como la *Breve historia del transformismo* de Anto Rodríguez (2024) o *Querer como las locas* (Pascual 2023) –que recuperan los orígenes queer de gran parte de las tradiciones oficiales del régimen–, Rodrigo Cuevas genera un dispositivo estético que da cabida a afectos y posibilidades que fueron ocultadas por la imagen oficial del folclore español, que tiene su origen en la dictadura, nulo reflejo

de la realidad poliédrica del territorio ibérico (Cuevas González, Gutiérrez Gómez y Silva Araujo 2021; Monferrer-Palmer 2025). Un dispositivo estético en el que, lejos del ideal de un ocio sin contacto físico y basado en la religión, quizá podremos observar a esos espectros gozar de nuevo.

Un dispositivo estético hauntológico

Si bien Fisher parece considerar que "[e]l capitalismo neoliberal ha privado gradual pero sistemáticamente a los artistas de los recursos necesarios para producir lo nuevo" (2019: 40), conviene recordar con Gorostizu que "asumir que la homogeneidad provocada por la tecnoglobalización impide la creación de algo que no sea un remake de algo viejo es políticamente irresponsable" (Gorostizu 2024: 71). Ahora bien, desde el momento en que Fisher habla de la "hauntología como estética" (Fisher 2018: 28), el concepto ya está teniendo en cuenta la significación de los objetos culturales como portadores de una filosofía o un poso que lleva a lo libidinal. Es por ello que, pese al marco pesimista en el que surge, la noción de hauntología se ha prestado recientemente a reelaboraciones críticas y afirmativas que no abandonan, sino que amplían, el marco teórico original de Fisher.

Así, por ejemplo, la acepción de hauntología de Simon Reynolds (2024) se muestra incluso más acertada a la hora de ser conjugada con la estética musical de Rodrigo Cuevas al insertar en la ecuación el factor de la voz como desencadenante de la potencialidad del pasado, ya que "extrapola lo hauntológico a la posibilidad de escuchar voces de personas ya fallecidas" (Pasek 2021: 97).

Si Walter Benjamin supo distinguir entre la estética de la autenticidad y el aura propias del fascismo y el trabajo con la multiplicidad espectral del pasado en su proyecto sobre los pasajes (1991)[97], Reynolds y Fisher quieren analizar cómo la

[97] Furio Jesi (1989) y Giorgio Agamben (2016) han identificado en sus respectivos proyectos la afinidad de toda ontología del fundamento con posiciones políticas de extrema derecha. El influyente proyecto *Homo sacer* de Giorgio Agamben se ha dirigido precisamente a mostrar cómo la lógica del fundamento, que rastrea en la metafísica, la teología, el arte y la antropología, se traduce y ampara en el ámbito de la política y de la economía en sistemas que, incluso en su vertiente de apariencia más democrática, se reservan un núcleo de poder en condiciones de suspender el derecho y toda forma de protección. Agamben, así como múltiples investigadores que han recibido su marco teórico para la investigación en ciencias sociales, por ejemplo, en antropología de las migraciones y los procesos de fronterización, ha señalado que ese poder de dar muerte sin consecuencias legales,

industria neoliberal, incapaz de encontrar nuevos horizontes, genera una estética retromaníaca a partir de la repetición en bucle de estéticas y afectos que 1) ya probaron su capacidad de éxito en el mercado, y 2) vinculan al sujeto a afectos melancólicos y nostálgicos tendentes a la despolitización.

De este modo, Reynolds distingue entre proyectos artísticos que copian estéticas del pasado sin ningún tipo de pulsión creativa o política, simplemente por compulsión nostálgica y patológica o con fines de mercado (apelando a la nostalgia del público), y proyectos con carácter hauntológico, cuya estética tiene un valor implícitamente político. Nuestra concepción del dispositivo estético parte de este punto: toda estética implica una política de la imaginación (Castillo 2021). La estética conservadora hegemónica, por despolitizada que se presente, incluye una política de la imaginación. La estética retromaníaca, precisamente por aspirar a eliminar efectos políticos subversivos limando toda aspereza del pasado, también. Ciertos proyectos se pretenden innovadores por recuperar elementos del pasado, músicas regionales en decadencia, sonidos de otras culturas, y que los reelaboran eliminando toda disonancia, toda incomodidad, toda suciedad, para convertirlos en un producto de consumo de masas (y esto quiere decir invisibilizar cualquier problemática sociohistórica detrás de esa forma artística, pero también asegurar que su nuevo sonido es apto, que se diluirá tras el aplauso en el flujo del continuum de la música comercial o que, en el menos indiferente de los casos, contribuirá a consolidar la posición de la *celebrity* como un "genio" musical). Este tipo de proyectos constituyen sin embargo dispositivos políticos en la medida en que adormecen la curiosidad y el sentido crítico e invisibilizan un pasado de violencia y de formas de vida y sabiduría alternativas con potencial para dinamizar la imaginación política. En el polo opuesto a este tipo de dispositivo encontramos proyectos en condiciones de honrar las aristas y las impurezas, de reconocer ese pasado y reactivarlo, incluso en aquellos casos en que los medios para reactivar ese pasado son, como en el caso de Rodrigo Cuevas, herramientas de música

culpa ni pena, está además siempre en ejecución hasta cierto punto sobre poblaciones marginalizadas, y es utilizado además como mecanismo de gestión y gobierno. La propuesta de Agamben puede sin embargo ser recorrida a contrapelo: si la metafísica y la estética del fundamento canaliza y sostiene estas formas de poder, cabe pensar que formas de arte no auráticas, ajenas a la lógica del fundamento, servirán en algún sentido a la causa de una forma de organización ajena al paradigma necropolítico de la soberanía.

electrónica combinadas con un respeto y una pasión por el disfrute y la historia de nuestros pueblos. Al hablar del proyecto de Rodrigo Cuevas en términos de "dispositivo estético" queremos referir a esta toma de conciencia del carácter político de la estética y a la disposición reflexiva y crítica de técnicas y elementos para incentivar un efecto emancipador (Cadahia 2016), que en el caso de Rodrigo Cuevas se nutre de afectos queer y de elementos de goce y deseo.

Un marco teórico similar lleva a Daniel Valtueña a reconocer en figuras como Rodrigo Cuevas una potencia política específica. Según Valtueña, estxs representantes de la llamada *España rarita* encarnan lo que José Esteban Muñoz denomina "desidentificación"[98]: una práctica que opera tanto con los residuos como con los símbolos fundacionales del imaginario ibérico más normativo. Siguiendo la lectura benjaminiana, son precisamente las promesas frustradas del pasado –aquellas deformadas y puestas al servicio de la hegemonía– las que reclaman con mayor urgencia su redención y su reactivación en nuevas formas de vida. La *España rarita* asume como materia de su trabajo político y estético el propio repertorio cultural tradicional: el flamenco, la Semana Santa, la tauromaquia o el mundo rural[99]. Este dispositivo creativo introduce en el relato nacional dominante una pluralidad lingüística y afectiva: Rodrigo Cuevas canta en asturianu, Baiuca en galego, Verde Prato en euskera, Tarta Relena en català, Califato ¾ y Carmen Xía en andalûh, y junto a ellxs, muchxs otrxs raritxs. A la vez, este mismo gesto fractura la narración histórica, como ocurre en la hierofanía morisca de *Califato ¾*, donde una revelación divina enlaza la vida cotidiana andaluza con la violencia histórica ejercida sobre su territorio ("de Despeñaperros p'abajo llegaron los españoles a coger Andalucía como cogen caracoles" en "ÊCCLABÔ DE LIBERTÁ" (2023)), o en el tema de Maria Arnal i Marcel Bagés dedicado a los "cuarenta y cinco cerebros y un

[98] Para Muñoz, la desidentificación constituye un ejercicio activo orientado a "reimaginar signos y símbolos dominantes, que muchas veces son tóxicos para sujetos minoritarios, a través de una performance comprometida y animada" (2020: 283). Este concepto, que condensa buena parte de su pensamiento, es también el eje central de su obra *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (2009), donde explora cómo los sujetos queer de color reconfiguran los imaginarios hegemónicos mediante estrategias performativas y afectivas.

[99] "El flamenco, la tauromaquia y la Semana Santa pueden pensarse como aquellos elementos singulares de la nación que sostienen la fantasía de normalidad nacional sobre la que descansa el régimen del 78". (Valtueña 2025: 74). En las páginas que siguen a esta cita, el lector puede encontrar un análisis de los mecanismos institucionales –leyes, sanciones, recursos económicos…– mediante los cuales se aseguró ese imaginario.

corazón" hallados en la fosa del Alto de la Pedraja, símbolo de las víctimas del franquismo (en "45 cerebros y un corazón" (2017)). Finalmente, este repertorio subvierte los arquetipos culturales y las tradiciones desde el erotismo y la obscenidad: Rodrigo Cuevas impregna el folclore de afectos queer y combina un cantar de ronda con alusiones explícitas a la masturbación; Samantha Hudson interpela a la figura de Franco ("Paco, paquillo, sexy caudillo, tú serás mi obispo y yo tu monaguillo" en "Por España" (2021)) en un gesto de desidentificación frente a la violencia sexual de la Iglesia; y RomeroMartín, en su *Manifiesto Flamenco* (2023), reinterpreta sobre una base de electrónica pesada los poemas de poetas disidentes como Pedro Lemebel (citado en en el tema "Nana del culo"), Braulio Ortiz (citado en en el tema "Saeta del Pirómano") o Juan Viladomat (citado en en el tema "Tango de la coca")[100].

El proyecto de Rodrigo Cuevas constituye así un ejemplo de arte hauntológico y crítico, pues no recupera una estética del pasado con un fin nostálgico ni se presta a la fagocitación del estilo (Méndez Rubio 2022). Especialmente notable en *Manual de Cortejo*, el dispositivo estético de Rodrigo Cuevas elabora un collage de letras anónimas de la cultura popular (Martínez García y García Flórez 2022), abre su sensibilidad a afectos queer, cantando al erotismo de los mozos, exigiendo el exceso en el baile y el gesto ("bailaor que estás bailando, alza los brazos arriba, que parece que los tienes cosidos a la barriga", en "Xiringüelu" (2019)), y dispone ruidos, gemidos y lamentos donde el mercado exige simplicidad y homogeneidad. Todo, en un ejercicio de protesta libidinal ante los

[100] *El tango de la cocaína* es una breve pieza teatral definida como un "guignol lírico en un acto y cuatro cuadros", con libreto de Josep Amich i Bert —conocido artísticamente como Amichatis— y música de Joan Viladomat. Su estreno tuvo lugar en el Teatre Victòria de Barcelona el 29 de octubre de 1926, en pleno auge del Paral·lel como epicentro de la vida nocturna y cultural barcelonesa. La obra captura con precisión la atmósfera de aquellos años, marcada por la presencia del consumo de cocaína en los espacios de ocio y espectáculo. Su protagonista, interpretada por la vedette Lolita Arellano, canta un tango atravesado por la dependencia y la desesperanza, testimonio del modo en que la droga había penetrado la cultura popular y musical del momento. En la versión de RomeroMartín, versos como "sola en el mundo, nacida del pecado. Un desalmado me hizo mujer" o "y en la cocaína que otro mundo me ilumina, busco calma para mi alma de mujer" resignifican la pieza al cargarla de afectos queer, intensificando su vínculo con los márgenes y la noche de esa *España rarita*. La presencia simultánea de referencias a la cultura catalana y a la chilena —a través de Pedro Lemebel— refuerza la idea de que el flamenco, lejos de ser un patrimonio "puro" o cerrado, constituye un territorio híbrido de cruces geográficos e identitarios, históricamente habitado por minorías (Eteller 2020).

modos de consumo contemporáneo que no dejan espacio para el divertimento, el placer o la vida en comunidad.

Música electrónica y arte crítico

La música electrónica es un componente recurrente en estos dispositivos artísticos. Y es que el hecho de buscar nuevas sonoridades en condiciones de implementar paisajes de deseo utópicos (Muñoz 2020: 242) se encuentra con un escollo importante a la hora de enfrentarse a los sonidos atrofiados de oyentes que llevan años escuchando lo mismo de distintas formas. El sentido común musical se habría vuelto también político, de acuerdo con la lectura que hace Fisher de la teoría de la industria cultural de Horkheimer y Adorno. La pregunta, entonces, es

> [c]ómo volver a recalibrar hoy nuestros sentidos comunes sobre lo que puede ser aceptable como música, y cómo tornar este extrañamiento estético en una reflexión y una praxis políticas. He aquí el desafío (Fisher 2018: 18).

La música electrónica es una de las características fundamentales de la música hauntológica para Fisher, algo que se observa en sus creaciones artísticas en el campo de la rave y la música jungle y sus elecciones musicales en *Los fantasmas de mi vida* que parten, en su mayoría, de trabajos definidos por esta herramienta. Un factor que está presente, de manera definitoria, en el uso del sampleo: “recortar, repetir en loop, cambiar y fluctuar el sonido de una obra ya creada para dar lugar a un nuevo producto es percibido como un rasgo hauntológico” (Pasek 2021: 98). El sampleo permite la remezcla de elementos, épocas, lugares, y procedencias diversas “a través del propio retorno continuo de la memoria sonora, colectiva y familiar de su público” (ibid.).

El recurso de la electrónica comparece así como elemento vertebrador que permite una transición entre la realidad familiar y conocida y la presencia extraña de lo antinormativo. En *Manual de Cortejo* (2019) de Rodrigo Cuevas, el recurso de una

música maquínica de bajos profundos, post-humana, se hibrida con gruñidos y rugidos casi animales –"quiero ser más animal que una perra", canta en *Manual de Romería* (en "Más animal" (2023))– y con el hilo conductor sampleado de la narración de la Tarabica, testimonio de los cambios socioculturales en Cimadevilla, Gijón, y de los modos de vida del pasado, como una voz fragmentada y espectral, pasada y atemporal al mismo tiempo. El espacio que se explora de este modo es precisamente el espacio liminal de lo raro y lo espeluznante (Fisher 2018), que acompaña con sonidos que no deberían existir (Gorostizu 2024: 63) la experiencia espectral de personas e historias que, de acuerdo con la ideología hegemónica, tampoco deberían existir.

Por otro lado, el dispositivo estético hauntológico vuelve sobre el pasado para trabajar sobre él, pues "la memoria está siempre construida, y lo que es más importante, es siempre política" (Muñoz 2020: 85). El papel del artista resulta en un arte crítico que no quiere tampoco dejar al pasado como está, que quiere generar una *contramemoria* (223): "[m]ás que la transmisión de una tradición lo que le interesa es crear otra nueva", como diría Reyes Mate (2006: 77) al hilo de las *Tesis de Filosofía de la Historia* de Benjamin. Así por ejemplo, en el single lanzado en 2024 junto a Lila Downs "Los mandamientos del amor" (2024) se adapta parte de la letra original de una canción de tradición oral castellana, "Los 10 mandamientos" recuperada en 1974 por el Nuevo Mester de Juglería en su *Romances y canciones populares, Volumen 3*.

A nivel musical, se parte de una ronda tradicional mexicana, un baile que suele aparecer en festividades comunitarias y celebraciones. Esta base es interpelada asimismo por un ritmo de cumbia, originalmente colombiana, que aporta ese rasgo de ligereza y sencillez que lo convierte en bailable y libidinal. Esto se conjuga con el uso de instrumentos de cuerda propios del escenario latinoamericano, como el cuatro venezolano, y se integra a través del sonido de la tuba y los sintetizadores presentes a lo largo de toda la canción.

Así, se convierte un texto tradicional castellano en esa hibridación con la cultura musical latinoamericana y la electrónica que ha definido a Cuevas. Un texto que, además, es modificado para eliminar las referencias a la Iglesia, a estereotipos

machistas (cambiando “mocillas”, en femenino, por “malas lenguas”, en neutro), o incluso a la muerte para incluir un desenlace festivo que reivindica el poder de los sentimientos.

Y, sin embargo, en el proyecto de Rodrigo Cuevas la celebración es compatible con el dolor. En el punto álgido de *Manual de Cortejo*, la Tarabica presenta a Rambal como un personaje querido y esplendoroso, “una cosa única en Gijón” (en “Rambalín” (2023)), a cuya libertad se canta, recordando en una canción coral que se trata de una libertad ganada en comunidad, apoyada vecinalmente. El hilo se rompe cuando calla la música y la Tarabica relata su asesinato. No obstante, también aquí la obra conserva su componente utópico, pues la utopía es toda potencialidad y horizonte encarnado en el pasado y el presente, como en el poema de James Schuyler con cuyo análisis abre José Esteban Muñoz *Utopía queer* (2020: 63):

> *¿Creo en la perfectibilidad del hombre?*
>
> *Extrañamente (conozco lo bastante la desdicha)*
>
> *Sí. En serio.*

Performance y dispositivo

La noción de performance —núcleo articulador del pensamiento de Muñoz— trata de mostrar el valor político del mero aparecer, de este mostrar que es un hacer justicia. En el gesto performativo, los cuerpos desposeídos recuperan su capacidad de hacerse visibles, reconfiguran los códigos afectivos de la ciudadanía y generan escenas en las que lo excluido adquiere forma y sentido. Muñoz identifica y teoriza en estas prácticas estéticas aquello que Agamben intentó pensar con la noción de “vidas inseparables de su forma”: existencias que se dan forma a sí mismas sin someterse al filtro de la norma, vidas que desbordan su propia delimitación (Agamben 2014: 173; Periáñez Llorente 2026). La performance, el arte callejero, la danza, la fiesta o incluso los gestos más ordinarios se presentan así como modos de existencia que convierten la exposición en una fuerza creadora.

El concepto de *política del afecto* resulta especialmente fecundo en este punto. Conviene detenerse en el sentido del término *político*, entendido aquí no como referencia a la institucionalidad, sino como aquello que remite a las relaciones de poder y a su capacidad de transformación. Desde esta perspectiva, la política del afecto puede concebirse como un concepto que articula, simultáneamente, dos dimensiones interdependientes: por una parte, el poder configurador de mundo que reside en las performances afectivas; por otra, la posibilidad de intensificar dicho poder a través de una conciencia reflexiva de su propio despliegue. En este marco, toda performance afectiva posee un carácter político en tanto activa su condición iterativa —es decir, en cuanto hace posible su repetición y transmisión—, pero también porque contribuye a instituir un horizonte en el cual esa misma performance se reconoce como legítima.

En esta dirección, toda performance afectiva antinormativa puede considerarse política en la medida en que contribuye a configurar un mundo donde —siguiendo a Spinoza— los cuerpos incrementan su potencia: donde se hacen posibles más acciones, más asociaciones y más vínculos, tanto en el plano material como en el jurídico. Del mismo modo, toda performance afectiva antinormativa es, en sentido estrictamente spinoziano, creativa antes que destructiva. Por otra parte, puede hablarse de una *política del afecto* allí donde las performances afectivas son reapropiadas de manera reflexiva por quienes las buscan y las viven en función de su potencial emancipador y de su fuerza antinormativa. Ese disfrute redoblado —un disfrute recursivo, o *metadisfrute*— amplifica la potencia política del afecto mismo, pues supone una conciencia del goce en acto y, con ella, una expansión de la capacidad de actuar y de vincularse con otros.

Conviene recordar que, aunque Muñoz menciona en diversas ocasiones a Spinoza sin desarrollar extensamente esa referencia, su pensamiento parece mantener una afinidad con ciertas intuiciones presentes en la *Ética demostrada según el orden geométrico*. La imaginación activa del potencial utópico inscrito en nuestras performances afectivas nos vincula con una alegría de carácter meta, una alegría que se retroalimenta a sí misma y refuerza, en ese movimiento, la potencia política de la acción. En términos spinozianos, todo afecto alegre expresa

precisamente un paso hacia una potencia mayor. Este fenómeno —la toma de conciencia y el uso reflexivo del poder político de los actos afectivos— encuentra en el arte un espacio privilegiado de manifestación. Es en las performances, objeto central de la reflexión de Muñoz, donde esta dinámica se hace más visible, aunque también puede desplegarse en otras formas artísticas como la poesía, la pintura o la narrativa.

En la obra de José Esteban Muñoz, la performance aparece como un fenómeno complejo y, más que ambiguo, decididamente polivalente. Actúa, a la vez, como objeto de análisis y como instrumento político. Por un lado, remite al campo del arte, con sus marcos institucionales específicos y con los métodos de lectura que estos reclaman; por otro, se proyecta hacia lo cotidiano, hacia las prácticas corporales que dan forma a nuestra presencia en el mundo. La performance puede materializarse en expresiones altamente conscientes y elaboradas —nutridas por la tradición escénica, la danza o las instituciones artísticas—, pero también incluye aquellos modos de uso del cuerpo que, aun careciendo de reflexión explícita, poseen un poder de configuración del mundo.

A ese poder lo denominamos *performatividad*, noción que, lejos de ser ajena a nuestra tradición filosófica, puede rastrearse más allá de Judith Butler: tanto en el núcleo de la analítica de la existencia de Heidegger como en la filosofía marxiana, allí donde el pensamiento deja de limitarse a interpretar el mundo para orientarse hacia su transformación. El arte queer se erige, en la obra de José Esteban Muñoz, como el ámbito privilegiado desde el cual es posible rastrear una *performatividad utópica* capaz de volver inapropiables no solo el cuerpo y el espacio, sino también el tiempo mismo. Frente al tiempo naturalizado del progreso, del capital y de la lógica reproductiva heterosexual —ese tiempo profundamente normativo—, irrumpe el tiempo del deseo, que actúa en el presente como horizonte abierto hacia su propia potencia. En este marco, el acento en lo performativo adquiere un papel central: la *performatividad queer* se despliega en el presente como un *hacer* que es un *devenir*, un proceso en el que la acción se confunde con la transformación.

De este modo, emerge una forma de vida que desborda los límites de la historiografía. Las *performances* minoritarias –entendidas tanto como prácticas

escénicas cuanto como gestos cotidianos de sujetos marginados por los dispositivos de la esfera pública dominante– son concebidas por Muñoz como puestos de avanzadilla de un futuro queer que existe en el presente. Se trata de experiencias-imagen que encarnan un porvenir utópico sin sustraerse al ahora, confrontando la hegemonía del presente desde dentro de él.

En esta constelación teórica, el proyecto artístico de Rodrigo Cuevas —particularmente en *Manual de cortejo* (2019) y *Manual de romería* (2023)— ofrece un ejemplo paradigmático de lo que Muñoz denominaría una performatividad utópica. Ambos trabajos pueden entenderse como ejercicios de desidentificación y reapropiación afectiva de las tradiciones populares, donde lo rural, lo folclórico y lo queer se entrelazan para generar nuevas formas de vida estética y política. Cuevas convierte el escenario en un espacio de experimentación vital, donde el pasado no se representa, sino que se reanima desde la potencia del deseo y la corporalidad. Su obra, más que una simple actualización del folclore, constituye una intervención en la historia sensible de lo popular: un gesto de restitución de lo que fue marginado por la modernidad y de afirmación de una España otra, plural, irreverente y deseante.

La performance ocupa en los *Manuales* de Cuevas un lugar estructural: no es un mero vehículo expresivo, sino el medio mismo en que se produce la resignificación de los cuerpos, los afectos y las memorias colectivas. Cada gesto, cada coreografía y cada inflexión vocal se sitúan en el límite entre la parodia y la devoción, entre el homenaje y la subversión. Cuevas convierte la escena en un laboratorio de afectos donde las categorías de lo masculino y lo femenino, lo culto y lo popular se disuelven en un devenir común. En este sentido, su performance no busca representar identidades ya dadas, sino activar una experiencia de desidentificación colectiva: un proceso en el que el público, lejos de permanecer como espectador pasivo, participa del tránsito utópico que el propio Muñoz describe como un “hacer que es devenir”. El espectáculo se convierte así en un acto de comunión afectiva que desafía la lógica del consumo cultural y devuelve al arte su dimensión de práctica vital y política.

En *Manual de romería*, la escena se abre definitivamente a la esperanza queer. Cuevas transforma la romería —ese ritual de desplazamiento, de tránsito y de comunidad efímera— en un espacio donde lo rural se emancipa de su estigma y se convierte en promesa. En lugar de situarse en los márgenes de la modernidad, el campo aparece como el territorio desde el cual imaginar futuros posibles: un lugar de reencantamiento y de reinvención afectiva. La *esperanza queer*, en el sentido de Muñoz, se encarna aquí en la celebración colectiva, en la fiesta como práctica política que suspende el tiempo lineal y permite vislumbrar otros modos de vivir juntos. La música, el humor y la sensualidad funcionan como tecnologías del porvenir, capaces de devolver al presente su espesor utópico. Así, la performance rural de Cuevas no sólo recupera lo olvidado, sino que lo reanima desde el deseo y la alegría, haciendo del folclore un acto de futuro.

Conclusiones

A lo largo de este texto hemos señalado varios aspectos del proyecto artístico de Rodrigo Cuevas que lo caracterizan como hauntológico y como ejemplo de hermenéutica utópica queer en el sentido de José Esteban Muñoz. Aunque nos hemos centrado en su música, lo hauntológico también está presente en su vestuario, su performance pública e incluso en sus elecciones personales. Muñoz, siguiendo a Butler y Agamben, entiende la performance como una política de los gestos capaz de abrir tiempos y espacios no normativos. En el caso de Cuevas, esta búsqueda de lo que puede ser “aceptable como música” está en sintonía con su propia vida: su decisión de mudarse a una aldea asturiana como ruptura con las dinámicas turbo-capitalistas de la metrópoli. Para él, el campo no solo permite crear sin la presión material de la ciudad, sino que también encarna una forma de vida ajena al individualismo neoliberal.

La utopía se encuentra en la hibridación, tanto musical como temporal. En Cuevas se funden un pasado remoto y oral—lo común—con un pasado popular y desarrollado. Estas canciones, instrumentalizadas por el Régimen con un afán de

conservación fosilizada, renacen en el presente a través de ritmos vivos, actitudes de desinhibición y una búsqueda libidinal que las aleja de la solemnidad impuesta.

Al mismo tiempo, esta revitalización permite atisbar un futuro robado: qué hubiera pasado si la Guerra Civil y su legado no hubieran truncado un imaginario más plural, si el Régimen no hubiera impuesto una memoria empobrecida en su afán de homogeneización. En este sentido, se vuelve al punto de partida de lo oral y lo folklórico para reformular el futuro desde el presente.

Así, se logra escapar de la sensación de parálisis temporal que señala Fisher: "[l]a vida continúa, pero el tiempo de algún modo se ha detenido" (Fisher, 2018: 18). En la práctica de Cuevas, el mundo vuelve a ponerse en movimiento, conjugando pasado, presente y futuro a través del arte y el deseo, recuperando la memoria colectiva y la experiencia compartida, y apuntando hacia un futuro en comunidad, alejado de las lógicas del consumo urbano capitalista. Si Fisher hablaba de convertir la desafección en "ira politizada", en este caso ha sido la fiesta la que ha reencontrado una conciencia perdida.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2014). *Homo sacer IV.1, Altísima pobreza: Reglas monásticas y formas de vida*. Valencia: Pretextos.

____. (2016). *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pretextos.

Bloch, Ernst. 2007. *El principio esperanza I*. Trotta.

Benjamin, Walter. 1991. "Das Passagen-Werk". En *Gesammelte Schriften, V/1-2*, editado por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp.

Cadahia, María Luciana. 2016. "Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación". *Ideas y Valores* 65 (161): 267. https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v65n161.55200.

Castillo, Karla Yudit. 2021. “Política de la imaginación: ficción, diseño y el tiempo de la emancipación en J. Ranciére”. *EN-CLAVES del pensamiento*, n.º 29 (enero), 86-104. https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i29.409.

Downs, Lila, y Rodrigo Cuevas. 2024. *Los mandamientos de amor*.

Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

____. 2018. *Lo raro y lo espeluznante*. Traducido por Núria Molines. Primera edición. Barcelona: Alpha Decay.

Cuevas González, Rodrigo, Daniel Gutiérrez Gómez y Diogo Silva Araújo. 2021. “Conversaciones con Rodrigo Cuevas”. *Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León* 12: 131-36.

Esteller, Sara. 8 de octubre 2020. “RomeroMartín: ‘El flamenco está de moda’”. Sara Esteller Periodismo, https://saraesteller.com/2020/10/07/romeromartin/.

Gorostizu, Ana. 2024. *El arte sin órganos. Manifiesto de la música electrónica*. España: La Caja Books.

Jesi, Furio. 1989. *Cultura de derechas*. Barcelona: Muchnik Editores.

Martínez García, Sílvia, y Llorián García Flórez. 2022. “Courting Tradition: Rodrigo Cuevas and the Articulation of Music and Place in Contemporary Spain”. *Volume!* 19 (2): 91-101.

Mate, Reyes. 2006. *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Colección Estructuras y procesos. Madrid: Editorial Trotta.

Méndez Rubio, Antonio. 2022. “La Crisis Del Rock Como Crisis Del Arte: Comunicación Musical Y Crítica Popular”. *IC Revista Científica De Información Y Comunicación*, (19): 435-55.

Monferrer-Palmer, Aina. 2025. “Riproposta, Identidades y Autoorganización: El Transfolk En El Estado Español (2015–2022)”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 26 (1): 93-112. https://doi.org/10.1080/14636204.2025.2458462.

Muñoz, José Esteban. 2009. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

____. 2020. *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

____. 2023. *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Pascual, Jesús. 2023. *Querer como las locas: pasiones maricas en la copla de Rafael de León*. Colección Culpables. Córdoba: Editorial Cántico.

Pasek, Selene. 2021. “La lenta cancelación del futuro en la música hauntológica: “Everywhere At The End Of Time” (The Caretaker)”. *Cuadernos de Etnomusicología* 16 (1): 85-107.

Periáñez Llorente, Luis. 2023. “Máquina mitológica y cultura de derechas en la propuesta epistemológica de Furio Jesi”. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 26 (2): 157-65. https://doi.org/10.5209/rpub.85830.

____. 2026. “Entre facticidad y esperanza: Heidegger, Benjamin y Agamben en la hermenéutica queer de José Esteban Muñoz”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 43 (2): 435-449. *https://www.doi.org/10.5209/ashf.105708*

Reynolds, Simon. 2024. *Futuro-manía. Sueños electrónicos, máquinas deseantes y la música del mañana... hoy*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rodríguez, Anto. 2024. *¡Eres tan travesti! Breve historia del transformismo en España*. Madrid: Egales.

Valtueña, Daniel. 2025. *España rarita*. Madrid: Lengua de Trapo.

Wark, Mckenzie. 2023. *Raving*. Buenos Aires: Caja Negra.

Discografía

Califato ¾ . 2023. *ÊCCLABÔ DE LIBERTÁ*.

Cuevas, Rodrigo. 2019. *Manual de Cortejo*.

____. 2023. *Manual de Romería*.

Downs, Lila. 2024. *Los mandamientos del amor*.

Hudson, Samantha. 2021. *Por España*.

Maria Arnal i Marcel Bagés. 2017. *45 cerebros y un corazón.*

RomeroMartín. 2023. *Manifiesto*.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

Debí tirar más fotos de Bad Bunny: narrativas de identidad e hibridaciones

CARMEN ALBIZU

Universidad Complutense de Madrid, calbizu@ucm.es

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Palabras clave: Identidad, hibridación, reggaetón, boricua, Bad Bunny.

Key Words: Identity, Hybridization, Reggaeton, Boricua, Bad Bunny.

Cita recomendada:

Albizu, Carmen. 2026. "Debí tirar más fotos de Bad Bunny: narrativas de identidad e hibridaciones". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 238-265. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

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

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

DEBÍ TIRAR MÁS FOTOS DE BAD BUNNY: NARRATIVAS DE IDENTIDAD E HIBRIDACIONES

Carmen Albizu Ruiz

Resumen

El presente artículo estudia los enfoques discursivos, semióticos y musicales presentes en el álbum *Debí tirar más fotos* de Bad Bunny como estrategia de construcción y reivindicación de la identidad boricua. Como hipótesis principal se plantea la coexistencia de dos líneas discursivas: una línea continuista, heredera del reggaetón de los años noventa y principios de los años 2000 con una base hipersexualizadora y explícita; y una línea híbrida, la cual fomenta la protesta social y la crítica política anticolonial a través de la hibridación del reggaetón con géneros musicales tradicionales puertorriqueños.

A partir de un análisis detallado de dos canciones pertenecientes a ambas líneas, se mostrarán cuestiones analíticas, discursivas y semióticas, que señalan aspectos de identidad presentes a través de la hibridación, la intertextualidad y la autorreferencialidad. Asimismo, se observará cómo se construye la "persona musical" de Bad Bunny en relación a estos aspectos. En este sentido, pretende demostrar cómo la hibridación musical, la autenticidad, la "persona musical" y las identidades operan en el álbum *Debí tirar más fotos*

Palabras clave: Identidad, hibridación, reggaetón, boricua, Bad Bunny.

Abstract

This article aims to determine the discursive, semiotic, and musical approach present in Bad Bunny's album Debí tirar más fotos as a strategy for constructing and reclaiming Boricua identity. The hypothesis posits the coexistence of two discursive lines within the album: a continuist line, inheriting the reggaeton of the 1990s and early 2000s with a hyper-sexualizing and explicit basis; and a hybrid line, which

promotes social protest and anti-colonial political critique through hybridization with traditional Puerto Rican musical genres.

Based on a detailed analysis of two specific case studies belonging to both discursive lines, the study aims to demonstrate the identification processes generated in this album through Bad Bunny's "musical personae". In this manner, it seeks to demonstrate how musical hybridization, authenticity, the musical personae, and identities operate in the album Debí tirar más fotos.

***Key Words**: Identity, Hybridization, Reggaeton, Boricua, Bad Bunny.*

Introducción

El álbum *Debí tirar más fotos* del cantante puertorriqueño Bad Bunny se publicó el día 5 de enero de 2025 y desde entonces se ha posicionado como uno de los discos más reproducidos de la plataforma Spotify, por detrás de su otro disco *Un verano sin ti*, publicado en el año 2022, y que se sitúa como el disco más reproducido de la historia según ChartMaster[101]. Partiendo de este lugar, la expectación por el próximo proyecto musical de Bad Bunny era de esperar, pero lo que nadie auguraba era la forma en la que Bad Bunny iba a conectar con sus raíces boricuas y desde ahí, proyectar una idea de identidad latina que diera la vuelta al mundo a través de la diáspora migratoria del sur del continente americano.

Este artículo pretende aportar una perspectiva sobre las cuestiones de identidad, latinidad y construcción del reggaetón boricua a través del análisis semiótico y discursivo del álbum, teniendo en cuenta la "persona musical" (Auslander 2006) que performa Bad Bunny en este disco, y el modo en el que el cantante ha configurado una imagen orientada al cuestionamiento del reggaetonero tradicional, a la vez que aglutina diversas identidades latinoamericanas asociadas al género musical.

La hipótesis que manejo durante este trabajo es la existencia de dos líneas discursivas dentro del álbum: una continuista con respecto al reggaetón de los años

[101] https://chartmasters.org/es/albumes-mas-reproducidos-en-spotify/.

noventa y comienzos de los años 2000; y otra híbrida, donde la reivindicación anticolonial y boricua se articula a través de la hibridación, así como del discurso autorreferencial y de autenticidad que proyecta el artista.

Este estudio se propone, en definitiva, ahondar en las cuestiones identitarias del álbum *Debí tirar más fotos*, y especialmente en las reivindicaciones boricuas del reggaetón, encarnadas en una de las figuras de mayor proyección internacional en el panorama musical actual: Bad Bunny.

El corpus académico de estudios sobre el reggaetón es cada vez más amplio debido al creciente interés en el género suscitado desde comienzos de los años 2000, interés localizado en su mayoría en Latinoamérica y en universidades de Estados Unidos. En este estado de la cuestión, voy a atender a cuatro ámbitos fundamentales organizados de lo más concreto a lo más general, comenzando por la bibliografía sobre el álbum *Debí tirar más fotos*, que es objeto de análisis de este trabajo, siguiendo por el corpus teórico sobre Bad Bunny; después comentaré el estado de la cuestión del reggaetón en Puerto Rico, y para finalizar, abordaré estudios sobre reggaetón que aportan perspectivas para este acercamiento.

Comenzando por la bibliografía académica sobre el álbum *Debí tirar más fotos*, existe una referencia fundamental: el libro *P FKN R: How Bad Bunny became the global voice of Puerto Rican resistance* de las autoras Vanesa Díaz y Petra R. Rivera-Rideau. Este libro, a pesar de que ofrece una visión mucho más amplia sobre la figura de Bad Bunny en Puerto Rico como actor fundamental en la resistencia boricua, tiene pasajes donde pone el foco en un análisis de la creación y repercusión del disco (Díaz y Rivera-Rideau 2026).

El corpus bibliográfico de Bad Bunny como cantante es bastante más extenso que el anterior, destaca el llamado *The Bad Bunny Syllabus*, un espacio web donde las autoras del libro anterior hacen un ejercicio de alta divulgación con el objetivo de acercar la figura de Bad Bunny como actor cultural significativo en la realidad social de Puerto Rico. A través de estas páginas las autoras comparten bibliografía referente a diversos temas como el colonialismo en Puerto Rico, las raíces del reggaetón y otras cuestiones relacionadas con la figura de Bad Bunny. Además del

contenido multimedial que nos ofrece el *Syllabus*, también proporciona una cantidad considerable de letras con traducciones de algunas de las canciones más relevantes de Bad Bunny, así como enlaces a diferentes artículos, podcast o vídeos no académicos que amplían la visión de su figura.

Uno de los aspectos más estudiados de Bad Bunny es su transgresora manera de revertir los roles de género presentes tradicionalmente en el reggaetón, y precisamente sobre esto trata el artículo "Bad Bunny's Transgressive Gender Performativity: Camp Aesthetics and Hegemonic Masculinities in Early Latin Trap Music" de Luis Rivera Figueroa, donde la figura de Bad Bunny se entiende como un rol contrahegemónico de las masculinidades tradicionales en el trap y el reggaetón (Rivera Figueroa 2020).

En cuanto al reggaetón en Puerto Rico, encontramos como principales figuras a Raquel Z. Rivera y Petra R. Rivera-Rideau. Generalmente, en los estudios sobre reggaetón se pone el foco en Puerto Rico, sin embargo, es difícil encontrar bibliografía que atienda de manera particular al aspecto boricua del género debido a su carácter panlatino. Un ejemplo de enfoque puertorriqueño es R*emixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*, de Petra R. Rivera-Rideau, donde se establece una narrativa boricua del género musical, atendiendo a cuestiones históricas como el caso de Mano Dura, la sexualización de las mujeres puertorriqueñas en las letras del reggaetón o la conexión del reggaetón con otros géneros de la isla como la bomba o la plena (Rivera-Rideau 2015). Deborah Pacini, Wayne Marshall y Raquel Z. Rivera tratan también el tema del caso de Mano Dura en su libro *Reggaeton*, concretamente lo hace Raquel Z. Rivera en el capítulo del libro titulado "Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s" (Rivera, 2009).

Si ampliamos el foco a corpus teórico sobre reggaetón en general, encontramos muchos más acercamientos al género musical, como el ya mencionado anteriormente libro de Deborah Pacini, Wayne Marshall y Raquel Z. Rivera *Reggaeton* (2009), el artículo de Frances Negrón-Muntanera y Raquel Z. Rivera "Reggaetón Nation" o el artículo de Philip Samponaro "'Oye mi canto' The History and Politics of Reggaeton" (2009).

Todos estos textos hacen una aproximación relativamente similar, donde aportan no solo contenido histórico de la creación del género, sino que hacen hincapié en la hibridación musical del reggaetón con otros géneros musicales latinos y estadounidenses. La obra de Philip Samponaro es especialmente didáctica y expone de forma sencilla pero extensa todas las problemáticas que se presentan a la hora de tratar de definir el origen del reggaetón. Cabe mencionar en esta línea el trabajo de Wayne Marshall en "Los circuítos socio-sónicos del reggaetón", donde destaca el recorrido perimetral del reggaetón atendiendo a la casuísticas sociales que lo han acompañado desde el inicio (Marshall et al. 2010)

Para finalizar, es imprescindible señalar la tesis doctoral de Marina Arias *El reggaetón en España: significados, identidades e hibridación cultural*, donde se aporta una visión holística del reggaetón en España, atendiendo no sólo a parámetros de producción, creación y recepción sino a conceptos musicológicos como la autenticidad del género, las identidades que se generan en torno a él o la importancia de la hibridación transnacional del reggaetón (Arias 2024).

El marco teórico de este artículo se fundamenta sobre varios conceptos a partir de autores de referencia y las aproximaciones conceptuales que más me han servido para sustentar el análisis. Estos conceptos los puedo dividir en dos bloques temáticos: por un lado aquellos referentes al artista y la construcción de identidades. Estos son: la "persona musical" (según Auslander 2006), la autenticidad (basada en Moore 2002) y las construcciones de identidad (especialmente Frith 1996, Hall 1992 y Revilla 2011). Por otro lado, los conceptos referentes a los procesos musicales, como son: la hibridación (según Steingress 2004) o los marcadores indexicales (Tagg, 2004).

En cuanto a la identidad, a partir de la recopilación teórica de Sara Revilla, se establece que la música, sus prácticas, gustos y consumo son definidores y generadores esenciales de esta , configurándola como una "red de asociaciones emocionales" (Crozier 1998 en Revilla 2011: 22), potenciada por los medios y la cultura transmedia. Esta naturaleza dinámica se alinea con las premisas de Simon Frith, quien define las identidades como procesos móviles y de direccionalidad externa que mutan cuando el entorno cambia (Frith 1996). Se trata de un fenómeno

visible en la evolución de la “persona musical” (Auslander 2006) de Bad Bunny, cuyo público ha transitado del reggaetón clásico a una hibridación musical que reivindica la realidad de Puerto Rico. Esta mutabilidad conecta directamente con Stuart Hall y su preferencia por el término "identificación" antes que identidad, al entenderla como un proceso inacabado (Hall 1992), idóneo para analizar la construcción de la identidad boricua en el álbum *Debí tirar más fotos*. Finalmente, este engranaje identitario se completa con el concepto de “hedonismo colectivo” (Hesmondhalgh 2008), el cual otorga a la música una doble vertiente: la de la escucha e identificación íntima e individual, y la capacidad de la escucha común para articular una sólida identidad colectiva.

A partir de la propuesta de Philip Auslander, se introduce el concepto de “persona musical” (Auslander 2006) como una entidad mediadora entre la persona real del artista (Benito) y el acto de la interpretación (Bad Bunny), construyendo una identidad pública que atraviesa sus canciones, entrevistas y posicionamiento social sin ser equivalente a su yo real. Esta noción se complementa con los planteamientos previos de Simon Frith, quien señala que en una performance operan múltiples dimensiones simultáneas mediante una doble representación: la *star persona* (la imagen pública u objeto de deseo) y la personalidad de la canción (el rol lírico) (Frith 1996).

En cuanto a la autenticidad, empleo los tres tipos de autenticidades que plantea Allan Moore (Moore 2002): en primer lugar, la autenticidad de primera persona surge cuando el intérprete transmite integridad y una comunicación aparentemente no mediada con la audiencia; el artista la emplea para erigirse como una voz ajena a los intereses comerciales que expresa su visión personal y directa sobre Puerto Rico. En segundo lugar, la autenticidad de segunda persona ocurre cuando la interpretación valida la experiencia de vida del oyente, “contándole las cosas tal como son”; aquí, Bad Bunny apela directamente a la comunidad boricua, legitimando las vivencias compartidas de quienes se adscriben a ese territorio. Finalmente, la autenticidad de tercera persona se presenta cuando el músico representa con precisión las ideas de un tercero inserto en una tradición; a través de la hibridación musical (Steingress 2004), el cantante conecta con una entidad

superior, la comunidad latina, para validar lo contemporáneo mediante el retorno a lo original, rindiendo así un homenaje fidedigno a sus raíces culturales y a la tradición musical latinoamericana.

El concepto de hibridación musical, desarrollado por Gerhard Steingress, se define como el uso de una estética musical de origen étnico o tradicional que, al mezclarse con un género de procedencia distinta, genera una nueva propuesta (Steingress 2004). Esta noción se complementa con la perspectiva sociocultural de Néstor García Canclini, quien entiende la hibridación como procesos donde estructuras o prácticas discretas y separadas se combinan para crear nuevas estructuras, objetos y prácticas (Canclini 2001). Bajo este marco conceptual, se explica el carácter heterogéneo del disco *Debí tirar más fotos*, el cual funciona como un caso claro de hibridación al fusionar géneros tradicionales latinos como la salsa, la bomba o la plena con sonidos actuales como el reggaetón y la música electrónica, dando lugar a una estética sonora completamente nueva.

Política y reggaetón en Puerto Rico: los caseríos

Entender el contexto de Puerto Rico resulta de vital importancia para comprender la notable proliferación del reggaetón, haciendo que la isla se convirtiera en uno de los mayores exportadores del género a nivel mundial, siempre bajo un sello boricua. Puerto Rico es un Estado Libre Asociado de los Estados Unidos desde 1952, aunque, como mencionan Cesar Ayala y Rafael Bernabe, el debate sobre la situación de Puerto Rico como ELA[102] es aún a día de hoy un debate, donde incluso los defensores de esta iniciativa consideran deseable una mayor autonomía en determinadas áreas de gobierno (Ayala y Bernabe 2007).

Es importante atender también al espacio urbano específico en el que se fraguó el género del reggaetón en Puerto Rico. En el país caribeño se construyeron durante la primera mitad del siglo XX una serie de viviendas de protección pública que tomaron el nombre de “caseríos”. Estas áreas se localizaban estratégicamente apartadas del epicentro económico y cultural del país, de forma que la población

[102] Estado Libre Asociado.

que allí residía estaba completamente aislada en una suerte de "guetos" que favorecían la endogamia y la segregación social. Como contempla Petra R. Rivera-Rideau en su libro *Remixing reggaetón*. *The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*, los caseríos eran el punto de encuentro de todas las poblaciones excluidas como la clase trabajadora y la comunidad negra. En estos lugares, el idioma común era la música, la cual ponía de manifiesto la precaria situación que se vivía en los barrios marginales. En palabras de la propia Rivera-Rideau:

> A pesar de que la mayoría del *underground* era esencialmente música para fiesta, los artistas de *underground* también abordan las políticas racistas y clasistas que, de forma adversa, afectan a los caseríos y al resto de la clase trabajadora, así como a las comunidades no-negras en sus canciones (Rivera-Rideau 2015: 23)[103].

El mestizaje y la hibridación cultural constituyeron la cabeza de turco idónea a la que las élites achacaban todos los problemas de Puerto Rico, llegando incluso a prohibir el reggaetón debido a su contenido violento para los jóvenes. Más allá del contenido que pudiera tener la música, esta acción constituyó un intento de silenciar los discursos marginales de los jóvenes bajo un presunto interés moralizante, donde los agentes activos dentro de la escena eran vistos como un virus contagioso, perpetuando de esta forma la imagen de los inmigrantes y los pobres como agentes del caos y del crimen (Rivera 2007).

Todo este contexto sociopolítico es el caldo de cultivo en el que se crea ya no solo un género musical, sino una identidad boricua alrededor del reggaetón que nutre la narrativa del disco *Debí tirar más fotos.*

Industria del reggaetón boricua y la inserción de Bad Bunny

Como apunta Wayne Marshall en *Reggaeton*, Panamá, Puerto Rico y Nueva York han servido de pivote para el desarrollo del género, siendo receptores de

[103] "Although most underground was essentially party music, underground artists also addressed the racist and classist policies adversely affecting caseríos and other working class and nonwhite communities in their songs" (Rivera-Rideau 2015: 23).

artistas que emigraban no de forma lineal, sino de forma circular, es decir, yendo y volviendo a estos países (Marshall 2009). En este contexto desarrolló su actividad El General, así como sucedió con el lanzamiento del disco *La Reconquista* de Héctor y Tito, lanzado en el año 2002. Este disco llamó la atención de Universal Music, la cual compró los derechos de distribución del álbum en Puerto Rico y Estados Unidos (Samponaro 2009). Gracias a la diáspora latinoamericana en el sur de los Estados Unidos y a este primer paso hacia el mainstream, se creó una generación de artistas puertorriqueños que comenzaron a situar el reggaetón en el plano norteamericano, donde la figura de Daddy Yankee con la canción "Gasolina" (2004) fue fundamental para la internacionalización del género.

En este contexto de efervescencia musical encontramos a Benito Antonio Martínez Ocasio (aka[104] Bad Bunny), nacido el 10 de marzo de 1994 en Puerto Rico, más concretamente en Vega Baja, un municipio de clase trabajadora del país caracterizado por la pobreza y el desamparo social. Bad Bunny ha lanzado siete álbumes de estudio desde 2018 y ha colaborado con artistas internacionales de la talla de J Balvin, Cardi B, Drake o Arcangel. Si trazamos una línea entre su primer álbum *X 100pre* y su último álbum *Debí tirar más fotos*, podemos ver una clara transformación de su música, pasando de un artista trap estereotipado, a una visión transgresora y arraigada a su tierra, una visión más política y reivindicativa que tiene más que ver con la idea que se tiene actualmente del cantante. En otras palabras, podemos ver cómo va desde un mainstream americano más ligado al trap, hasta una hibridación mucho más compleja y culturalmente diversa entre la tradición musical boricua y el mainstream, poniendo de manifiesto una capacidad adaptativa y un abanico de registros que están en constante movimiento. Por ende, su figura está en constante construcción.

Es precisamente esta capacidad adaptativa la que nos puede hacer relacionar el caso de estudio de Bad Bunny con el texto de *Musical Personae* de Philip Auslander:

[104] *Also Known As*.

> A medida que cambian los marcos socialmente definidos de los géneros, lo que cuenta como rock o jazz (o cualquier otro tipo de música) cambia, y se abren nuevas oportunidades para los artistas para (re)definir su *personae* en relación con la música (Auslander 2006: 113)[105].

Gracias a esta cita puede comprenderse cómo la transición hacia un nuevo género musical al que se adscribe Bad Bunny incide en la reconfiguración y redefinición de Benito como artista. No obstante, cabe plantear una cuestión relevante: si es dicho cambio de adscripción genérica el que propicia la transformación del "personaje" artístico, o si, por el contrario, es la evolución previa de este "personaje" la que impulsa y orienta una nueva dirección musical. En este caso, considero que se trata más de una vía intermedia por la cual se han potenciado diferentes facetas del "personaje" y con ellas se ha potenciado una hibridación musical u otra.

Las dos vertientes del álbum

La construcción del discurso del álbum *Debí tirar más fotos* es uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta en el análisis. Propongo una doble vertiente discursiva: la primera se adscribe a los preceptos clásicos del reggaetón, con un discurso primordialmente explícito y sexual. También ubico en esta vertiente aquellas canciones que continúan la deriva musical del disco de Bad Bunny *Un verano sin ti* (2022), siendo este un disco más lírico e intimista que, aunque sigue bebiendo del reggaetón tradicional, comienza a esbozar un discurso menos agresivo y explícito. A partir de ahora me referiré a esa vertiente como "continuista"; y una segunda vertiente donde la protesta social, la crítica a la situación del país y la reivindicación del pueblo boricua tienen un papel principal. A partir de ahora me referiré a esa vertiente como "híbrida". De esta forma, casi se podría trazar un recorrido discursivo que va desde las narrativas más apegadas al reggaetón de los años noventa y principios de los años 2000, hasta un "nuevo reggaetón" que se

[105] "As socially defined genre frames change, what counts as rock or jazz (or any other kind of music) changes, and fresh opportunities for artists to (re)define their personae in relation to the music open up" (Auslander 2006: 113).

desprende de esa visión cosificadora de la mujer para ser usado como un arma contra el sistema preponderante, empleando la hibridación musical como herramienta conciliadora. Además, esta travesía no se percibe exclusivamente en las letras, sino que es un eje transversal que atraviesa todo el disco desde todas las perspectivas presentes en este análisis.

En la vertiente continuista, encontramos canciones como “VeLDÁ”, “KETU TeCRÉ”, “BOKeTE” o “EoO”. En estas canciones encontramos referencias al origen del género en los caseríos como es el caso de “Nosotros nos criamo’ escuchando y cantando esto en los caserío’, en los barrio’…” (“EoO”), así como al origen del género en el país “Aquí nací yo y el reggaetón, pa’ que sepa’” (ibid.). De esta forma, podemos encuadrar estas narrativas dentro de la producción musical anterior de Bad Bunny, donde las referencias al “barrio” y a la clandestinidad del género están por todas partes y se configura de esta forma una línea más apegada al discurso clásico del reggaetón. Además, también hay una idea con un sentido tradicional del reggaetón en cuanto a la percepción de la mujer se refiere. Por ejemplo, “Tú eres linda, pero te gusta mentir” (“BOKeTE”) se mantiene en el camino clásico del reggaetón que trazaron cantantes como Daddy Yankee en “Gasolina” (2004) con su frase: “Asesina, me domina”; o “Métele sazón” de Tego Calderón (2004): “Báilalo nena, esto es cosa buena, pero no me hables con la boca llena”. Claramente hay un poso narrativo en las letras del disco muy influenciado por todas estas canciones de la primera generación de reggaetoneros que hicieron mainstream el género con letras donde la sexualización de la mujer y el afán por mostrar la vida dura y suburbana del caserío eran el eje principal. Por supuesto, esta tendencia “tradicional” del reggaetón no solo se percibe en las letras, sino en la producción musical que reviste al discurso, donde el reggaetón no se suele imbricar con ningún otro género ni concepto musical fuera de sus límites. Sí que se pueden presentar referencias tanto textuales como musicales a otros géneros, pero no desde una perspectiva semiótica que reivindique la latinidad y la identidad boricua.

El punto de inflexión del disco a nivel de discurso se da en la canción “VOY A LLeVARTE PA PR”, donde, a pesar de mantener todas las narrativas del reggaetón clásico, comienza a hacer una alusión directa a Puerto Rico, así como a la

reivindicación e identidad boricua que se crea alrededor del reggaetón. De esta forma, comienza a virar el enfoque desde uno más centrado en la mujer hasta uno más centrado en Puerto Rico, donde se ensalza su nación y sitúa el país como la cuna y máximo exponente del reggaetón. Con frases como "Vo' a llevarte pa' PR mami pa' que veas cómo es que se perrea" comienza a situar su mirada en la importancia de la isla y se aleja de la hipersexualización de la mujer, pero aún manteniendo una producción musical muy adscrita aún en la tradición del género.

La segunda vertiente del discurso es aquella en la que la hibridación musical y la reivindicación de lo boricua y de lo latino tiene un mayor peso, no solo a nivel narrativo, sino también a nivel puramente musical, con hibridaciones musicales a caballo entre el reggaetón y la salsa o la música jíbara. Canciones como "NUEVAYoL", "BAILE INoLVIDABLE", "LO QUE LE PASÓ A HAWAii" o "LA MuDANZA" tienen una carga social muy marcada que se aleja del tópico de reggaetón expuesto anteriormente. Cuando ya se ha generado una visión de Bad Bunny como reggaetonero, este cambia completamente para alinearse tanto con sus raíces y tradición como con la estela de otros cantantes como Residente u Orishas, los cuales se han convertido en símbolos nacionales, de Puerto Rico y Cuba, respectivamente, muy reivindicativos. Este cambio de discurso se aprecia, como ya he comentado, tanto en las letras como en la propia música, principalmente con la hibridación de géneros musicales tradicionalmente latinos como la salsa o la plena. Es interesante entender esta transformación como un camino hacia la búsqueda de una identidad latina que explotar, conectando con sus raíces. Esto se ejemplifica muy bien en la canción "DTMF" cuando Bad Bunny canta "[y]a no estamos pa' las movies y las cadenas, estamos para las cosas que valen la pena, el perreo, la bomba, la salsa y la plena". En esta frase se condensa todo un recorrido vital que desemboca en la tradición, en las raíces y en la defensa de la música tradicional. De esta forma, Bad Bunny ya no pretende estar supeditado a las lógicas de mercado impuestas por Estados Unidos, sino que se revela ante ellas volviendo a su Puerto Rico natal y reivindicando sus orígenes. Ya no es Bad Bunny, ahora es Benito (su nombre de pila), como menciona en la canción "LA MuDANZA": "[r]ecuerden que siempre fui yo, siempre fui Benito".

Musicalmente, este cambio de narrativa se ve en el cambio de paradigma musical con la introducción de una idea de latinidad más presente y nutrida, con colaboraciones con artistas especialistas de géneros puertorriqueños como Los Pleneros y dando un peso específico a la imbricación del reggaetón con otros géneros latinos. A pesar de que Steingress desarrolla su trabajo en torno a la hibridación musical del flamenco, sus bases teóricas son válidas en este caso de estudio. En sus palabras:

> Como efecto de esta nueva práctica musical, la etnicidad de la música flamenca pierde su significado anterior para convertirse en un instrumento de la comunicación intercultural basado en una reinterpretación contemporánea y creativa de las raíces musicales del género. (Steingress 2004: 15).

Atendiendo a esta cita y aplicándola al disco *Debí tirar más fotos*, la hibridación musical entre el trap y el reggaetón, mediados por Estados Unidos al igual que el género de la salsa, y las estructuras musicales de músicas tradicionales de Latinoamérica, se convierte en un puente intercultural donde se pone en valor la capacidad de comunicación que tiene la música tradicional ligada a la latinidad. De esta forma, se reivindica el concepto de latinidad dentro de un contexto mainstream que pone en entredicho la situación de Puerto Rico como receptor de las lógicas de mercado estadounidenses desde la música tradicional boricua. Cabe hacer un apunte sobre el concepto de latinidad y la difícil definición del concepto, como bien menciona la problemática Marina Arias en su tesis doctoral, citando a Solís Miranda que lo define como un "[c]oncepto polifónico y dinámico" (Solis Miranda 2020 citado en Arias Salvado 2024: 328)

Cabe aclarar que ambas vertientes discursivas no son excluyentes en sí, ya que en la música de Bad Bunny existe una hibridación entre las narrativas tradicionales del reggaetón y las narrativas de reivindicación boricua, tanto a nivel lírico como musical. Es decir, dentro de una canción con una tendencia narrativa (tanto musical como lírico) más cercana al reggaetón clásico, podemos encontrar características de la tendencia reivindicativa, con apelaciones a Puerto Rico tanto de

forma lírica como con inserciones de música tradicional boricua en cuanto al uso de instrumentos o de patrones rítmicos. Sin embargo, el valor semiótico y reivindicativo de la latinidad y de la identidad boricua es el parámetro que va a marcar esta diferenciación entre las dos vertientes.

A continuación, en la figura 1, presento la lista de canciones del álbum asociadas a la corriente discursiva:

ORDEN	TÍTULO	CORRIENTE
1	NUEVAYoL	Híbrida
2	VOY A LLeVARTE PA PR	Punto de inflexión
3	BAILE INoLVIDABLE	Híbrida
4	pERFuMITO NUEVO	Continuista
5	WELTiTA	Continuista
6	VeLDÁ	Continuista
7	EL CLúB	Continuista
8	KETU TeCRÉ	Continuista
9	BOKeTE	Continuista
10	KLOuFRENS	Continuista
11	TURiSTA	Híbrida
12	CAFé CON RON	Híbrida
13	PIToRRO DE COCO	Híbrida
14	LO QUE LE PASÓ A HAWAII	Híbrida
15	EeO	Continuista
16	DtMF	Híbrida
17	LA MuDANZA	Híbrida

Figura 1. Tabla de las dos vertientes discursivas del disco *Debí tirar más fotos*.

Caso de estudio: “NUEVAYoL”

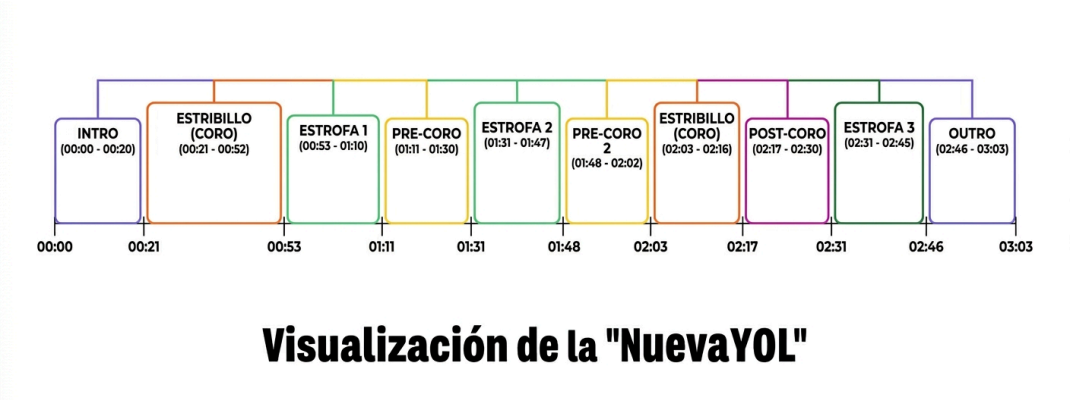


Figura 2. Estructura de la canción “NuevaYoL”[106].

[106] Imagen generada por Carmen Albizu con la Inteligencia Artificial Gemini.

Como se puede observar en la figura 2, la canción comienza con un sampleo del canto inicial de la canción “Mamá Borinquen me llama” (1994) del Andrés Jiménez “El Jíbaro” producida de tal forma que es el único plano sonoro, resaltando la antigüedad del sampleo y evitando modificar la sonoridad original, la cual contrasta con el resto de la canción en cuanto a calidad de grabación. Ya solamente con el título de la canción y el nombre del cantante al que samplea, Bad Bunny nos está situando en un contexto de reivindicación boricua que contrasta con el canto que samplea, la palabra “NUEVAYoL”. Este sampleo está inmediatamente conectado con el segundo sampleo, una referencia mucho más evidente a la introducción del tema “Un verano en Nueva York” (1975) de El Gran Combo de Puerto Rico. Estos dos sampleos los podemos clasificar como “inclusión de elementos de una pieza preexistente en una nueva” (López-Cano 2018). Dicho ejercicio de intertextualidad nos sirve de ejemplo con el que comparar la *soundbox* de una canción de salsa tradicional con una canción híbrida entre la salsa, el dembow y el reggaetón. Al ser este concepto de *soundbox* uno de los parámetros de análisis más empleados en este trabajo, merece la pena matizar su significado:

> Un espacio virtual tetradimensional dentro del cual los sonidos pueden localizarse a través de: la colocación lateral dentro del campo estéreo; la colocación en primer plano y fondo debido al volumen y la distorsión; la altura según la frecuencia de vibración del sonido; y el tiempo (Moore 2010: 181)[107].

En el caso concreto de esta canción, se trata de un combo de salsa tradicional, con una sección percusiva muy amplia, localizada a la izquierda para dejar lugar a la sección de viento, mucho más aguda a la derecha. Esta introducción de características propias de un género que no termina de ser considerado el género de la canción se denominan marcadores indexicales (Tagg 2005). El piano, en un plano más lejano, se toca de forma muy rítmica, ya que es el viento metal lo

[107] “A four-dimensional virtual space within which sounds can be located through: lateral placement within the stereo field; foreground and background placement due to volume and distortion; height according to sound vibration frequency; and time” (Moore 2010: 181).

que lleva la melodía. En general los instrumentos en el *soundbox* están localizados de forma equilibrada, ocupando todo el espectro del cubo y dejando el centro de la *soundbox* a la voz, la cual entra a la entrada del estribillo. Esta forma de introducir la canción con referencias tan directas a un pasado común y apelando a la nostalgia es el punto de partida de la línea híbrida, donde las fronteras entre los géneros se disipan hasta el punto de no tener claro si estás escuchando dembow, salsa o reggaetón. Esto hace referencia a la idea de "persona musical" de Bad Bunny que se crea a lo largo del disco, con su figura como receptor de lo antiguo en pos del avance de la cultura tanto latinoamericana como boricua.

El estribillo comienza con la continuación del sample, pero esta vez solo emplea la voz del coro y lo recontextualiza en un paradigma más cercano al dembow. Las voces comienzan a capella, pero tras cantar la primera frase, entra un tejido electrónico encabezado por un sintetizador con la función de bajo que se localiza en el centro de la *soundbox* y hace un perfil melódico muy simple de tres notas ascendentes y descendentes, con los bajos muy potenciados y que ocupa el lugar central junto a las voces. La percusión, toda ella electrónica para contrastar con la percusión del sample, tiene una localización equilibrada gracias al paneo dinámico de algunos de los sintetizadores que funcionan como percusión. En este momento, en una vuelta al estribillo donde el coro canta "[s]i te quieres divertir, con encanto y con primor, solo tienes que vivir un verano en Nueva York", comienza la entrada de la voz de Bad Bunny en forma de *ad libs* localizados en el centro con una reverb muy larga que crea una atmósfera muy envolvente. Tras este verso, el coro repite la misma letra, pero esta vez entra una percusión más centrada en un bombo seco que suena a cada pulso, así como la presencia de Bad Bunny se hace más evidente con jaleos que parecen animar la música, cantando "[e]h, eh, eh, eh…" a tempo. Además, un sintetizador muy agudo repite la misma nota atresillada, aportando un color muy electrónico y artificial que contrasta con la voz del coro sampleado. Al cantar Bad Bunny "y este frío" nos está localizado en un ambiente en el que claramente no está acostumbrado a estar, contraponiendo el frío de Nueva York con la temperatura cálida de su Puerto Rico natal. Esto ya nos da una pista del tono de la canción, donde Bad Bunny va a ensalzar la figura de los inmigrantes boricuas en Estados Unidos.

Durante la estrofa, es interesante la mención al Bronx, ya que este barrio podría tener cierta similitud con los caseríos donde se fraguó el género del reggaetón, al ser una zona marginal donde la estigmatización y la intención de apartarlos del núcleo cultural hace que se creen subculturas musicales. Como menciona Hebdige en su libro *Subculture: The meaning of Style*: "[l]as subculturas representan un 'ruido' (en oposición al sonido): una interferencia en la secuencia ordenada que conduce desde los eventos y fenómenos reales hacia su representación en los medios" (1979). De esta forma, existe un vínculo ideológico, estético y de postura en lo que a la cultura se refiere entre el rap surgido en parte en el Bronx y el reggaetón surgido en parte en los caseríos. Veladamente está empezando a realizar referencias al origen subcultural y suburbial del reggaetón, poniendo el foco en una relación identitaria translocal, paradójicamente, entre Puerto Rico y Estados Unidos, y más concretamente entre los caseríos y el Bronx.

En el precoro, aparece un tercer ejemplo de sampleo, esta vez se trata de un sampleo de un discurso de una entrevista al boxeador puertorriqueño Félix Trinidad, el cual menciona a Puerto Rico delante de miles de espectadores en el ring. Este sampleo se podría considerar de yuxtaposición de elementos preexistentes por lógicas de ensamblaje, ya que es percibido como un fragmento no constituyente de la canción (López-Cano 2018).

Una de las cuestiones interesantes a definir en esta canción es la autorreferencialidad que genera Bad Bunny al compararse, por ejemplo con Lápiz Conciente, un artista dominicano referente dentro de la cultura underground dominicana. El compararse con artistas reconocidos dentro de la comunidad del rap latinoamericano es una forma de validarse como rey del reggaetón a través de una falacia *ad populum*. Es decir, como la mayoría de personas consideran a esta persona como uno de los mejores en lo suyo, yo (que me considero el mejor en mi género musical) me comparo con él para contar con la validación de todos los que apoyan al artista dominicano.

A continuación, dejo una imagen de la plasmación del concepto de *soundbox* de la canción analizada referente a la figura 3.

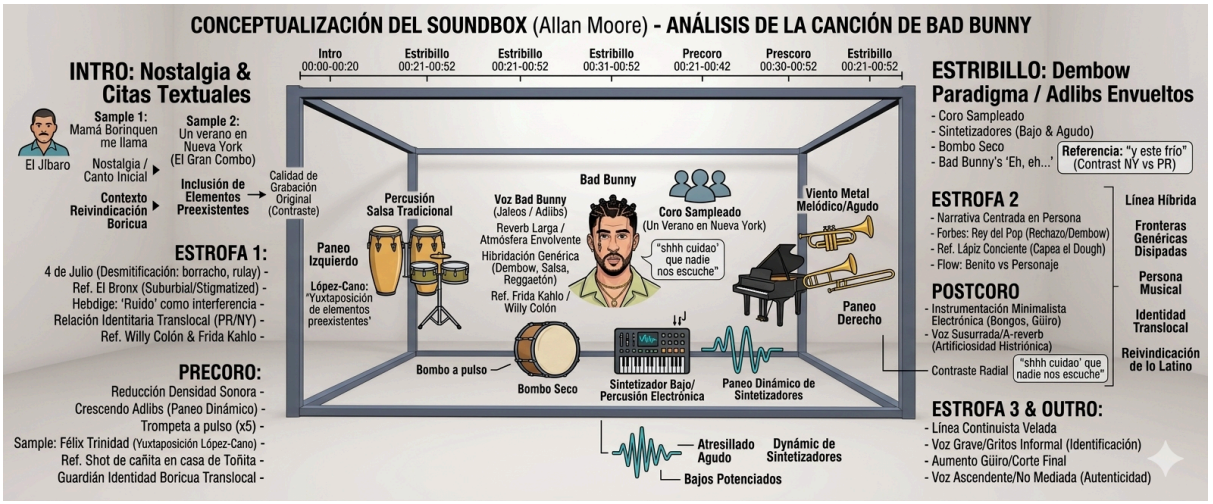
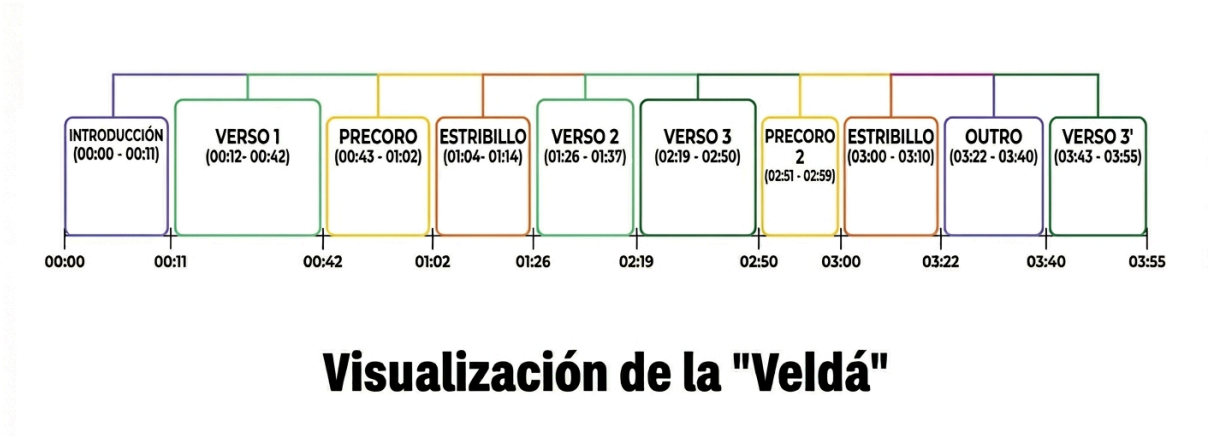


Figura 3. Estructura *soundbox* primera caso de estudio.

Caso de estudio: “VeLDÁ”



Visualización de la "Veldá"

Figura 4. Estructura canción segundo caso de estudio.

La figura 4 hace referencia a la estructura de la canción ““VeLDÁ”. Esta canción es una colaboración entre Bad Bunny, Omar Courtz y Dei V. Desde los primeros compases, ya se podría enmarcar esta canción dentro de la línea continuista debido a los siguientes aspectos: La producción es un factor fundamental a analizar en esta sección, ya que, atendiendo al *soundbox*, podemos enmarcar esta canción dentro del reggaetón más tradicional, con las características rítmicas, prosódicas e instrumentales tradicionales. Durante esta introducción,

principalmente musical, encontramos un sampleo el cual se encuentra oculto en un plano sonoro muy lejano dentro de la introducción de la canción “VeLDÁ”. De esta forma, podemos escuchar un fragmento de la canción “No voy a esperar por ti” de Plan B. En este caso, el sample tiene una función de colchón sonoro y no tanto de referencia directa que el oyente pueda percibir de forma fácil. Sin embargo, es una buena forma de rendir homenaje a los antecesores del reggaetón.

Es interesante remarcar que, al ser una canción donde todos los cantantes narran la misma situación desde el mismo punto de vista, nos puede surgir la duda de si esta canción está siendo narrada de forma omnisciente por los cantantes, de modo que no son ellos los que están teniendo la experiencia que cantan. De esta forma, se podría entender como la creación de una “persona musical” conjunta y mediadora entre los cantantes y el acto que narra la canción. Es cierto que Auslander plantea este concepto como un personaje transversal a todas las apariciones del músico, pero quizás habría que entenderlo también como la posibilidad de creación de un personaje conjunto en las canciones colaborativas, de forma que se crea una identidad común y compartida entre los cantantes, que se refuerza ya que están cantando lo mismo a la vez.

En general el estribillo es medianamente corto en comparación con la duración de las demás secciones y esto se puede deber a la inexistencia de discurso que hay en esta sección. Dei V y Omar Courtz repiten compulsivamente la frase “[v]amo’a ver si es verdad”, haciendo referencia a la estrofa anterior, donde ambos cantantes insinuaban que la mujer a la que se dirigen estaba esperando el mensaje para mantener relaciones sexuales. La provocación es el mensaje de fondo de este estribillo, haciendo gala de la su condición de hombre seductor y provocador donde el machismo y la cosificación de la mujer sale a relucir, ya que es la mujer la que tiene que “demostrar” si es verdad que quiere estar con él. De esta manera, la narrativa no tiene que ser muy densa, ya que las implicaciones del estribillo ya están suficientemente cargadas de contenido ideológico y se pueden permitir repetir una frase, ya que nosotros como oyentes vamos a entender aquello a lo que se refieren pero que no dicen textualmente.

A la entrada de Bad Bunny, el paradigma musical cambia. De repente, hay una producción mucho más minimalista aunque igualmente centrada, donde solo quedan los sintetizadores en un plano alejado y destaca de forma nítida y protagónica la voz. El patrón rítmico se detiene, mostrando una ambigüedad genérica que tiene que ver con la difuminación de las fronteras de los géneros del disco, esta vez no por hibridación musical, sino por un contraste frente a los versos rítmicos de sus compañeros.

De nuevo, Bad Bunny presenta un concepto diferente al del reggaetón clásico que se estaba presentando en los versos anteriores, donde el patrón rítmico aparece más tarde y se emplean efectos de sonido tales como el glitch. Este efecto de sonido no es empleado exclusivamente en esta canción, sino que es un recurso que emplea Bad Bunny en otras canciones de la línea híbrida como “CAFé CON RON”. Posteriormente, recupera el tono del reggaetón clásico que habíamos visto en el verso de Dei V, con una presencia del bombo muy marcada y un fraseo en la voz mucho más rítmico que melódico. Es decir, cuando parecía que había roto con el paradigma presentado durante el primer minuto y medio de la canción, de repente Bad Bunny juega con nuestro horizonte de expectativas volviendo al reggaetón más tradicional, con frases como “[t]ú va a soñar conmigo después que te la coma”. A la luz de esta frase, es interesante atender a la narrativa de esta sección y a la creación del personaje de Bad Bunny que se genera. Mientras que en el caso de estudio anterior, perteneciente a la vertiente híbrida, la ironía, la sátira y la reivindicación más o menos velada son el motor discursivo, en esta canción y más concretamente en este verso, Bad Bunny pone el foco en la mujer y la intención de mantener relaciones sexuales con ella, un mensaje más tendente al reggaetón antiguo y con una capacidad de identificación diferente al ejemplo anterior, más enfocada en la creación de la “persona musical” que se generaba en el reggaetón tradicional.

A través de las referencias al consumo de drogas, el tono de la canción se hace cada vez más explícito, coincidiendo con una referencia intertextual que hace Omar Courtz a la canción “Ojitos Chiquitos” de Don Omar (2006). Es decir, el tono se vuelve más explícito a medida que se hacen más referencias intertextuales a

canciones de reggaetón antiguo, favoreciendo la idea de que esta canción se localiza dentro de la vertiente continuista del álbum, cuestión que pasa también con el ejemplo de interpolación de una canción de Bad Bunny titulada “Ser Bichote” (2018).

En este sentido, la intención de estos versos recae en mayor medida en un intento de legitimación del discurso, así como una justificación de su “persona musical”. Es decir, soy así y quiero ser “bichote” porque “me crié en La Loma” y, además, “tú vas a soñar conmigo después que te la coma”. De alguna forma esto tiene que ver con la autenticidad, pero no con la misma autenticidad que persigue Bad Bunny en las canciones de la línea híbrida, sino que al unir en una canción diferentes realidades y diferentes voces, cada uno aporta a su manera una necesidad de legitimación de por qué está haciendo apología a la violencia y al contenido sexual.

La outro de la canción contiene una importancia semiótica muy interesante de apuntar. Esta sección simboliza el cambio de paradigma del reggaetón, el cambio de generación donde el antiguo rey abdica en el príncipe. Y es que Wisin, del afamado dúo Wisin y Yandel, canta el siguiente verso: “¿Quiéne’ son los que comandan una nueva generación? La liga multiplatino: Bad Bunny, Dei V, Omar Courtz. Tú sabe’, los ídolo’ tuyos”. Hay tres puntos interesantes de analizar a partir de este verso: por una parte, Wisin pasa el testigo de forma tácita a los nuevos cantantes de reggaetón, a aquellos que la generación más emergente tendrá como referentes, al igual que la siguiente generación los tendrá a ellos. Además, cabe mencionar que no solo es un testigo como cabezas de cartel del reggaetón, sino que implica que ahora son estos cantantes los encargados de transmitir todos los valores y la identidad intrínseca al reggaetón, cuestión que Bad Bunny pone en duda con este mismo disco. Otra cuestión a resaltar de esta frase es que Wisin valora el valor de los cantantes que señala como la nueva generación a través de los números de reproducciones que tienen sus canciones. La “liga multiplatino” hace referencia a los discos multiplatino, es decir, a la visibilidad y a la localización de los artistas dentro del mainstream. Esto choca frontalmente con la idea de Bad Bunny de representar su autenticidad de primera persona como persona que reivindica lo boricua y pone

en jaque a la industria musical dominada por las major estadounidenses, ya que la razón por la que Bad Bunny es un ídolo es por su visibilidad social. Para terminar y en relación a esto, Wisin menciona que ellos son nuestros ídolos, es decir, aquellos cantantes con los que nos vamos a identificar y van a ser nuestros referentes. En este sentido, Bad Bunny acepta ser un ídolo y acepta ser la referencia ya no solo dentro de la música, sino en cuanto a posicionamiento de miles de millones de oyentes.

De hecho, el propio disco ahora toma un significado diferente, ya que tomando esto en cuenta, no solo quiere presentar su posicionamiento ante la gentrificación y la fagotización de estados unidos de la tradición boricua, sino que además se posiciona como un referente en este tema, siendo la cabeza de un proceso de movilización cultural antiimperialista.

En la figura 6 se puede observar la representación de la *soundbox* de la canción:

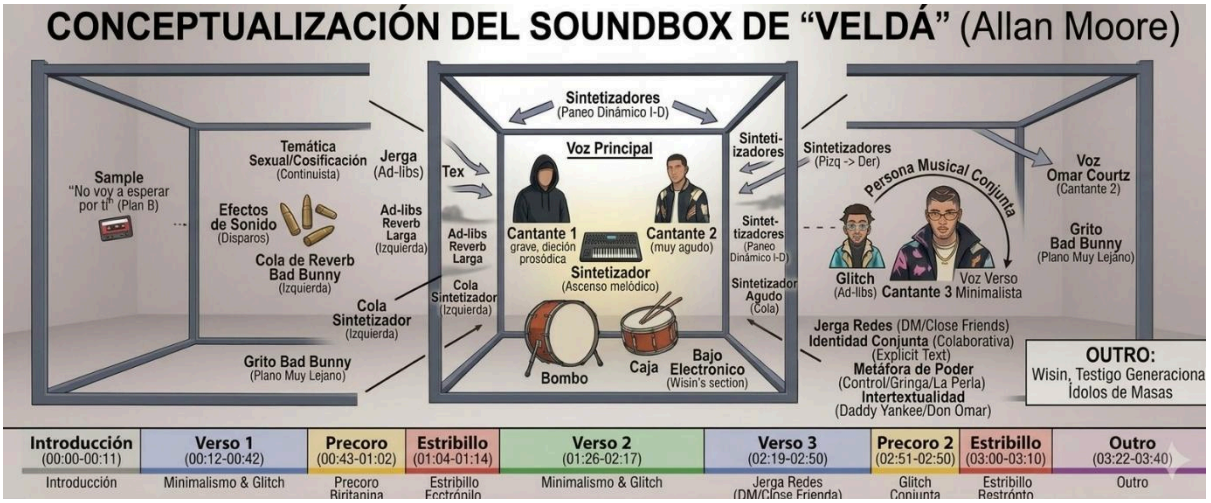


Figura 6. Estructura *soundbox* segundo caso de estudio.

Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación ha sido determinar las estrategias discursivas, semióticas y musicales del disco *Debí tirar más fotos,* que funcionan como base de los procesos de construcción y reivindicación de la identidad boricua.

En el trabajo expongo varias de las razones por las que se genera este proceso. Considero que es el resultado de una conjunción de la hibridación musical (Steingress 2004) entre música tradicional latinoamericana y música mainstream como es el reggaetón; la forma en la que operan los distintos tipos de autenticidad (Moore 2002); y la creación de una "persona musical" que media entre el acto musical, el artista y los oyentes (Auslander 2006). Todos estos parámetros transversales atraviesan el álbum y con ello, impregnan las canciones de un artista cuya proyección internacional es muy amplia. Desde esta fundamentación teórica se cimienta la reivindicación de la identidad boricua.

Sin embargo, existe a su vez una aplicación práctica que pone en sonido toda esta intención, poniendo de manifiesto la comparación de ambas líneas discursivas. Como he mencionado en la introducción, en este trabajo planteaba la hipótesis de la existencia de dos líneas discursivas: una continuista con el reggaetón de los años noventa y otra híbrida basada en la reivindicación de lo boricua a través de la hibridación musical del reggaetón con otros géneros de tradicionalmente latinoamericanos (y más concretamente puertorriqueños) como la salsa, la bomba o la plena. Estas dos vertientes discursivas se diferencian ya no solo por la semiótica y el contenido lírico de las canciones, sino también por el uso de marcadores indexicales (Tagg 2005) de géneros tradicionales como la salsa, lo cual genera que la línea híbrida sea mucho más reivindicativa política y socialmente que la línea continuista.

A pesar de esto, ambas líneas no son excluyentes la una de la otra, pudiendo encontrar características del reggaetón tradicional caracterizado por un contenido más explícito y sexista dentro de una canción de la línea híbrida y viceversa.

Cabe destacar también que a nivel de producción existe una diferencia sustancial entre las canciones de la línea híbrida y la línea continuista. Si nos

fijamos en la *soundbox* existe una diferencia en la densidad y la profundidad sonora, ya que las canciones de la línea híbrida, precisamente por esta característica de la presencia de más de un género musical, necesita un espacio más amplio para expandir los diferentes marcadores indexicales y desarrollar la hibridación de forma perceptible para el oyente. El abanico semiótico se abre también ante la existencia de referencias intertextuales como sampleos o interpolaciones (López-Cano 2025) haciendo que las estrategias semióticas para la creación de una identidad boricua se generen gracias a la nostalgia de un pasado musical común.

Otra cuestión que se desprende de este análisis es la forma en la que el discurso de autenticidad de Bad Bunny facilita la transgresión de fronteras entre el género urbano y la música tradicional. Y es que Bad Bunny se presenta en este disco como un puente entre las dos tradiciones musicales, mezclando el mainstream con géneros que no tienen tanta repercusión mediática.

La forma en la que la "persona musical" de Bad Bunny se configura alrededor de la premisa de la reivindicación de la identidad boricua, hace que el artista se muestre como representante de autenticidad a través de la expresión de sus opiniones, y como una voz que trata de validar y representar a una comunidad víctima de la opresión imperialista. De esta forma, los postulados de Auslander y Moore se imbrican dentro del paradigma del mainstream del reggaetón y es precisamente esta dualidad entre lo original y auténtico con lo mainstream lo que hace que se transgredan estas fronteras y Bad Bunny se erija como el referente de la lucha boricua. Por tanto, genera, reivindica y recoge en sí mismo una identidad que tiene que ver con una historia cultural compartida.

Bad Bunny es una figura de innegable relevancia para el devenir del mercado musical mainstream actual. Su posicionamiento es aparentemente claro, con una sensibilidad en cuestiones sociales, de género y de defensa de derechos de los migrantes y LGTBIQ+. A pesar de esto, incurre en evidentes contradicciones discursivas, ejemplo de ello es la reciente polémica a razón de "la casita" en sus conciertos, donde se le ha tildado de misógino por la gran presencia de mujeres

jóvenes y canónicamente guapas[108]. Sin embargo, no es más que el reflejo de una sociedad líquida en todos los sentidos, donde el asidero moral se encuentra en la identidad. Y es precisamente esto lo que reivindica Bad Bunny en el disco *Debí tirar más fotos*:

> Contra la gentrificación: identidad del caserío.
>
> Contra el desplazamiento forzado: identidad boricua.
>
> Contra el imperialismo: identidad panamericana.
>
> Contra el olvido: identidad colectiva.
>
> Contra la pérdida de identidad: hibridación musical que nos lleve a nuestras raíces.

Bibliografía

Arias Salvado, Marina. 2024. *El reggaetón en España: significados, identidades e hibridación cultural*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Auslander, Philip. 2020. "'Musical Personae' Revisited". *Investigating Musical Performance*, 41-55. Londres: Routledge.

Ayala, César. J y Bernabe, Rafael. 2009. *Puerto Rico in the American century: A history since 1898*. University of North Carolina Press.

Díaz, Vanesa y Petra R. Rivera-Rideau. 2026. *P FKN R: Bad Bunny y la música como un acto de resistencia*. Durham: Duke University Press.

Dockwray, Ruth y Moore F. Allan. 2010. "Configuring the sound-box 1965–1972". *Popular Music* 29(2): 181-197. Cambridge: Cambridge University Press

108 https://elpais.com/cultura/2026-06-03/llegaron-los-cambios-mas-diversidad-en-la-polemica-casita-de-bad-bunny.html.

Du Gay, Paul y Stuart Hall (eds.). 1996. *Questions of Cultural Identity*. Londres: SAGE Publications.

Frith, Simon. 1996. “Music and identity”. En *Questions of Cultural Identity*, ed. Paul Du Gay y Stuart Hall, 108-128. Londres: SAGE Publications.

García Canclini, Néstor. 2000. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge.

Hesmondhalgh, DJ. (2008). “Towards a Critical Understanding of Music, Emotion

and Self-Identity”. *Consumption, markets and culture*, 11 (4). 329 – 343. White Rose Research Online.

López-Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.

_____. 2025b. “Interpolación: fragmentación, ubicuidad y acronotopía de la escucha en el nuevo negocio del reciclaje musical”. *Sonus Litterarum* (11).

Marshall, Wayne; Rivera, Raquel Z; Pacini, Deborah. 2010. “Los circuitos socio-sónicos del reggaetón”. *TRANS-Revista Transcultural de Músic*a (14): 1-9.

Moore, Allan F. 2002. “Authenticity as authentication”. *Popular Music* 21(2): 209-223. Cambridge: Cambridge University Press.

Negrón-Muntaner, Frances y Raquel Z. Rivera. 2009. “Nación reggaetón”. *Nueva Sociedad* (223): 29-38

Revilla, Sara. 2011. “Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico”. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* (1): 5-28.

Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez. 2009. *Reggaeton*. Durham: Duke University Press.

Rivera Figueroa, Luis Enrique. 2020. “Bad Bunny’s transgressive gender performativity: Camp aesthetics and hegemonic masculinities in early Latin trap”. *Journal of Latin American Communication Research* 8(1-2): 86-108.

Rivera-Rideau, Petra R. 2015. *Remixing reggaetón: The cultural politics of race in Puerto Rico*. Durham: Duke University Press.

Samponaro, Philip. 2009. “‘Oye mi canto’ (‘Listen to My Song’): The history and politics of reggaetón”. *Popular Music and Society* 32(4): 489-506.

Steingress, Gerhard. 2004. “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos)”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* (8).

Tagg, Philip. 2004. “Gestural interconversion and connotative precision”. *Film International* 13(1): 20-31.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Proyecto SCORE (*Schindler's Correspondence, Ontology, Research and Ethnomusicology*): un acercamiento a la figura de Kurt Schindler desde las humanidades digitales

Trabajo Fin de Máster en Humanidades Digitales (Universidad Internacional de La Rioja, 2025)

Sara Escuer Salcedo

Resumen

La correspondencia del musicólogo alemán Kurt Schindler (1882-1935), dispersa en archivos de España y EE. UU., constituye un valioso corpus documental integrado por más de 730 cartas que se convierten en una ventana al pensamiento, los métodos de trabajo y la amplia red de contactos de Schindler, fruto de su intensa actividad investigadora y artística a uno y otro lado del Atlántico.

Este trabajo de fin de máster propone un acercamiento a su epistolario desde la perspectiva de las humanidades digitales con el objetivo de contribuir a su estudio, conservación y difusión en acceso abierto. Con esta finalidad, se presentan la edición digital en XML de una selección de cartas, una propuesta de modelo ontológico basado en el contenido de las mismas y en las redes personales y profesionales reflejadas en la correspondencia, y un portal web en el que se muestran los resultados de este trabajo.

Palabras clave: Kurt Schindler, cartas, redes, edición digital, ontología.

Abstract

The correspondence of German musicologist Kurt Schindler (1882–1935), currently dispersed across archives in Spain and the United States, constitutes a valuable

documentary corpus comprising more than 730 letters. These documents offer a unique window into Schindler's intellectual world, working methods, and extensive network of contacts—an outcome of his intense scientific and artistic activity on both sides of the Atlantic.

This work proposes an approach to his correspondence from the perspective of Digital Humanities, with the aim of contributing to its scientific analysis, preservation, and open-access dissemination. To this end, the project presents a XML digital edition of a selection of letters, a proposed ontological model based on their content and the personal and professional networks reflected in the correspondence, and a web portal through which the outcomes of this research may be accessed.

***Keywords**: Kurt Schindler, correspondence, network, digital edition, ontology.*

Introducción

Kurt Schindler (Berlín, 1882; Nueva York, 1935) fue compositor, musicólogo, director de coro y editor musical. A los 22 años, tras perder a sus padres de forma trágica, dejó atrás su Alemania natal y se instaló en EE.UU., donde comenzó a trabajar como director de coro en la Ópera Metropolitana de Nueva York. En 1909 fundó el coro femenino MacDowell Choir, que a partir de 1912 se convirtió en coro mixto bajo la denominación Schola Cantorum (Ramírez García 2024: 680). En buena parte, el éxito cosechado por la Schola Cantorum estuvo favorecido por el repertorio interpretado, apenas o nada conocido por el público en EE. UU., que incluía música popular de varios países, entre ellos España (Frontera Zunzunegui 2014: 116).

En las décadas de 1920 y 1930, Schindler desarrolló diversos trabajos de campo en España dentro del Plan de estudio del folklore español (*Plan for the Study of Spanish Folklore*), proyecto financiado por la Universidad de Columbia y el Centro de Estudios Históricos (organismo creado en Madrid por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas) (Olarte Martínez 2013: 291). Este proyecto

ISSN: 2014-4660

llevó a Schindler a recorrer la Península Ibérica –tanto España como Portugal– para recopilar música popular. En sus viajes, estuvo acompañado por destacados musicólogos, filólogos, historiadores o arqueólogos españoles, algunos de ellos profesores en la Universidad de Columbia (Frontera Zunzunegui 2014: 117), como el filólogo salmantino Federico de Onís, que fue catedrático de la Universidad de Columbia; el filólogo soriano Ángel del Río, catedrático de las universidades de Miami, Nueva York y Columbia; el arqueólogo también soriano Blas Taracena, que más adelante sería director del Museo Arqueológico Nacional; el historiador José Tudela, director de la Biblioteca Nacional de España, o el musicólogo y folklorista Eduardo Martínez Torner. Los resultados de estos trabajos de campo fueron recopilados en un cancionero publicado en 1941 por el Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia.

Como consecuencia de los trabajos de campo desarrollados entre España y Portugal a lo largo de casi veinte años, Schindler forjó una amplia red de colaboradores y amigos con los que intercambió una extensa correspondencia. Son más de 730 cartas que ofrecen una valiosa perspectiva sobre su pensamiento, sus modos de trabajo y la extensa red de contactos que forjó gracias a una intensa actividad investigadora y artística a ambos lados del Atlántico. La mayor parte de esas cartas se conservan en la Biblioteca Pública de Nueva York (694). Las restantes se custodian en la Biblioteca y Archivo del Hispanic Institute at Columbia University (Manhattan, EE. UU.), la Hispanic Society of America (Manhattan, EE. UU.), la Fundación Juan March (Madrid, España), el Archivo Manuel de Falla (Granada, España), la Biblioteca Valenciana (Valencia, España) y la Biblioteca de Catalunya (Barcelona, España).

El interés para la comunidad científica en este amplio conjunto de cartas, así como su carácter inédito, ha sido puesto de manifiesto en numerosas publicaciones, fundamentalmente a cargo de M. Olarte, investigadora experta en la figura de Kurt Schindler:

> Otra característica a señalar de este epistolario es su carácter inédito y desconocido por parte de la comunidad científica, a pesar de constituir una fuente de primerísima magnitud para conocer la actividad musical de esos años, lo cual le confiere gran atractivo a la hora de emprender el trabajo de su recopilación y estudio. (Olarte Martínez 2012: 555).

En 2010, la investigadora María Enriqueta Frontera alertó sobre el grave estado de deterioro en el que se encontraba, ya entonces, el archivo personal de Kurt Schindler, a causa de la desidia y el desinterés, en algunos casos, de las instituciones que lo custodian (Frontera Zunzunegui 2010). A esta situación se suma el alto interés que presentan un conjunto de cartas de la magnitud de las conservadas en los archivos anteriormente citados, de cuyo contenido se puede inferir valiosa información en relación con la personalidad del propio Schindler: sus relaciones con otros investigadores, compositores o artistas de su época, la actividad musical que llevó a cabo en sus primeros años de estancia en EE. UU. y los posteriores trabajos de campo desarrollados en la España rural de las décadas de 1920 y 1930. En definitiva, el conjunto de cartas localizadas representa una fuente de gran valor documental para la contextualización de la vida musical, la musicología y la etnomusicología en España en particular, pero también en Europa y Norteamérica (Olarte Martínez 2012; Olarte Martínez y Montoya Rubio 2012).

El actual estado de conservación de las fuentes primarias, sumado al interés que su estudio puede suponer para la comunidad científica, no solo en el ámbito musicológico, sino también etnográfico, antropológico o sociológico, pone de manifiesto la necesidad de abordar cuanto antes un trabajo enfocado desde la perspectiva de las humanidades digitales. Este consistiría en la recuperación, edición digital y difusión en acceso abierto en la web semántica de dicha documentación con el fin de facilitar su estudio a nivel científico, académico y social.

Dado el interés que supone el estudio de la correspondencia conservada y las nuevas posibilidades que ofrece un abordaje desde la perspectiva de las

humanidades digitales, se plantea como principal objetivo de este trabajo fin de máster:

- Contribuir, mediante el uso de herramientas digitales, a la preservación, el estudio científico y la difusión en acceso abierto del patrimonio documental que representa el epistolario de Kurt Schindler, figura clave en la musicología y la etnomusicología del siglo XX.

Se plantean, además, como objetivos específicos:

- Ofrecer en acceso abierto y mediante el uso de herramientas interactivas la edición digital y los documentos originales digitalizados de una selección de cartas del archivo personal de Kurt Schindler.

- Plantear un modelo ontológico a partir de los diferentes elementos, datos e informaciones presentes en la correspondencia de Kurt Schindler, tales como personas, instituciones, eventos, actividades, publicaciones, trabajos de campo o investigaciones etnomusicológicas, entre otros.

- Analizar el papel de las redes profesionales y sociales de la época y su relevancia en el devenir de la actividad cultural y musical del momento, a través de la información extraída de la correspondencia.

Fuentes y metodología

Para la realización de esta investigación se ha tenido en cuenta una muestra significativa de 150 cartas correspondientes al corpus de 694 misivas conservadas en The New York Public Library (Manhattan, EE. UU.), Music Divisio, sección Arts Division del Lincoln Center, fondo *Kurt Schindler's Papers 1882-1946*.

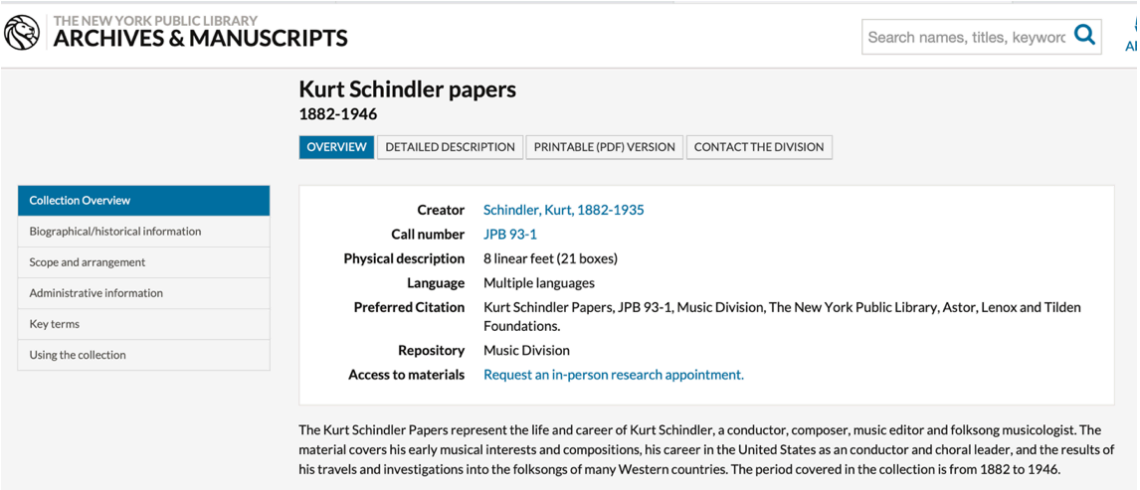


Figura 1. *Catálogo en línea del fondo Kurt Schindler papers en la NYPL.* Fuente: https://archives.nypl.org/mus/20162 (consultado el 21 de marzo de 2025)

A nivel metodológico, este trabajo se aborda desde la óptica de las humanidades digitales, combinando investigación musicológica tradicional con herramientas digitales para aproximarse al objeto de estudio y realizar un estudio transdisciplinar que se ha desarrollado en tres fases:

- Fase 1: En la primera etapa del trabajo se ha llevado a cabo la edición digital de una selección de cartas mediante Lenguaje de Marcado Extensible (XML-TEI) y la posterior visualización de la edición digital de dichas cartas de forma simultánea a los documentos digitalizados –algunos de ellos inéditos hasta el momento–, facilitados para esta investigación por la autora de las fotografías, Matilde M. Olarte Martínez.

- Fase 2: En segundo lugar, se ha diseñado un prototipo de ontología que permita visualizar las relaciones entre los diferentes elementos presentes en los documentos (personas, lugares, instituciones, publicaciones, trabajos de campo, eventos, etc.).

- Fase final: Las tareas desarrolladas han desembocado en la creación de un portal web en el que se ofrece, por una parte, la edición digital de las cartas

junto a los documentos originales digitalizados y, por otra, la explicación del modelo ontológico desarrollado.

Edición digital

La edición digital académica combina herramientas digitales y métodos filológicos para representar textos y facilitar su estudio, impulsada por hipertexto e hipermedia. Lavagnino define la edición digital por el acceso a gran cantidad de datos (textos y facsímiles) y por una lectura comparativa en columnas paralelas (Lavagnino 1995, apud Rojas Castro 2017: 18), junto con herramientas de colación, concordancias y búsqueda (ibidem).

Rojas Castro enfatiza que el rasgo central puede ser la interactividad (navegar, filtrar y visualizar información estructurada según intereses del usuario), modelo identificado como *interactive dynamic editing*:

> El ordenador permite navegar, seleccionar, filtrar o visualizar la información estructurada –las divisiones del texto, la foliación, las intervenciones editoriales, la ortografía del original, el texto modernizado, las variantes o las notas– en función de los intereses o expectativas del usuario, a modo de diálogo establecido con los datos, la interfaz web y la propuesta del editor; es decir, según esta visión de la Edición Digital Académica, el componente fundamental sería la interactividad y no el acceso a todos los documentos. Este modelo de edición académica digital ha sido identificado recientemente como *interactive dynamic editing*. (Rojas Castro 2017: 6).

Para asegurar portabilidad e interoperabilidad se destaca el marcado descriptivo; en ediciones digitales, la interoperabilidad permite procesar XML en diferentes programas sin perder contenido ni estructura. En esa línea:

> Portability and interoperability are maximized. Files that use descriptive markup, rather than complicated lists of application-specific formatting instructions, to identify components are much easier to transfer to other text processing systems. In some cases, little more than a few simple systematic changes to alter the delimiter conventions, substitute one mnemonic name for another, and a translation of format

> ting rules into those for the new system, are all that is necessary (Schreibman, Siemens y Unsworth 2004: 223)[109].

Para la realización de este TFM se han editado un total de 20 de las 694 cartas conservadas en The New York Public Library, Music Division, sección Arts Division del Lincoln Center, fondo *Kurt Schindler's Papers 1882-1946*.

Se muestran, a continuación, algunos ejemplos correspondientes a los elementos obligatorios en una edición XML-TEI.

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
    <teiHeader>
        <fileDesc>
            <titleStmt>
                <title>Carta de Blas Tarracena a Kurt Schindler <lb/>[edición digital]</title>
            </titleStmt>
            <publicationStmt>
                <publisher>Universidad Internacional de La Rioja. Máster en Humanidades
                    Digitales.</publisher>
                <authority>Edición digital: Sara Escuer Salcedo (2025)</authority>
                <availability>
                    <p>Esta edición digital forma parte del Trabajo Fin de Máster titulado:
                        «Proyecto SCORE: la correspondencia de Kurt Schindler como fuente de estudio
                        musicológico desde las Humanidades Digitales».</p>
                </availability>
                <idno>[b4_f161c_Blas_TARRACENA_a_Kurt_SCHINDLER]</idno>
            </publicationStmt>
            <sourceDesc>
                <msDesc>
                    <msIdentifier>
                        <repository>New York Public Library</repository>
                        <idno>Box 4 ┼ Folder 161c [MAI 5882]</idno>
                    </msIdentifier>
                    <history>
                        <origin>
                            <date when="1930"/>
                        </origin>
                    </history>
                </msDesc>
            </sourceDesc>
        </fileDesc>
```

Figura 2. *Encabezado TEI (<teiHeader>).* Fuente: Visual Studio Code. Carta b4_f161c_De_Blas_de_Tarracena _a_Kurt_Schindler (elaboración propia).

[109] [La portabilidad y la interoperabilidad se maximizan. Los archivos que utilizan marcado descriptivo, en lugar de complejas listas de instrucciones de formato específicas de una aplicación, para identificar sus componentes son mucho más fáciles de transferir a otros sistemas de procesamiento textual. En algunos casos, todo lo que se necesita son poco más que unos sencillos cambios sistemáticos para modificar las convenciones de delimitación, sustituir un nombre mnemónico por otro y traducir las reglas de formato a las correspondientes al nuevo sistema] (Traducción propia).

```
    <profileDesc>
        <langUsage>
            <language ident="ES"/>
        </langUsage>
        <correspDesc>
            <correspAction type="sent">
                <persName>Blas Tarracena</persName>
                <placeName cert="high">Genova</placeName>
                <date when="1930-10-09"/>
            </correspAction>
            <correspAction type="received">
                <persName>Kurt Schindler</persName>
                <placeName cert="high">Madrid</placeName>
            </correspAction>
        </correspDesc>
    </profileDesc>
    <revisionDesc>
        <change when="2012"> Transcripción realizada por Juan Carlos Montoya y Matilde María
            Olarte (2012) </change>
        <change when="2025"> Edición digital revisada por Sara Escuer Salcedo (2025) </change>
    </revisionDesc>
</teiHeader>
```

Figura 3. *Encabezado TEI (<teiHeader>) (continuación).* Fuente: Visual Studio Code. Carta b4_f161c_De_Blas_de_Tarracena_a_Kurt_Schindler (elaboración propia**).**

El elemento central de todo documento TEI es el cuerpo del texto, correspondiente a la etiqueta <text>. Dentro de él, se pueden encontrar tres elementos: <front>, <body> y <back>. En ninguna de las cartas editadas se ha empleado el elemento <front>, dado que esta etiqueta se utiliza para elementos como prólogos, dedicatorias o portadas, generalmente no empleados en cartas. Tan solo una de las cartas editadas contiene el elemento <back>, al adjuntar un recorte de prensa. Por su parte, el elemento <body>, obligatorio en todo documento TEI, corresponde al cuerpo central de las cartas.

```
    <text>
        <body>
            <div type="CARTA">
                <opener>
                    <salute><choice>
                            <abbr>Mr.</abbr>
                            <expan>Mister</expan>
                        </choice>Kurt Schindler</salute>
                </opener>
                <p>Je suis tres honoré d'a noir faite votre connaisiance artistique. Les morceause que vous aver en la bonté
                de mi en voyer m'out donné bear camps de plaisier par son bean caracter artistique populaire du peuple russe.
                    J'aime beaucoup set aut si savorense et fort et je' m'en serai honneur de mettre daur le repertoire de mom
                    <orgName>Orfeó Català</orgName> pluriems de ces morceusse du repertoire de la Schola Cantorum de New-York.
                    Mom frére Francesch de Millet m'a dit que vous aimer le petit repertorire catalan que je vous ai envoyé et
                    que vous penses a June un concert de ces morceaux. Ça serait, cher Mousier, im grand plaisier pour nous les
                    musiciens catalans, parce que nostre art est frei jeunne et presque vierge de la connaisuance mundial.
                </p>
                <closer>
                    <salute>Croyer Mousieur a ma reconnaissance et amitié la plus cordial</salute>
                    <signed>Lluis Millet</signed>
                    <salute>Août 1917 <lb/>Barcelona</salute>
                </closer>
            </div>
        </body>
    </text>
</TEI>
```

Figura 4. *Edición de las cartas (<body>)* Fuente: Carta b2_f88b_De_Lluis_Millet_a_Kurt_Schindler (elaboración propia).

Asimismo, en la edición del elemento central <body> se ha tenido en cuenta, además del contenido de las cartas, la información detallada en los sobres y membretes del papel timbrado.

```
<text xml:lang="spa">
    <body>
        <div type="membrete">
            <p>
                <label>[Membrete:]</label><foreign xml:lang="en"><orgName>Columbia University in
                    the City of New York <lb/>Department of Romance Languages <lb/>Hispanic
                    Languages <geo>40.80758287379161,
                -73.96242586264043</geo></orgName></foreign>
            </p>
        </div>
```

Figura 5. *Edición de las cartas (membrete).* Fuente: Carta b2_f94b_De_Federico_de_Onis_a_Kurt_Schindler (elaboración propia).

La edición de las cartas se ha realizado de forma diplomática, si bien se ha proporcionado una lectura alternativa para facilitar la comprensión de las abreviaturas. Mediante las etiquetas <abbr> y <expan> se han indicado las abreviaturas presentes en las cartas y su grafía expandida, y con las etiquetas <orig>, <reg>, <sic> y <corr> se han normalizado algunos términos según las normas lingüísticas actuales y se han indicado correcciones.

```
<salute>Mi querido amigo:</salute>
<p> Adjunto le envio el trabajo de la <choice>
        <orig>Srta.</orig>
        <reg>Señorita</reg>
    </choice><persName>Cuevas</persName> que he leído con <choice>
        <orig>interes</orig>
        <corr>interés></corr>
    </choice> y del cual he tomado los datos que nos interesan para nuestras
    investigaciones <choice>
        <orig>folkoricas</orig>
        <corr>folkóricas></corr>
    </choice>. Hasta que nos volvamos a ver, que espero sea pronto, se despide su
    afmo. <choice>
        <abbr>afmo.</abbr>
        <expan>afectísimo</expan>
    </choice>amigo <persName>Federico de Onís</persName>
</p>
```

Figura 6. *Edición de las cartas (normalización ortográfica y expansión de abreviaturas).* Fuente: Carta b2_f94b_De_Federico_de_Onis_a_Kurt_Schindler (elaboración propia).

Modelo ontológico

El World Wide Web Consortium (W3C) desarrolló en 2004 el lenguaje de marcado semántico OWL (*Web Ontology Language*) para representar significado y relaciones en la web semántica, cuyas directrices fueron publicadas el 10 de febrero de 2004 (W3C 2004).

La web semántica se define como extensión de la web en la que la información puede ser comprendida por ordenadores, permitiendo la interacción entre personas y máquinas (Berners-Lee, Herlder y Lassila 2001: 34). Para ello, la información debe organizarse y codificarse mediante ontologías, desarrollando una web interpretable por ordenadores y poniendo de manifiesto la necesidad de codificar páginas con ontologías para representar conocimiento y deducir respuestas (Lozano 2020: 1).

Con respecto a la taxonomía –clasificación jerárquica– y el tesauro –vocabulario controlado con relaciones explícitas y sinónimos–, la ontología añade propiedades, restricciones lógicas y axiomas, aportando un mayor detalle semántico y unas reglas de inferencia:

> Las ontologías añaden valor a los tesauros tradicionales a través de una semántica más profunda, así como desde un prisma conceptual, relacional e informático. De hecho, una mayor profundidad semántica puede implicar niveles más profundos de jerarquía, unas enriquecidas relaciones entre clases y conceptos, así como la capacidad de formular reglas de inferencia. (García Jiménez 2004: 87).

Para su procesamiento computacional, una ontología requiere estructura: clases, propiedades, facetas/restricciones e instancias (García Jiménez 2004: 83), siendo estas últimas “una ocurrencia material concreta de un concepto” (De la Villa Moreno 2016: 15).

El esbozo de ontología que se presenta en este trabajo se basa en la información contenida en 174 cartas que fueron recibidas o enviadas por Kurt Schindler entre 1912 y 1935, relacionadas, mayoritariamente, con su actividad profesional.

Este prototipo de ontología –ampliable en un futuro– busca representar conceptualmente los elementos que protagonizaron el desarrollo profesional y artístico de Schindler: personas, lugares, eventos científicos o artísticos, trabajos de campo, investigaciones, publicaciones y otros conceptos tratados en dicho corpus documental. Por otra parte, mediante la consulta de bibliografía complementaria o de diferentes bases de datos, se ha recopilado información de carácter biográfico de las personas que protagonizan esta ontología, como fecha y lugar de nacimiento o muerte, vinculación profesional y cargos profesionales.

El dominio de esta ontología se enmarca en el ámbito de la investigación etnomusicológica y la práctica artística –especialmente por agrupaciones corales–, así como las redes de intercambio artístico, científico e intelectual entre EE. UU. y España en el primer tercio del siglo XX. El alcance del modelo incluye tanto elementos formales extraídos de la correspondencia (fecha, remitente, destinatario, lugares de envío y de destino) como los contenidos tratados en las cartas, telegramas o cables analizados. Asimismo, el análisis del contenido de la correspondencia ha prestado especial atención a las relaciones entre los diferentes elementos.

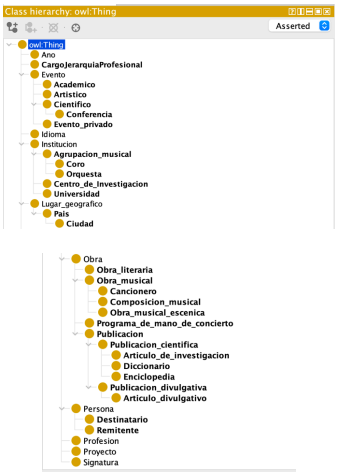


Figura 7. *Ontología SCORE. Jerarquía de clases*[110]. Fuente: Ontologia_score.ofn (elaboración propia).

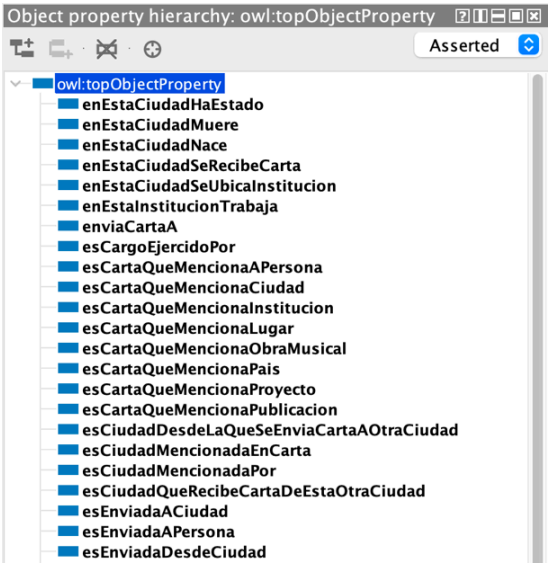


Figura 8. *Ontología SCORE. Propiedades de objeto (selección).* Fuente: Ontologia_score.ofn (elaboración propia**).**

Las relaciones entre clases pueden visualizarse a través de grafos, como el siguiente:

[110] Para evitar problemas técnicos, se han eliminado las 'ñ' y las tildes en todos los términos correspondientes a clases, propiedades y facetas.

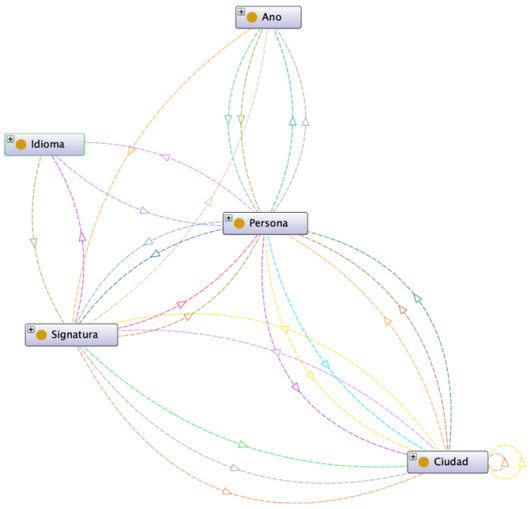


Figura 9. *OntoGraph. Ejemplo (relaciones entre cinco clases).* Fuente: Ontologia_score.ofn (elaboración propia).

Portal web

Como producto final de este trabajo fin de máster se ha desarrollado, de forma temporal, un portal web para facilitar la visualización de los resultados obtenidos hasta el momento.

La web del proyecto SCORE (*Schindler's Correspondence*, *Ontology, Research and Ethnomusicology*) está estructurada en tres grandes apartados: presentación del proyecto, edición digital y ontología:



Figura 10. *Página de inicio del proyecto SCORE* Fuente: Web provisional del proyecto SCORE (https://proyectoscore.org) (elaboración propia)

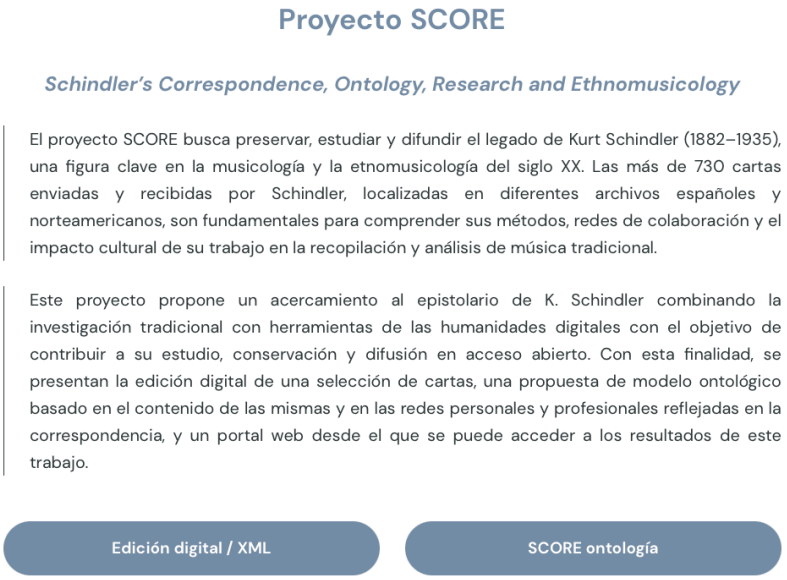


Figura 11. *Web del proyecto SCORE*, *sección SCORE.* Fuente: Web provisional del proyecto SCORE (https://proyectoscore.org/score/) (elaboración propia)

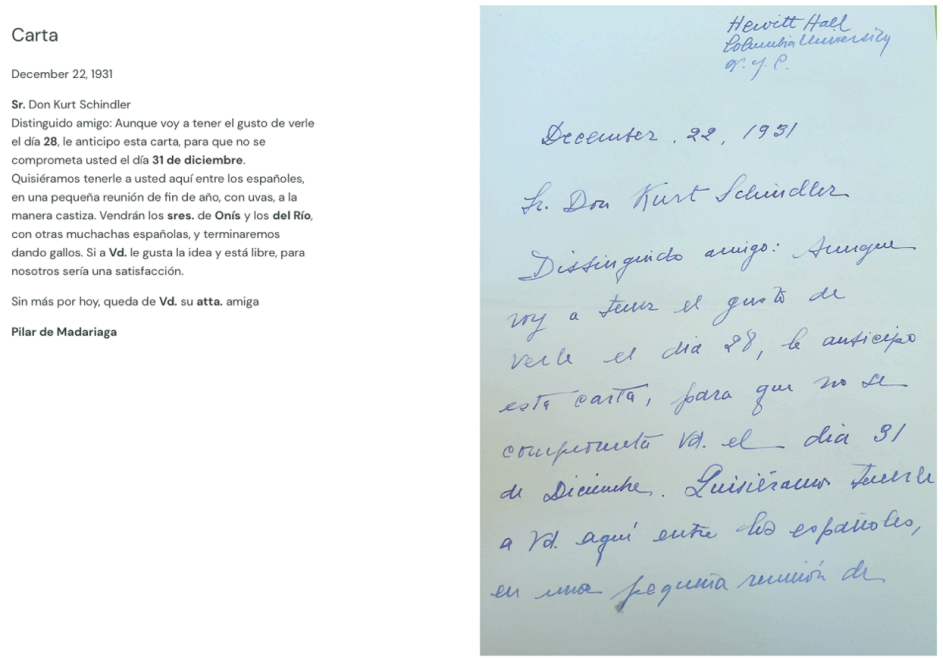


Figura 12. *Web del proyecto SCORE*, *sección Edición Digital (edición de carta y original).* Fuente: Web provisional del proyecto SCORE (https://proyectoscore.org/edicion-critica-digital/b2-f76/) (elaboración propia)

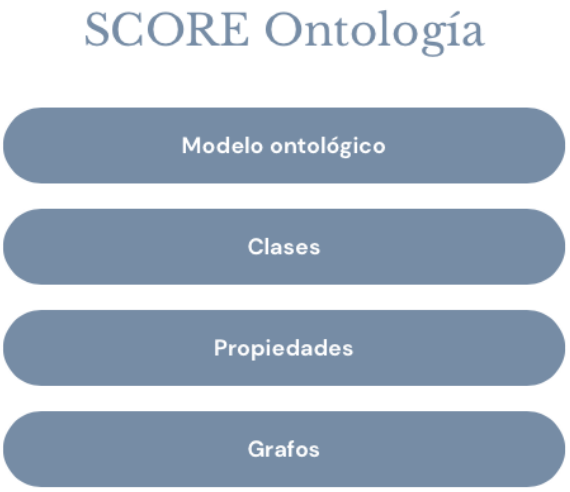


Figura 13. *Web del proyecto SCORE*, *sección Ontología* Fuente: Web provisional del proyecto SCORE (https://proyectoscore.org/ontologia/) (elaboración propia)

Conclusiones

Con este trabajo se ha pretendido demostrar cómo la aplicación de herramientas digitales a la investigación humanística puede enriquecer los resultados, al tiempo que contribuir a la preservación y difusión del patrimonio, centrado en el corpus documental que forman las cartas conservadas en el fondo *Kurt Schindler Papers*, en la Biblioteca Pública de Nueva York.

A través del análisis de una selección de las cartas localizadas, se ha logrado esbozar parcialmente las redes profesionales e intelectuales de Schindler y documentar las vías de colaboración que dieron lugar a diversos proyectos de carácter internacional en las primeras décadas del siglo XX. Por su parte, la edición digital ha posibilitado contextualizar los asuntos tratados en las cartas, ofrecer una edición crítica y facilitar la lectura de los documentos (en ocasiones manuscritos). Su difusión en acceso abierto a través de un portal web sin duda contribuirá a que la comunidad científica conozca y reutilice los materiales en futuros estudios. En último lugar, el modelo ontológico propuesto, aunque limitado en esta primera fase de su desarrollo, ha permitido visualizar las relaciones entre personas, instituciones, eventos, proyectos y trabajos de campo del entorno de Schindler, lo que lo convierte en una herramienta de gran utilidad para estudios centrados en el musicólogo y director de coro.

En definitiva, este trabajo ha supuesto un primer paso en el estudio de la figura de Kurt Schindler desde las humanidades digitales, al tiempo que espera convertirse en un modelo para futuros trabajos académicos planteados desde esta perspectiva.

Referencias

Berners-Lee, Tim, James Hendler y Ora Lassila. 2001. «The Semantic Web». En *Scientific American* 284(5): 34-43.

https://www.sop.inria.fr/acacia/cours/essi2006/Scientific%20American_%20Feature%20Article_%20The%20Semantic%20Web_%20May%202001.pdf.

De la Villa Moreno, Miguel Ángel. 2016. "Método para la construcción automática de ontologías basado en patrones lingüísticos". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Consultado el 11 de abril de 2025. https://oa.upm.es/39599/.

Escuer Salcedo, Sara. 2025. "Proyecto SCORE: la correspondencia de Kurt Schindler como fuente de estudio musicológico desde las Humanidades Digitales". Trabajo Fin de Máster, Universidad Internacional de La Rioja.

Frontera Zunzunegui, María Enriqueta. 2010. «El archivo personal de Kurt Schindler: una propuesta de organización». En *Etno-folk: revista de etnomusicología* 16-17: 15-34. https://gredos.usal.es/handle/10366/83446.

Frontera Zunzunegui, María Enriqueta. 2014. "Una figura señera en el campo de la música tradicional española en el primer tercio del siglo XX: el polifacético músico alemán Kurt Schindler (1882-1935)". Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/handle/10366/125418.

García Jiménez, Antonio. 2004. "Instrumentos de representación del conocimiento: tesauros *versus* ontologías". En *Anales de Documentación* 7: 79-95. http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/1944.

Lavagnino, John. 1995. "Reading, Scholarship, and Hypertext Editions". En *TEXT: Transactions of the Society for Textual Criticism* 8: 109-124.

Lozano Tello, Adolfo. 2020. "Ontologías en la Web Semántica". En *I Jornadas de Ingeniería Web*, 1-4. http://eolo.cps.unizar.es/docencia/MasterUPV/Articulos/Ontologias%20en%20la%20Web%20Semantica.pdf

Olarte Martínez, Matilde M. 2012. “La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX”. En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*, editado por Matilde Olarte Martínez, 553-652. Baiona: Dos Acordes. https://gredos.usal.es/handle/10366/153581

Olarte Martínez, Matilde M. 2013. “Contextualización del proyecto Plan for the Study of Spanish Folklore de Kurt Schindler”. En *La música acallada: Liber amicorum José María García Laborda*, editado por Matilde Olarte Martínez y Paulino Capdepón Verdú, 291-310. Salamanca: Amarú Ediciones. https://gredos.usal.es/handle/10366/153576

Olarte Martínez, Matilde M. y Juan Carlos Montoya Rubio. 2012. “Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de sus corresponsales”. En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*, editado por Matilde Olarte Martínez, 652-682. Baiona: Dos Acordes. https://gredos.usal.es/handle/10366/153584

Ramírez García, Claudia. 2024 “Canciones populares españolas cantadas por la *Schola Cantorum* de Nueva York: estudio del archivo digital del teatro Carnegie Hall”. En *Materiales, técnicas, estrategias y resultados. Planteamientos humanos ante los retos socio-culturales*, coordinado por Sandra Olivero Guidobono, 680-705. Madrid: Dykinson. https://www.dykinson.com/libros/materiales-tecnicas-estrategias-y-resultados-planteamientos-humanos-ante-los-retos-socio-culturales/9788411709279/

Rojas Castro, Antonio. 2017. “La edición crítica digital y la codificación TEI. Preliminares para una nueva edición de las *Soledades* de Luis de Góngora”. En *Revista de Humanidades Digitales* 1: 4-19. https://doi.org/10.5944/rhd.vol.1.2017.16379

Schreibman, Susan, Ray Siemens y John Unsworth (eds.). 2004. *A Companion to Digital Humanities*. Oxford, Blackwell Publishing. Consultado el 22 de marzo de 2025. https://companions.digitalhumanities.org/DH/

W3C. 2004. "Vista General del Lenguaje de Ontologías Web (OWL)". Consultado el 9 de abril de 2025. https://www.w3.org/2007/09/OWL-Overview-es.html#s1.2

Índice

1. Introducción
   1.1. Objeto de estudio
   1.2. Justificación
   1.3. Objetivos
   1.4. Fuentes y metodología
2. Marco teórico
   2.1. Fondo Kurt Schindler's Papers (NYPL): estado de la cuestión
   2.2. Kurt Schindler: desde Nueva York a España para recopilar el folklore español
   2.3. Cartas de ida y vuelta: las redes sociales a comienzos del siglo XX
   2.4. La edición digital académica
      2.4.1. Proyectos tomados como referente
   2.5. Mapeo y visualización de datos
      2.5.1. Proyectos tomados como referente
   2.6. Web semántica y ontologías: las redes del conocimiento
      2.6.1. Ontologías tomadas como referente
3. Marco empírico
   3.1. Edición crítica digital
      3.1.1. Relación de cartas editadas digitalmente
      3.1.2. Encabezado TEI
      3.1.3. Contenido de las cartas
      3.1.4. Marcado semántico

3.2. Modelo ontológico
3.2.1. Dominio y alcance de la ontología
3.2.2. Clases, propiedades y facetas
3.2.3. Instancias
3.2.4. Axiomas y restricciones
3.2.5. Consistencia y validación
3.2.6. Métricas
3.2.7. Diagramas o grafos
3.3. Web del proyecto SCORE
4. Conclusiones
5. Limitaciones y prospectiva
Referencias bibliográficas
ANEXO 1. Catálogo del fondo *Kurt Schindler's Papers*, New York Public Library
ANEXO 2. Edición digital de las cartas seleccionadas
ANEXO 3. Cartas digitalizadas (selección)

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

La repercusión del *Britpop* en España a través de la crítica musical de la revista *Rockdelux* (1994-1996)

Trabajo Fin de Grado, Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Granada, 2026)

Pilar Dávila González

Resumen

El *Britpop* es un movimiento y subgénero musical ligado al rock alternativo que surge a mediados de la década de los noventa en el Reino Unido. Tiene además connotaciones sociopolíticas, ya que está íntimamente relacionado con el *Cool Britannia*, un movimiento cultural que ensalzaba valores y símbolos británicos en medios audiovisuales como el cine, la moda y la propia música. Este movimiento está ligado a la victoria del partido laborista británico con el primer ministro Tony Blair en 1997. Además de su importancia social, el *Britpop* constituye un *revival* de la "invasión británica". Este término se relaciona con la repercusión de bandas británicas de la década de los sesenta como The Beatles o The Kinks, que lograron gran éxito internacional y constituyen la primera "invasión británica". Los grupos asociados al *Britpop* surgidos en los noventa, como Blur, Suede, Elastica, Oasis y Pulp, fueron reconocidos también tanto dentro como fuera del Reino Unido. El movimiento se relaciona con la recuperación de la hegemonía musical de Reino Unido frente a la de otros países como Estados Unidos.

Este trabajo pretende tratar con más detenimiento la recepción de estos grupos en España a través de la crítica musical, más concretamente, mediante la revista musical española especializada *Rockdelux*. Esta revista está ligada a la música anglosajona y abarca estilos de música popular como el rock o el pop, que contaban con secciones de reseñas musicales y entrevistas. Se lleva a cabo el estudio de los números comprendidos entre 1994 y 1996 debido a que este periodo concibe los inicios del movimiento y la publicación de material de las bandas del *Britpop*. Se

pretende así estudiar la función de esta revista y de su crítica musical entre los años del desarrollo del *Britpop*, así como determinar la repercusión del estilo en España.

Palabras clave: *Britpop*, *Rockdelux*, crítica musical, prensa musical, música popular

Britpop: encuadre y grupos musicales

Una de las obras que trata este movimiento es *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock* (2003) del crítico musical John Harris, en la que destaca la existencia de un "Big four" de los grupos del movimiento, teniendo en cuenta su repercusión en el tiempo. Estos grupos son Blur, Suede, Oasis y Pulp (2003: 144), enmarcados dentro del rock alternativo con influencias *beat* de 1960 o *glam* de 1970. El poder seleccionar grupos más representativos es útil para analizar las menciones al movimiento en la revista. Se añadirá a esta selección la banda mayoritariamente femenina Elastica, surgida a inicios del movimiento y cuya música cuenta con influencias punk.

El término *Britpop* se usó en abril de 1993 en la revista británica *Select* para englobar a varias agrupaciones musicales que parecían aludir a la identidad británica. La portada de la revista incluía el titular "Yanks go home!" (en español: "¡Americanos, id a casa!") y una imagen del *frontman* de la banda Suede con la bandera de Reino Unido en el fondo. Años más tarde, el *Britpop* se asociaría con el movimiento sociocultural *Cool Britannia* y sería mencionado por el candidato a primer ministro Tony Blair en 1997 como parte de su campaña (Huq 2016: 95).

Es por la temprana relación del movimiento con la prensa musical por lo que se utilizará la prensa especializada española como medio para analizar su recepción. En el caso de la revista *Rockdelux*, se hace uso de la misma por su cobertura de la escena musical nacional e internacional. Este Trabajo de Fin de Grado examina los 33 números publicados entre 1994 y 1996, utilizando como metodología principal la lectura de los números impresos, así como la lectura de bibliografía para el desarrollo del mismo.

Derek B. Scott y Stan Hawkins identifican los elementos musicales formales del *Britpop*: agrupaciones de música rock con una estructura clásica de canción pop o rock (introducción, estrofa, estribillo, puente instrumental y *outro* o cierre) y *riffs* de guitarras como elementos distintivos (Hawkins 2016: 151; Scott 2016: 110).

En cuanto a la trayectoria de estos grupos, Blur debutó en 1991. Su recibimiento fue frío en EEUU, debido al éxito de bandas norteamericanas de rock *grunge* como Nirvana (Harris 2003: 68-73). Esto los llevó a publicar *Modern Life is Rubbish* (1993), disco que reivindicaba la identidad británica. Suede debutó en 1993 con influencias del *glam* en la imagen andrógina de su *frontman*, Brett Anderson (Whiteley 2016: 56-57). Mientras, Elastica, liderada por Justine Frischmann, se inclinaba más hacia el punk. Al basar algunos de sus *riffs* en composiciones previas del grupo Wire, recibieron acusaciones de plagio (Whiteley 2016: 62). Oasis se origina en un barrio obrero de Mánchester. Su compositor, Noel Gallagher, cita a grupos como The Beatles y Sex Pistols como referencias (Scott 2016: 112). Sobre Pulp, las letras de Jarvis Cocker se caracterizan por tratar aspectos de la vida cotidiana, siendo el caso de "Common People" (1995) una celebración de la clase obrera británica tras la era Thatcher (Hawkins 2016: 145).

Aplicación de la crítica musical y el estilo de *Rockdelux*

Para estudiar el papel de las reseñas en la prensa musical, Xosé Aviñoa define la crítica musical como "la opinión ponderada de expertos" de la música y su difusión (Aviñoa 2012: 351). En cuanto a la crítica de la música popular durante los siglos XX y XXI, Simon Frith cita los juicios de valor como elemento clave para reseñar (1998: 53). Los aspectos extramusicales como la industria y su dimensión social son recalcados por Héctor Fouce, citando la "mediatización": un proceso en el que los medios intervienen para dar a conocer la música (2017: 121-127). A la hora de desarrollar juicios de valor, Frith señala que los críticos aplauden la originalidad de la música popular, mientras consideran música "mala" a aquella que se interpreta de forma inadecuada o es repetitiva (1998: 57-70).

En cuanto a esta disciplina en España hacia la década de los 90, *Rockdelux* fue un medio clave para promover el periodismo musical profesional (Fouce 2017: 121; Leoz 2017: 293). La revista surge en 1975, denominándose *Vibraciones*, y pasa a ser *Rock de Lux* en 1984. Sobre el estilo de las reseñas musicales, Leoz recalca el carácter subjetivo de las mismas (2015: 273). Otro aspecto destacable del contenido de estas es la ausencia de alusiones a lo político. En el caso del *Britpop*, Fouce indica que no se hacen alusiones al nuevo laborismo de Tony Blair (2017: 133-134).

A continuación, se abordan las menciones a las cinco bandas y al movimiento *Britpop* durante los números mencionados. En los primeros números de 1994, se anunciaban los lanzamientos de sencillos o se daban las primeras reseñas de conciertos. La primera entrevista a una banda se encuentra en el número 110 (julio y agosto). Se entrevista a Blur y su cantante, Albarn, define su disco *Parklife* (1994) como "un antídoto contra la música americana", lo que el redactor Nando Cruz califica como "una perorata antiyanqui" (1994: 48-49). A finales de 1994, se reseñan los discos de *His 'n' Hers* (Pulp, 1994), *Dog Man Star* (Suede, 1994) y *Definitely Maybe* (Oasis, 1994).

En 1995, el *Britpop* se aborda con mayor frecuencia. El número de enero abre con una portada y entrevista a Suede, abordando la incorporación de su nuevo guitarrista y su identidad visual. El número culmina con una entrevista a Elastica, donde se anuncia su disco debut. Este disco, *Elastica* (1995), se reseña posteriormente, abordando los parecidos con Wire (Ramos 1995: 50). La reseña *The Great Escape* (1995), el nuevo álbum de Blur, califica su escucha como "poco atractiva y nada enriquecedora" porque resulta inferior a los grupos que le sirven de inspiración (Cruz 1995: 49). Finalmente, en el número de diciembre se reseña *Different Class* de Pulp, citando "Common People" (1995) como el "orgullo de la clase media" (Sanz 1995: 53).

En cuanto a 1996, el número 129 (abril) cuenta con una portada de Blur y un titular que se pregunta "¿Qué queda del Brit-pop?". Se presenta un reportaje: "Brit-pop. Al servicio de su majestad". Este se abre diciendo que toda banda británica que haya

querido asemejarse a The Kinks entra dentro del *Britpop*, definido como "una casa común que cobija a unos inquilinos que (...) no quieren saber nada de ella" (Bianciotto 1996: 5). Reseñando la trayectoria de Blur, da a entender que el movimiento ha perdido "ilusión", apoyándose en la ya mencionada reseña de su último disco. El resto del reportaje analiza brevemente 30 grupos asociados al movimiento. Además de reseñas de conciertos durante 1996, se señala el concierto de Oasis en Knebworth como un hito por su multitudinaria asistencia de público. El lanzamiento en septiembre del disco de Suede, *Coming Up* (1996), es reseñado mientras se alude al declive del *Britpop*, mencionando que Suede ha logrado esquivarlo sin aludir a obras pasadas (Lenore 1996: 58).

Conclusiones

El estudio de la repercusión del *Britpop* en la prensa musical española a través del análisis de los números correspondientes a los años 1994, 1995 y 1996 de la revista *Rockdelux* permite concluir que la cobertura de las bandas fue considerable. Se cumple la función de difusión, considerada como finalidad de la crítica de la música popular, pues se reseña cada disco de estudio estrenado por las bandas. Por otro lado, las crónicas de los conciertos indican la estancia de los grupos en España, elemento para contrastar que tenían una audiencia notable.

Sobre el estilo de la crítica musical, la línea de redacción en *Rockdelux* es íntimamente subjetiva, lo cual se aprecia, por ejemplo, en las comparaciones. Por otra parte, las crónicas no atienden estrictamente a aspectos musicales; sin embargo, este estilo de reseña permite abordar los juicios de valor de los redactores. Como citaba Frith, la "mala música" se ligaba a lo poco original, lo cual se observa con las reseñas poco favorables de discos como *The Great Escape* (1995).

Como menciona Fouce, no se llegan a hacer alusiones políticas directas al partido laborista de Blair o al gobierno de Thatcher en la revista. Sin embargo, sí hay referencias al contexto sociocultural, como la "perorata antiyanqui" que Cruz cita

sobre Blur al mencionar el *grunge* estadounidense, la alusión a Pulp como "orgullo de la clase media" o la expresión "rockeros de clase obrera" al referirse a Oasis. Los redactores poseían un amplio conocimiento de los grupos, así como de los temas en los que los lectores podían tener interés.

En términos cuantitativos, de 33 números analizados, se dedican cinco portadas y un reportaje a estas bandas. Como conclusión, el *Britpop* no supuso un punto de inflexión en la crítica española como sí lo fueron los referentes del movimiento. El apogeo de lo británico es tratado incluso con ironía, aunque se contempla la repercusión en nuestro país y cómo formó parte del contenido de *Rockdelux* en los años citados. Por último, este estilo supuso un *revival* de la música *beat* que, aunque de manera autoconsciente y explícita, logró presencia en España.

Referencias

Aviñoa, Xosé. 2012. “La crítica musical, donde el oficio absorbe la función”. En *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, editado por Teresa Cascudo y María Palacios, pp. 349-367. Sevilla: Doble J.

Fouce, Héctor. 2017. “Mediatización de las controversias estéticas en la prensa musical: Rockdelux y la escena indie”. *Cuadernos de Etnomusicología* 10: 120-140.

Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Harris, John. 2003. *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*. Londres: Fourth Estate.

Hawkins, Stan. 2016. “Unsettling Differences: Music and Laddism in Britpop”. En *Britpop and the English Music Tradition*, ed. Andy Bennett y Jon Stratton, 145-158. Oxford: Routledge.

Huq, Rupa. 2016. “Labouring the Point? The Politics of Britpop in ‘New Britain’”. En *Britpop and the English Music Tradition*, ed. Andy Bennett y Jon Stratton, 89-102. Oxford: Routledge.

Leoz, Asier. 2015. “Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)”. Tesis doctoral, Universidad de Deusto. https://hdl.handle.net/20.500.14454/717

___ 2017. “Periodismo musical: el concepto indie en la prensa musical especializada. Estudio de la revista Rockdelux”. *Cuadernos de Etnomusicología* 10: 291-317.

Scott, Derek B. 2016. “The Britpop Sound”. En *Britpop and the English Music Tradition*, ed. Andy Bennett y Jon Stratton, 103-122. Oxford: Routledge.

Whiteley, Sheila. 2016. “Trainspotting: The Gendered History of Britpop”. En *Britpop and the English Music Tradition*, ed. Andy Bennett y Jon Stratton, 55-70. Oxford: Routledge.

Prensa impresa

Bianciotto, Jordi. 1996. “Informe Brit-pop. Al servicio de su majestad”. *Rockdelux* 129: 4-8.

Cruz, Nando. 1994. “Blur. Pop Life”. *Rockdelux* 110: 48-50.

___ 1995. “Discos. Blur. The Great Escape”. *Rockdelux* 123: 49.

Lenore, Víctor. 1996. “Discos. Suede. Coming Up”. *Rockdelux* 134: 58.

Ramos, Anna. 1995. “Discos. Elastica. Elastica”. *Rockdelux* 120: 50.

Sanz, Gerardo. 1995. “Discos. Pulp. Different Class”. *Rockdelux* 125: 53.

ISSN: 2014-4660

Índice

Introducción

Estado de la cuestión

Objetivos

Metodología

1. *Britpop*: encuadre y grupos musicales

1.1. El rock británico: paralelismos en España desde los sesenta hacia los noventa

1.2. La música del *Britpop*: miras al pasado y confirmación de la identidad

2. Aplicación de la crítica musical y el estilo de *Rockdelux*

2.1. Crítica musical: antecedentes y su propósito en la música popular

2.2. *Rockdelux*: subjetividad y presencia de lo anglosajón

3. Las referencias *Britpop* en *Rockdelux*: papel de las reseñas

3.1. Referencias al *Britpop* en *Rockdelux* en 1994

3.2. Referencias al *Britpop* en *Rockdelux* en 1995

3.3. Referencias al *Britpop* en *Rockdelux* en 1996

3.4. Balance de los datos recogidos

Conclusiones

Fuentes y bibliografía

Fuentes primarias

Bibliografía

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

La Euritmia: Una aproximación a la obra coral infantil de Alberto Grau a través del "Acto del árbol" de la *Opereta Ecológica*

Trabajo de Máster Universitario en Musicología (Universidad Internacional de la Rioja, UNIR)

Mauricio Urrego Herrera

Néstor Hernando Gómez

Resumen

La presente investigación aborda un análisis de la obra coral infantil del compositor venezolano Alberto Grau a través del "Acto del árbol", movimiento que pertenece a la obra *Opereta ecológica.* Esta muestra la particularidad de la combinación entre la voz cantada y los movimientos corporales, denominados euritmia por parte del compositor. La metodología de este trabajo se enmarca en la investigación performativa y se usó la *recording informed performance* (RIP), la cual es una variación del concepto *historically informed performance* (HIP), en la que se hace un estudio del legado documental grabado como fuente primaria de información y análisis musicológico. Para este análisis se utilizaron tres versiones de la obra, escogidas por ser las más cercanas a la partitura y comparadas por medio del programa Sonic Visualiser. El objeto de estudio dentro de este análisis RIP se centra en la interpretación eurítmica del "Acto del árbol", registrada audiovisualmente en estos tres documentos archivados digitalmente en YouTube. Además, se analiza la utilización de la euritmia en la obra de Alberto Grau, la recepción del trabajo coral de Grau y cómo, siendo la misma obra, las tres versiones difieren en su interpretación. Esta investigación consta de un marco teórico en el que se analiza desde la euritmia la parte corporal y cómo esta incide tanto en la práctica como en la dirección coral. En la metodología se discutirá cómo se escogieron las versiones y cuáles fueron los métodos y herramientas investigativas que se usaron. En el capítulo de resultados

se realiza una contextualización del texto de la obra, un análisis musical y un análisis comparativo de las distintas versiones que se estudiaron desde los distintos elementos de la obra. En cuanto a la discusión y las conclusiones, se habla de la euritmia en la obra de Alberto Grau, su recepción, la comparación de interpretaciones y el canon a nivel interpretativo. Finalmente, se culmina con las limitaciones y prospectivas, donde se discuten las dificultades que se tuvieron con la investigación y los horizontes que el estudio de la obra de Alberto Grau puede tener a futuro.

Palabras clave: euritmia, práctica coral, coro infantil, *recording informed performance*, dirección coral.

Introducción y antecedentes

La *Opereta ecológica* fue escrita por el compositor venezolano Alberto Grau en 1999 con textos del periodista, poeta y escritor venezolano Jesús Rosas Marcano (1930-2001). Esta obra consta de cuatro actos o movimientos: “Acto del viento”, “Acto del río”, “Acto del mar” y “Acto del árbol”. La obra está escrita para coro de voces iguales, solista y acompañamiento instrumental. La instrumentación sugerida consta de piano o teclado electrónico, guitarra acústica, bajo eléctrico, congas o tumbadora, bongós, pandero y panderetas, cencerro, maracas y claves.

Grau, como compositor, estructura sus composiciones corales infantiles a través de la organización de frases musicales en números pares o simétricos, es decir, entre dos y ocho compases, los cuales son realmente útiles para la fácil memorización por parte de los niños. La introducción es lenta y está escrita en un compás de 4/8. Seguidamente, tras la presentación de la primera fórmula eurítmica, comienza el *parlato* del coro sobre las sílabas “Yo soy el árbol soy”. Posteriormente, aparece la métrica de 2/4 en el compás, la cual genera una relación proporcional entre ambas métricas. Grau usa en este movimiento el ritmo de merengue dominicano en la conga o cualquier membranófono y aparece la base del ritmo de la clave cubana,

ISSN: 2014-4660

representada en la aparición de dos corcheas con puntillo seguidas de una semicorchea, sobre todo en idiófonos sacudidos y percutidos. La escogencia del ritmo parte de la intención de ser un ritmo popular latinoamericano, ya que, desde la cuestión eurítmica, se procuró que el coro disfrutara tanto la música como el movimiento corporal y no fuese ajenos a ellos. (A. Grau, comunicación personal, 3 de julio de 2025).

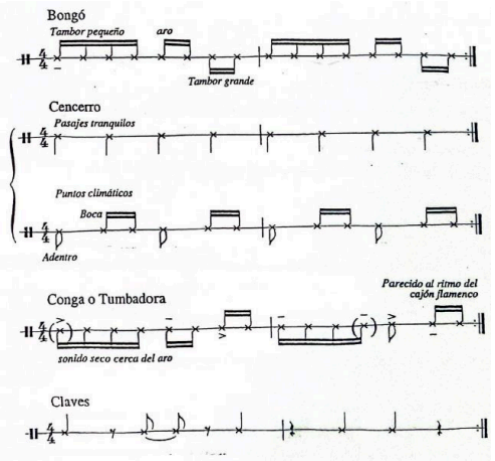


Figura 1. Fórmulas rítmicas sugeridas en la obra

Resultados

Para este trabajo, las tres interpretaciones analizadas comparativamente fueron las siguientes:

1. Coro Filarmónico Prejuvenil, el cual estará identificado bajo las siglas CFP.
2. Schola Juvenil de Trujillo, el cual estará identificado bajo las siglas SJT.
3. Coro Pequeños Cantores de los Andes, el cual estará identificado bajo las siglas CPA.

Una de las primeras variables analizadas fue la estructura y el tempo, teniendo en cuenta la duración total del movimiento en cada interpretación y el rango dinámico, medidos desde Sonic Visualizer. Posterior al análisis de la forma de onda, se

evalúan los *Time Instants* para representar gráficamente el comportamiento del pulso en las tres interpretaciones. El análisis de los *Time Values* confirma la sensación de aceleración que se da de manera orgánica en las interpretaciones, ya que inician con un valor más alto de distancia en segundos por cada pulso y finalizan con un valor menor, es decir, mayor velocidad, siendo el más diferenciado en SJT. Basado en el paquete *Tempogram* de Sonic Visualizer y en el estudio de Grosche et al. (2010), se utilizan entonces las herramientas *Novelty Curve*, *Tempograma* ACT y *Tempograma* DFT. La *Novelty Curve* es una representación gráfica de los *onsets* —inicios de notas y eventos musicales— que permite medir la periodicidad de cambios sonoros significativos.

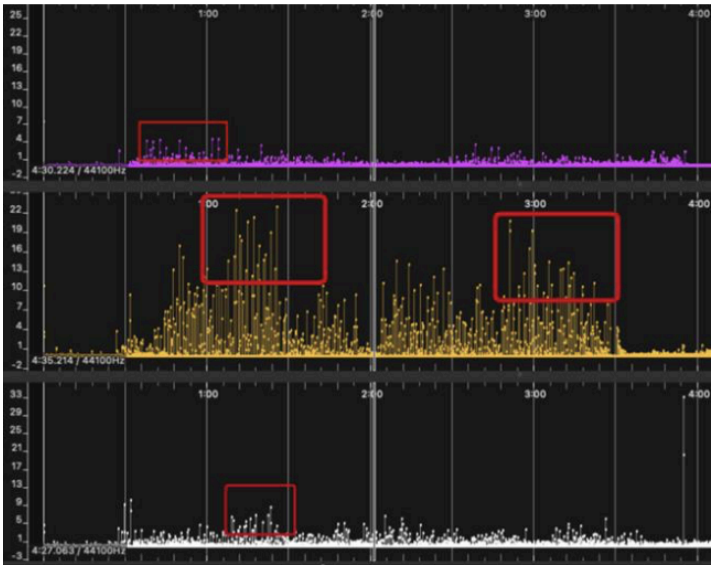


Figura 2. Comparativa de las *Novelty Curves*. Fuente: elaboración propia.

El *Tempograma* vía DFT aplica la transformada de Fourier a la *Novelty Curve* para resaltar armónicos temporales —multiplicaciones enteras del tempo base—, evidenciando subdivisiones rítmicas superiores. En contraste, el *Tempograma* vía ACT recurre a la autocorrelación para detectar subarmónicos temporales, es decir, pulsos y subpulsos en fracciones del tempo dominante. La correcta interpretación del espectrograma en Sonic Visualiser requiere comprender que el eje X representa la línea temporal en minutos y el eje Y indica el tempo en bpm.

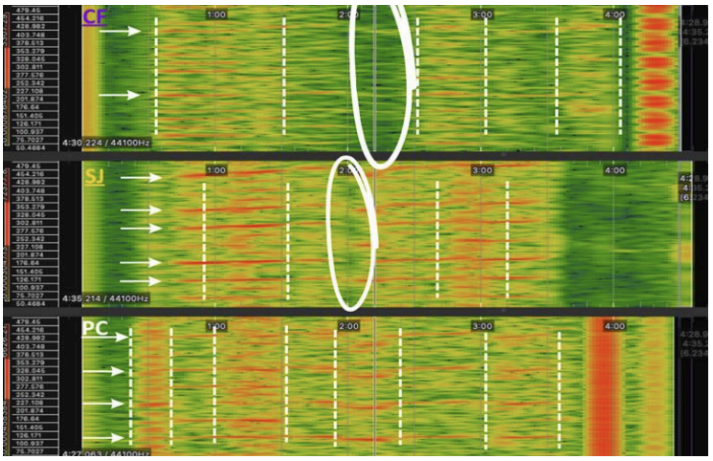


Figura 3. Tempogramas con estructuras y momentos de intensidad destacables. Fuente: elaboración propia.

Los armónicos rítmicos principales identificados son 126.7, 227.1 y 428.9 bpm, lo que establece proporciones de 1:1, 2:1 y 4:1 con un tempo base de 100 a 110 bpm. Se observan similitudes armónicas entre CFP y PCA en dos de estos valores y entre PCA y SJT en uno, mientras que SJT se destaca por su particularidad rítmica y sonora. Estas equivalencias se correlacionan con gestos percusivos específicos: el pulso fundamental marcado por el talón, el doble del tempo en golpes de pecho, chasquidos y palmas, y el cuádruple en semicorcheas derivadas de contactos manuales, membranófonos y secciones melódicas sincronizadas con la percusión corporal. El análisis del tempograma de autocorrelación revela subarmónicos en 33.5, 35, 41.6, 54.9 y 117.4 bpm, lo que, en relación al tempo dominante –100-110 bpm–, corresponde a proporciones de 1:1, 1:2, 1:2.5 y 1:3. Dichos subarmónicos, determinados por la repetición métrica cada dos a cuatro compases, muestran que CFP y SJT comparten un número similar, aunque la definición de la gráfica en CFP se ve afectada por la calidad de grabación, mientras que PCA presenta frecuencias temporales menores pero flexibles.

ISSN: 2014-4660

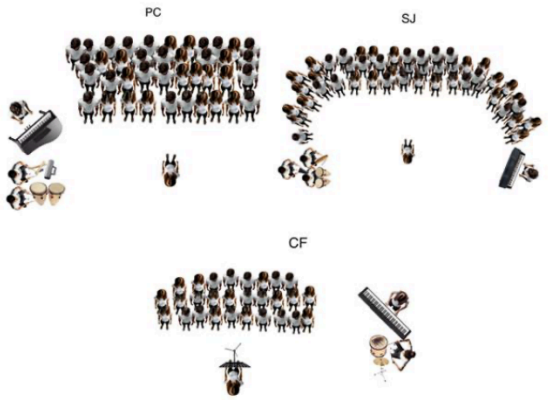


Figura 4. Distribución escénica de los coros y músicos. Fuente: elaboración propia.

El análisis previo a la interpretación y la introducción revela que la disposición escénica de los coros se adapta al espacio y al tipo de evento. Tanto CFP como PCA, ubicados en entornos sacros, muestran una formación convencional. En contraste, SJT adopta un arreglo semicircular en tres filas con instrumentos situados en los extremos, optimizando la sonoridad estereofónica y la interacción visual, lo cual resulta especialmente adecuado dada su mayor cantidad de integrantes y el ambiente de auditorio o teatro. Para el análisis de la euritmia y el movimiento corporal, se divide el “Acto del árbol” en ocho secciones, detallando y comparando lo que hace cada coro en ellas; se diferencian por cambios en los patrones eurítmicos, en el texto y en la armonía, en la intensidad y en otros factores de la estructura musical que las diferencian de lo que precede.

Sección/ Versión	Intro	1	2	3	4	5	6	7	8
CFP									
SJT									
PCA									

Tabla 1. Resumen gráfico de la relación entre la partitura y las interpretaciones. En verde, tendencia a seguir las indicaciones de la partitura; en naranja, diferencias sustanciales respecto a la partitura. Fuente: elaboración propia.

ISSN: 2014-4660

Conclusiones

La euritmia en el "Acto del árbol" de la *Opereta ecológica* cumple una función semiótica al acompañar el texto cantado con signos y percusión corporales que refuerzan el ritmo musical del son y el merengue. También posee una función hermenéutica, ya que el intérprete desarrolla habilidades musicales, sensibilidad artística y trabajo colaborativo. A través del movimiento corporal se fortalece el mensaje ecológico, integrando el contenido del texto con la expresión física. Desde la función pedagógica, el proceso promueve una educación activa en la que el intérprete puede crear movimientos para comunicar mejor el mensaje. Además, se favorece el desarrollo de la coordinación motora, la postura y la lateralidad mediante la exploración del cuerpo. Finalmente, la obra integra canto, ritmo instrumental, movimiento y texto en una experiencia artística que potencia diversas dimensiones del aprendizaje.

El análisis de registros audiovisuales del "Acto del árbol" permite evidenciar el impacto de la obra coral de Alberto Grau en el circuito coral venezolano desde la década de 1970, favorecido por el apoyo institucional y el desarrollo de agrupaciones como la Schola Cantorum de Caracas. Estas instituciones han impulsado la circulación del repertorio en festivales y espacios pedagógicos, generando paradigmas en la enseñanza coral. Aunque su recepción puede interpretarse desde un marco nacional, la difusión de su música ha trascendido a otros países como Colombia, donde se han realizado diversas interpretaciones. La opereta también ha alcanzado proyección internacional, con reconocimiento en España y presencia en festivales y concursos corales. Su flexibilidad interpretativa permite adaptarla a distintos niveles y contextos, favoreciendo su permanencia en el repertorio coral hispano.

El análisis comparativo de interpretaciones del "Acto del árbol" permitió establecer ciertos estándares interpretativos y examinar el uso de recursos eurítmicos en relación con el texto y las capacidades musicales de cada coro. La investigación evidenció una gran heterogeneidad en aspectos como la percusión corporal, el

movimiento rítmico y la coreografía, favorecida por la libertad creativa que el compositor concede a directores e intérpretes. Sin embargo, también se observa homogeneidad en elementos como dinámicas, estructura y sentido performativo de algunas acciones. Estas prácticas se transmiten dentro del circuito coral mediante encuentros y procesos de montaje compartidos. Además, la obra, parte de la *Opereta ecológica* de Alberto Grau, puede adaptarse a distintos niveles corales, lo que refuerza su valor pedagógico y su uso en procesos formativos en escuelas y coros juveniles.

La *Opereta ecológica* del compositor venezolano Alberto Grau puede considerarse parte del canon de la música coral infantil en América Latina, al integrar canto, movimiento corporal y expresión coreográfica dentro de la práctica coral. Su consolidación se debe a la validación institucional obtenida en concursos y al prestigio del compositor como pedagogo, director y gestor cultural. Además, su difusión a través de instituciones como la Schola Cantorum de Caracas y su circulación internacional han fortalecido su presencia en el repertorio coral infantil y juvenil. Este modelo pedagógico e interpretativo ha influido en la formación coral en distintos países, donde la obra se adopta como referencia para integrar euritmia y repertorio coral. Así, una propuesta inicialmente innovadora se ha transformado en tradición dentro del ámbito coral, especialmente entre los niños y jóvenes.

Referencias

Arguedas Quesada, Consuelo. 2004. “La expresión corporal y la transversalidad como un eje metodológico construido a partir de la expresión artística”. *Revista educación, 28*(1), 123-131.

Azcurra, Claudio David. 2019. *Aportes potenciales de la euritmia de Steiner a la práctica musical, a la luz de la cognición musical corporeizada*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. https://doi.org/10.35537/10915/89502.

Bolívar, Diana. 2016. “Euritmia: un camino experiencial para la Educación inicial”. *Revista Multidisciplinaria Dialógica, 13* (1), 34-60. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6222107.

Carnassale, Gabriela Josias. 1995. *O ensino de canto para crianças e adolescentes*. Tesis de Maestría. Universidade Estadual de Campinas. https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1995.101028.

Castellary López, Macarena, Juan Rafael Muñoz Muñoz y Luis Ortiz Jiménez. 2020. “La actividad musical como medio para la educación inclusiva”. En *Educación inclusiva: abriendo puertas al futuro*, coord. Luis Ortiz Jiménez y José Juan Carrión Martínez, 295-315. Dykinson. http://digital.casalini.it/4689542

Corominas, Joan. 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*.

Coterón López, Javier y Galo Sánchez Sánchez. 2010. “Educación artística por el movimiento: la expresión corporal en educación física”. *Aula, 16*, 113-134.

De Pablo Martínez, Pascual et al. 2011. *Pragma. Bachillerato. Cuaderno de ejercicios.* Valencia: Nau Libres. https://books.google.com.ar/books?id=w6IdTtbVHL4C.

Garcías De Ves, Silvia y Mercé Mateu Serra. 2023. “Ventajas de la aplicación de la expresión corporal para el bienestar del alumnado”. *Aula, 29*: 263-279. https://doi.org/10.14201/aula202329263279.

Gallardo Echenique, Eliana Esther. 2017. *Metodología de la investigación: Manual autoformativo interactivo.* Universidad Continental. https://repositorio.continental.edu.pe/handle/20.500.12394/4278.

Gallo, José Antonio, Héctor Nardi, Antonio Russo y Guillermo Graetzer. 2024. *El director de Coro: Manual para la dirección de coros vocacionales.* Melos.

Gamboa Cano, Rocio Edith. 2016. *Aplicación de la euritmia como estrategia didáctica en el coro infantil-juvenil Tolle Et Lege de la Parroquia Inmaculada ConcePCAión de Suba.* Trabajo de Grado. Universidad Pedagógica Nacional. http://hdl.handle.net/20.500.12209/1500.

Godoy Díaz, Mariola Estefanie. 2021. “Criterios pedagógico-musicales que aplican directoras de coros para elegir repertorio en los coros infantiles”. *Revista Electrónica de LEEME*, 79-93. https://doi.org/10.7203/LEEME.48.20979.

Grau, Alberto. 2005. *Dirección coral: La forja del director*. Caracas: GGM Editores.

Grosche, Peter, Meinard Müller y Frank Kurth. 2010. “Cyclic tempogram—a mid-level tempo representation for music signals”. En *2010 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing*, 5522-5525. IEEE.

Hemsy de Gainza, Violeta. 1964. *La iniciación musical de los niños*. Editorial Ricordi.

Jackson Menaldi, María Cristina. 1992. *La voz normal.* Editorial Médica Panamericana.

López Cano, Rubén. 2005. “Los cuerpos y la música. Introducción al dossier Música, Cuerpo y Cognición”. *Revista Transcultural de Música, 9.* https://www.redalyc.org/pdf/822/82200911.pdf.

Manzanares Soler, Mireya. 2024. “Exploración interdisciplinaria de la expresión corporal: integrando la Educación Física y la Música en Educación Primaria”. *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, *6*, 163-175. https://doi.org/10.14201/pmrt.31895.

Marchena Cruz, Paula, Verónica López Fernández y Armando Ezquerro Cordón. 2017. “Un estudio exploratorio de la relación entre la inteligencia musical, viso-espacial, corporal-cinestésica y creatividad motriz en el proceso de enseñanza-aprendizaje”. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica, 35*(2): 55-75. https://www.torrossa.com/en/resources/an/4242804.

Mónaco, María Gabriela. 2001. “La tesitura espontánea del canto en niños de tres y cuatro años”. I Reunión Anual de Saccom. Mayo de 2001.

Mozzoni, Graciela Noemí, et al. 2016. “Estudio sobre la extensión vocal en niños de 7 a 10 años”. *Revista de Investigación en Técnica Vocal, 4*(1): 53-66. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57662.

Ordás, Manuel Alejandro. 2013. “La actividad coral como práctica de significado intersubjetiva”. *Boletín de SACCoM,* *5*(2): 9-18. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41733.

Pascual Mejía, Pilar. 2006. *Didáctica de la música para educación infantil*. Pearson Educación.

Pérez-Aldeguer, Santiago. 2014. “La música como herramienta para desarrollar la competencia intercultural en el aula”. *Perfiles educativos*, *36*(145), 175-187. Recuperado el 13 de mayo de 2025, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982014000300011&lng=es&tlng=es.

Piñeros Lara, María Olga. 2004. *Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles*. Ministerio de Cultura.

Piñeros, María Olga y Genoveva Salazar Hakim. 2008. “Taller de pedagogía vocal: propuesta de estrategias para resolver dificultades de entonación”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte,* *2*(2), 112-129. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3232535.

Real Academia Española [RAE]. 2014a. “Euritmia”. En *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* [versión 23.4 en línea]. Recuperado el 2 de abril de 2025 en https://dle.rae.es/euritmia.

Real Academia Española [RAE]. 2014b. “Práctico”, ca. En *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.*[versión 23.4 en línea]. Recuperado el 13 de mayo de 2025 en https://dle.rae.es/pr%C3%A1ctico.

Swanson, Elizabeth, Marcia Barnes, Anna-Mari Fall y Greg Roberts. 2017. “Predictors of Reading Comprehension Among Struggling Readers Who Exhibit Differing Levels of Inattention and Hyperactivity”. *Reading & Writing Quarterly, 34*(2), 132-146. 10.1080/10573569.2017.1359712.

Tabares David, Luz Elena y Luc Vélez. 2018. *Práctica Coral como mediación didáctica para el aprendizaje musical en el nivel preescolar*. Editorial Universidad del Atlántico.

Téllez, Carmen Helena. 2001. "Grau, Alberto". *Grove Music Online*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46810.

Verhagen, Franka, Leonardo Panigada y Ronnie Morales. 2016. "El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical". *Revista Internacional de Educación Musical* (4), 35-46. https://revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/90.

Webster's New World College Dictionary, 4ª ed. 2010. "Eurythmy". En Collins Dictionary. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/eurythmy.

Índice de contenidos

1. Introducción 8

1.1. Justificación 9

1.2. Objetivos de la investigación 11

1.2.1. Objetivo General 11

1.2.2. Objetivos Específicos 11

2. Marco Teórico y/o estado de la cuestión 12

2.1. Marco teórico 12

2.1.1. Práctica corporal desde la música 12

2.1.2. Práctica coral infantil 19

2.1.3. Dirección coral 21

2.2. Estado de cuestión 32

3. Metodología 35
3.1. Recolección y organización de datos 35
3.2. Métodos cuantitativos 36
3.3. Métodos cualitativos 37
4 Resultados 40
4.1 Contextualización 40
4.1.1 La *Opereta Ecológica* 40
4.1.2 Texto 41
4.1.3 Análisis estructural y armónico 41
4.1.4 Análisis rítmico y eurítmico 45
4.2 Análisis comparativo *RIP* 47
4.2.1 Los intérpretes 47
4.2.2 Estructura sonora y tempo (Sonic Visualiser) 51
4.2.3 Análisis rítmico (Sonic Visualiser) 54
4.2.4 Movimiento corporal y puesta en escena 64
5 Discusión y conclusiones 72
5.1 Discusión 72
5.2 Conclusiones 75
5.2.1 La euritmia en el trabajo coral de Alberto Grau 75
5.2.2 Recepción de la obra coral de Alberto Grau 76
5.2.3 Comparación de las interpretaciones del «Acto del árbol» 77
5.2.4 Canon interpretativo 79
6 Limitaciones y prospectiva 80
6.1 Limitaciones 80

6.2 Prospectiva_____ 81

Referencias bibliográficas_____ 83

Anexo A. Entrevista estructurada a Alberto Grau _____ 87

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

La mascarada en Letonia: Repertorio musical y revitalización a través del festival

Trabajo Fin de Grado, Etnomusicología (Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, 2026)

Carolina Monreal Román

Resumen

La mascarada en Letonia constituye un heterogéneo conjunto de prácticas y simbologías estrechamente vinculadas a las distintas etapas del ciclo anual, la vida agrícola y el mundo espiritual. Estas festividades, que tienen lugar mayoritariamente durante el otoño y el invierno, cuentan con un componente musical que no solo toma presencia en la acción ritual, sino que incluso puede comportarse como medio de comunicación entre los propios personajes. Sin embargo, los procesos de cristianización, las sucesivas ocupaciones sufridas por el país y las prioridades establecidas por parte de los propios folkloristas afectaron de manera significativa a la continuidad de estas tradiciones, de modo que sus contenidos, aspectos musicales y significados experimentaron un proceso de cambio e incluso de desaparición. Esta situación cambiaría a partir de la década de 1990, cuando el interés por investigar, documentar y recrear las mascaradas, propiciado por el movimiento de *revival*, se vio incrementado, un hecho que toma una especial presencia en la creación del *Starptautiskais masku tradīciju festivāls* (“Festival internacional de tradiciones de máscaras”).

Este estudio aborda desde una perspectiva multidisciplinar la relevancia de la música en las mascaradas letonas a partir de una visión etnográfica, musical y sociológica centrada en el análisis del repertorio, su función dentro del rito y sus contenidos musicales, así como en los procesos contemporáneos de recuperación y revitalización. En este marco, se examina el papel del movimiento de folklore y la importancia del festival como herramienta fundamental para la revitalización y

difusión actual de las mascaradas. La metodología combina la revisión de fuentes, el análisis musical, la observación participante y las entrevistas a expertos y participantes de estas tradiciones.

Palabras clave: mascaradas letonas; repertorio musical tradicional; rito; revitalización; *Starptautiskais masku tradīciju festivāls*

Abstract

Masquerades in Latvia constitute a heterogeneous set of practices and symbols closely linked to the different stages of the annual cycle, agricultural life, and the spiritual world. These festivities, which mainly take place during autumn and winter, include a musical component that not only takes part during the ritual action but can even behave as a means of communication among the characters themselves. However, the processes of Christianization, the successive occupations suffered by the country, and the priorities established by folklorists themselves significantly affected the continuity of these traditions, so that their content, musical aspects, and meanings underwent a process of change and even disappearance. This situation began to change in the 1990s, when interest in researching, documenting, and recreating the masquerades, fostered by the revival movement, increased - a fact that became particularly evident in the creation of the Starptautiskais masku tradīciju festivāls ("International Festival of Mask Traditions").

This study approaches the relevance of music in Latvian masquerades from a multidisciplinary perspective, combining ethnographic, musical, and sociological viewpoints focused on the analysis of the repertoire, its function within the rite, and its musical content, as well as on contemporary processes of recovery and revitalization. Within this framework, it examines the role of the folklore movement and the importance of the festival as a fundamental tool for the current revitalization and dissemination of masquerades. The methodology combines source review, musical analysis, participant observation, and interviews with experts and participants in these traditions.

Keywords: *Latvian masquerades; traditional musical repertoire; rite; revival; Starptautiskais masku tradīciju festivals*

Introducción

La mascarada en Letonia es un fenómeno que ha tomado durante largo tiempo una gran relevancia en las distintas festividades del ciclo vital y anual, transformando al portador de la máscara en mediador entre el mundo terrenal y el mundo espiritual. En todas estas celebraciones, la música toma un especial protagonismo, de tal modo que la mayor parte del tiempo no existe un rito sin música.

Son dos los trabajos principales que profundizan desde una visión antropológica en las tradiciones de máscaras: por una parte, *Latviešu masku gājieni* de Jānis Alberts Jansons que, si bien fue redactado originalmente en alemán en 1933, no sería publicado en letón hasta 2010; por otra parte, *Maskas un maskošanās Latvijā* (2009) de Aīda Rancāne. Respecto a la presencia de repertorio musical de mascaradas en los distintos cancioneros publicados, existen recopilaciones donde pueden encontrarse tonadas propias de tradiciones de máscaras; entre ellas, *Latvju tautas mūzikas materiāli II* (Andrejs Jurjāns, 1903) y *Gadskārtu ieražu dziesmas* (Jēkabs Vītoliņš, 1973). No obstante, la mayor parte de archivos registrados no cuentan con una clasificación *per se* o el acceso a ellos es complejo.

Si bien se contempla que existen tanto publicaciones sobre aspectos de las mascaradas letonas como presencia de repertorio en las recopilaciones, es visible una ausencia de fuentes que trabajen de manera directa con la música y su funcionalidad dentro del contexto de mascaradas. Con ello, el objetivo principal de esta investigación es conocer la función, relevancia social e impacto de la música en la mascarada letona, tanto en su uso ritual como en su práctica contemporánea.

El primer capítulo del trabajo, “1. La mascarada en Letonia desde el punto de vista etnográfico”, inicia con un acercamiento a los conceptos de máscara, mascarada y carnaval, así como con una enmarcación de Letonia dentro de su contexto ritual.

Antiguamente, el pueblo letón organizaba su calendario a través del Año Solar, una práctica también presente en otras culturas que basa su organización en los cuatro puntos elípticos del planeta. Cada división contiene numerosas festividades condicionadas por los distintos ciclos agrarios. En estas celebraciones, la música es de especial relevancia y puede llegar a adquirir una función organizativa del rito.

El tiempo de mascaradas en Letonia tiene lugar principalmente en otoño e invierno, momentos en los que antiguamente la cosecha finalizaba y las familias disponían de más tiempo libre. Se trata de un periodo en el que se bendecían los alimentos obtenidos, se recordaba a los difuntos y se despedía el año a través de elementos simbólicos como el fuego. Era también común encontrar de forma puntual celebraciones con máscaras en otros momentos del año, como festividades primaverales, bodas y funerales. Esta separación entre las mascaradas de otoño y las de invierno conlleva rasgos diferenciadores, de tal modo que existen distinciones notables entre ambas, un hecho estudiado en la segunda parte, "2. La mascarada en Letonia desde el punto de vista musical".

En el ciclo de otoño, la trilla y la cosecha alcanzan su desenlace, y con ello toma el relevo *Veļi* (el tiempo de espíritus): un momento de veneración a los ancestros, en el que las máscaras presentes, de formas antropomórficas, representan a los espíritus de los difuntos. Las festividades principales son *Miķeļi* (San Miguel), *Mārtiņi* (San Martín), *Katrīnas* (Santa Catalina) y *Andreji* (San Andrés). En este contexto, el repertorio musical refleja una solemnidad caracterizada por los personajes presentes, los cuales solo cantan durante el acto petitorio. De hecho, la cantidad de repertorio musical recopilado de este periodo es bastante escasa. Figuras como las de los *vecīši* (ancianitos) aparecían en las casas de manera privada y mantenían el aprendizaje de los cantos que interpretaban en secreto. De algún modo u otro, si bien apenas se han podido compilar tonadas, estas son descritas por ser particulares y estar estrechamente vinculadas a los personajes que las interpretan. Otras máscaras recurrentes de este periodo son *Mārtiņbērni* y *Katrīnas bērni*.

En cuanto al invierno, se distinguen dos tiempos importantes: *Ziemassvētki* (desde el solsticio hasta la Epifanía) y *Meteņi* o *Vastlāvji* (carnestolendas). Durante

Ziemassvētki se celebra la llegada de la luz, y con ello las mascaradas adoptan un carácter más alegre. Junto a máscaras antropomorfas también pueden encontrarse figuras zoomorfas, objetos e incluso seres sobrenaturales. Los enmascarados que coronan estas celebraciones son los *čigāni* (gitanos), si bien estos engloban numerosos personajes, entre ellos: *vilks* (lobo), *dzērve* (grulla), *slota* (escoba), *Nāve* (la Muerte) o *mācītājs* (pastor/sacerdote). El repertorio musical dentro de este periodo es más diverso: por una parte, pueden encontrarse melodías de ámbitos estrechos ligadas a la recitación, como es el caso de las tonadas con motivos *kalado*; por otra, canciones tonales (con muletillas como *tilla risā hai džindžallā* o *haidi rallā*), acompañadas con instrumentos como el acordeón o el violín.

En *Meteņi*, la otra festividad mencionada, se despide al invierno. Vinculados a la fertilidad, los personajes de máscaras de este periodo (de entre ellos *budēļi* y *ķekatas*) poseen un carácter explícito y erótico, y llevan consigo elementos fálicos y vaginales. Son comunes las bromas eróticas, las luchas entre enmascarados y el empleo simbólico de elementos fustigadores. La música está estrechamente vinculada a los diálogos, de tal manera que los enmascarados se comunican a través del canto.

Si bien el repertorio musical se manifiesta de maneras diversas en todas estas festividades, un rasgo unificador que comparten es que la música se halla al servicio del texto; lo que se manifiesta a través de la presencia de *teiktās melodijas* (melodías habladas), fórmulas recitativas cuyo soporte sonoro es precisamente la música. El análisis musical a partir de tonadas recopiladas durante el trabajo de campo pone de relieve este tipo de estructuras melódicas dentro de las tradiciones de máscaras.

El tercer capítulo del trabajo, “3. La mascarada en Letonia desde el punto de vista sociológico”, trata los conceptos de folklorismo y *revival* como factores condicionantes de la manifestación actual de la mascarada en Letonia. Debido a que los países bálticos han sufrido constantes ocupaciones (entre ellas, lasde la Alemania nazi y la Unión Soviética), el folklorismo y revitalización de la música tradicional han sido fenómenos de especial relevancia dentro de su proceso de

emancipación. Eventos como los festivales de música eran empleados como instrumentos de reivindicación de la autonomía e identidad de las naciones bálticas, y términos como “autenticidad” o “vuelta a las raíces” se empleaban con frecuencia.

En el caso de las mascaradas letonas, esto se ve reflejado a través de la creación del *Starptautiskais masku tradīciju festivāls* (Festival internacional de tradiciones de máscaras) en 1995, un evento celebrado anualmente en Letonia que trata de dar visibilidad a las distintas mascaradas del país y de otros países invitados. Aunque generalmente se lleva a cabo durante *Meteņi* (mediados de febrero) y parte de las actividades realizadas giran en torno a esta festividad, realmente se representan mascaradas de todos los momentos del año. Elementos propios de las tradiciones de máscaras, como las rondas por las casas, las comidas comunitarias, los juegos y bailes, y el uso del fuego, ganan presencia durante estas jornadas, las cuales son acompañadas de talleres, ponencias yconciertos sobre el escenario. En este marco, la música está presente en todos los momentos del festival.

De hecho, la música toma tanta importancia como otros elementos a la hora de revitalizar cada tradición de máscaras. Andris Kapusts (fundador del festival) y Beatrise Kapuste (participante y colaboradora del festival) afirman en una entrevista que, si un personaje de máscaras conserva el texto, pero no las melodías, es porque parte de esa tradición se ha olvidado. Para llevar a cabo una revitalización consciente de las melodías, ambos subrayan que es necesaria una investigación previa y una inmersión profunda en el repertorio. Esta necesidad y responsabilidad investigativa se extiende a los propios participantes del festival, quienes se involucran junto a los investigadores para poder recuperar estos repertorios. La colaboración de las instituciones también es imprescindible, de tal modo que se esfuerzan en promover el patrimonio y permitir que estos eventos sean celebrados.

La experiencia de trabajo de campo vivida en la XXVI edición del festival, así como en la celebración de *Meteņi Vecrīgā 2025*, muestra cómo la música cuenta con una especial importancia dentro de este proceso de *revival* y cómo esta se hibrida con otras prácticas y géneros musicales, de tal modo que la esencia del rito sigue presente, pero adaptada a los tiempos contemporáneos.

Con esta investigación se pretende no solamente analizar y poner en relevancia el repertorio musical en la mascarada letona, sino también acercar el folklore letón a la comunidad etnomusicológica iberoamericana. Debido a que se trata de una cultura que, por diversas circunstancias, entre ellas, la falta de acceso a fuentes en lengua letona, no ha llegado a ser tan estudiada por parte de este colectivo, se desea que puedan fomentarse futuras investigaciones y el desarrollo de un diálogo intercultural.

Referencias

Bauskas novads. 17 febrero 2025. XXVI "Starptautiskais masku tradīciju festivāls Bauskas novadā | FOTO un VIDEO atskats". https://www.bauskasnovads.lv/lv/jaunums/xxvi-starptautiskais-masku-tradiciju-festivals-bauskas-novada-foto-un-video-atskats. [Consulta: 20 de noviembre de 2025].

Bērziņa, Ieva. 10 noviembre 2021. Mārtiņdiena un tās tradīcijas. "Latvijas Etnogrāfiskais brīvdabas muzejs". http://brivdabasmuzejs.lv/zinas/martindienas-tradicijas/. [Consulta: 27 de septiembre de 2025].

Bivbāne, Santa. 21 diciembre 2024. "Kas ir bluķa vilkšana un kāda ir tās nozīme?". *Travelnews.lv*. https://m.travelnews.lv/?pid=114171. [Consulta: 6 de diciembre de 2025].

Britannica Editors. 13 agosto 2010. "Livonia". *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/place/Livonia-historical-region-Europe. [Consulta: 25 de agosto de 2025].

Boiko, Martin. 1994a. "Latvian Ethnomusicology: Past and Present". *Yearbook for Traditional Music 26*: 47–65. https://doi.org/10.2307/768243. [Consulta: 11 de julio de 2025].

____. 2001b. "The Latvian Folk Music Movement in the 1980s and 1990s: From 'Authenticity' to 'Postfolklore' and Onwards". *The World of Music 43*(2/3):

113–118. http://www.jstor.org/stable/41699369. [Consulta: 6 de septiembre de 2025].

____. 2025c. “Techniques of Melody Formation and Improvisation in Latvian Recitatives”. *Journal of Ethnology and Folkloristics 19*(1): 125–156. 10.2478/jef-2025-0007. [Consulta: 20 de diciembre de 2025].

Bunkše, Edmunds V. 1979. “Latvian Folkloristics”. *The Journal of American Folklore 92*(364): 196–214. https://doi.org/10.2307/539388. [Consulta: 28 de agosto de 2025].

Calvo Brioso, Bernardo. 2012. *Mascaradas de Castilla y León. Tiempo de fiesta.* Valladolid: Junta de Castilla y León.

Caro Baroja, Julio. 1979. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus Ediciones.

Colaboradores de Gran Enciclopedia Iberoamericana. 18 noviembre 2015. “Teoría del círculo cultural”. *Gran Enciclopedia Iberoamericana*. https://ibero.enciclo.es/articulo/teoria-del-circulo-cultural. [Consulta: 25 de enero de 2026].

Corominas, Joan y Pascual, José A. 1984. “Máscara”. En *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [Tomo III], 869-872. Madrid: Gredos.

Edson, Gary. 2005. *Masks and Masking. Faces of Tradition and Belief Worldwide*. Jefferson: McFarland & Co Inc Pub.

Gimbutas, Marija. 1963. *The Balts*. Londres: Thames and Hudson.

Grīns, Marģers y Māra Grīna. 1992. *Latviešu gads, gadskārta un godi*. Riga: Everest.

Gross, Daina. s.f. “Latvian Folksongs – Dainas”. *Latvijas kultūras kanons*. https://kulturaskanons.lv/en/archive/latvju-dainas/. [Consulta: 18 de agosto de 2025].

Hill, Juniper y Bithell, Caroline (eds.). 2014. “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change”. En *The Oxford Handbook of Music Revival*. Nueva York: Oxford University Press.

Jansons, Jānis Alberts. 2010. *Latviešu masku gājieni: Eksperimentāls pētījums ar pamatojumu salīdzinošajā etnogrāfijā un etnoloģijā*. Rīga: Zinātne.

Jurjāns, Andrejs. 1903. *Latvju tautas mūzikas materiāli II*. Riga: A. fon Grothuss.

Klotiņš, Arnolds. 2002. “The Latvian Neo-Folklore Movement and the Political Changes of the Late 20th Century”. *The World of Music 44*(3): 107–30. http://www.jstor.org/stable/41699453. [Consulta: 29 de noviembre de 2025].

Kudiņš, Jānis. 2019. “Phenomenon of the Baltic singing revolution in 1987-1991: Three Latvian songs as historical symbols of non-violent resistance”. *Muzikologija* (26): 27-39. https://doi.org/10.2298/MUZ1926027K. [Consulta: 3 de enero de 2026].

Kultūra Rīgā. 15 noviembre 2025. “Bluķa vakars Rātslaukumā un maskotais gājiens pa Vecrīgu”. https://kultura.riga.lv/lv/kultura?target=news_item&news_item=bluka-vakars-ratslaukuma-un-maskotais-gajiens-pa-vecrigu-15642. [Consulta: 7 de enero de 2026].

Latvijas Etnogrāfiskais brīvdabas muzejs. 6 noviembre 2025. “Mārtiņdienu svinēsim 9. Novembrī”. http://brivdabasmuzejs.lv/zinas/martindienu-svinesim-9-novembri/. [Consulta: 9 de diciembre de 2025].

Latvijas Republikas Saeima. 1999a. “Valsts valodas likums”. *Latvijas Vēstnesis* 428/433. https://www.vestnesis.lv/ta/id/14740-valsts-valodas-likums. [Consulta: 18 de agosto de 2025].

____. 2020b. “Administratīvo teritoriju un apdzīvoto vietu likums”. *Latvijas Vēstnesis* 2020/119C.1. https://www.vestnesis.lv/op/2020/119C.1. [Consulta: 18 de agosto de 2025].

Līdeks, Osvalds. 1940. *Latviešu svētki*. Riga: Latviešu Folkloras Krātuves Izdevums.

Loução, Paulo Alexandre. s.f. “Ritos de solsticio de invierno en el nordeste transmontano - Portugal”. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/11697622/Ritos_de_solsticio_de_invierno_en_el_nordeste_transmontano_Portugal. [Consulta: 2 de noviembre de 2025].

Manzano, Miguel. 1986. “Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional”. *Revista de Musicología* *9*(2): 357–97. https://doi.org/10.2307/20795066. [Consulta: 15 de enero de 2026].

Martí Pérez, Josep. 1999. “La Tradición Evocada: Folklore y Folklorismo”. En *Tradición Oral*, ed. Eloy Gómez Pellón, 81-107. Santander: Universidad de Cantabria.

Merriam, Alan P. 2001. “Usos y funciones”. En *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces Villalobos. Madrid: Trotta.

Mostaza, Abel. 2025. “Las mascaradas invernales de Castilla y León: Tradición, identidad y evolución.”. *Revista de Folklore* (518): 4–13. https://funjdiaz.net/folklore/06sumario.php?NUM=518. [Consulta: 20 de septiembre de 2025].

Muktupāvela, Rūta. 1999. “Par latviešu un lietuviešu masku spēlēm”. *Latvijas Vēstnesis* 200/207. https://www.vestnesis.lv/ta/id/20138. [Consulta: 7 de julio de 2025].

Muktupāvels, Valdis. 2002. “Musical Instruments in the Baltic Region: Historiography and Traditions”. *The World of Music* *44*(3): 21–54. http://www.jstor.org/stable/41699450. [Consulta: 15 de diciembre de 2025].

Plakans, Andrejs. 1995. *The Latvians: a short history*. Stanford: Hoover Institution Press, Stanford University.

Rancāne, Aīda. 2009a. Maskas un maskošanās Latvijā. Riga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts.

____. 2012b. “Revival of local masking traditions in Latvia as the result of cooperation between performers and researchers”. *Traditiones 41*(1): 209–225. https://doi.org/10.3986/Traditio2012410118. [Consulta: 28 de noviembre de 2024].

____. 2019c. “Ar senču kultu saistītās maskošanās tradīcijas Latvijā”. *Religiski-filozofiski raksti XXVII*(3): 204-230. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=854218. [Consulta: 3 de noviembre de 2025].

____. 2021d. “Čigāni — svešie un savējie: nozīmju migrācija”. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis 75*(2): 81-88. https://www.lasproceedings.lv/publikacija/cigani-svesie-un-savejie-nozimju-migracija/. [Consulta: 30 de diciembre de 2025].

Real Academia Española. s.f-a. “Máscara”. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. https://dle.rae.es/m%C3%A1scara. [Consulta: 26 de octubre de 2025].

____. s.f-b. “Carnaval”. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., s.v. “carnaval”. https://dle.rae.es/carnaval. [Consulta: 9 de diciembre de 2025].

Reynolds, Stephen. 1983. “The Baltic Psaltery and Musical Instruments of Gods and Devils”. *Journal of Baltic Studies 14*(1): 5–23. http://www.jstor.org/stable/43211188. [Consulta: 4 de enero de 2026].

Rīgas valstspilsētas pašvaldība. 10 de febrero de 2025. “Meteņu svinības Vecrīgā”. https://www.riga.lv/lv/notikums/metenu-svinibas-vecriga#:~:text=pat%20marta%20sakum%C4%81.-,2025.,mart%C4%81. [Consulta: 20 de enero de 2026].

Samsonova, Linda y Pabērzis, Mārtiņš. 30 de enero de 2025 “‘Citi Zēni’ Supernovai dāvina ‘Ramtai’”. Latvijas Radio 5. https://pieci.lv/lv/lr5/raksts/radio-pieci-pagraba-ieraksti/citi-zeni-supernovai-davina-ramtai.a202495/. [Consulta: 20 de enero de 2026]

Šmidchens, Guntis. 1996. “ Baltic Music: The Folklore Movement in Lithuania, Latvia, and Estonia, 1968-1991”. Tesis doctoral, Universidad de Indiana. https://hdl.handle.net/2022/20479. [Consulta: 7 de octubre de 2025].

Tihovska, Ieva. 2009. “Ziemas saulgriežu mūzika”. En *Praktiskā Ziemassvētku grāmata*, ed. Gita Lancere, 25-33. Riga: Nemateriālā kultūras mantojuma valsts aģentūra.

Visit Bauska. s.f. XXVI “International Festival of Mask Traditions”. https://visit.bauska.lv/en/events/2025-01-11/xxvi-international-festival-of-mask-traditions/. [Consulta: 10 de febrero de 2025].

Vītoliņš, Jēkabs. 1973. *Gadskārtu ieražu dziesmas.* Riga: Zinātne.

Weaver, Ieva, et alii. 2023. “The Power of Authorities, Interpretations, and Songs: The Discourse of Authenticity in the Latvian Folklore Revival”. *Traditiones 52*(2): 47–68. https://doi.org/10.3986/Traditio2023520203. [Consulta: 22 de noviembre de 2025].

Discografía

Brauna, Ieva. 1964. *Kam tie svētki, svētki nāca, kaladū*. Latviešu folkloras krātuve. Recopilado por Laimdots Ceplītis, descifrada por Andrejs Krūmiņš. *18. zinātniskā ekspedīcija Aucē un Dobeles rajonā*. Cinta magnética. Garamantas.lv. https://www.garamantas.lv/en/record/368010/Kam-tie-svetki-svetki-naca-kaladu-1964. [Consulta: 1 de noviembre de 2025].

Intérprete desconocido. 1933. *Čigans manis dēvis bija*. Latviešu folkloras krātuve. Recopilado por Pēteris Barisons. *Pētera Barisona apstrādātie folkloras materiāli*. Cilindro de cera. Garamantas.lv. https://garamantas.lv/en/record/364823/Cigans-manis-tevis-bija-1933. [Consulta: 2 de noviembre de 2025].

Intérprete desconocido. s.f. *Ku[r] tie bērni palikuši* [núm. 3327]. Latviešu folkloras krātuve. Recopilador desconocido. *Lielauces pamatskolas vākums*. Partitura. Garamantas.lv. https://garamantas.lv/lv/file/1592196. [Consulta: 10 de diciembre de 2025].

Lenčenovs, Bārta. s.f. *Vilks ar kazu saderēja, kaladū, kaladū*. Latviešu folkloras krātuve. Recopilado por Voldemars Stelbergs. *Latvijas Rakstu un mākslas kameras* materiāli. Partitura. Garamantas.lv. https://garamantas.lv/lv/file/1035988/1700-Latvijas-rakstu-un-makslas-kamera-17-0135. [Consulta: 28 de noviembre de 2025].

Maiga, Anziķu. s.f. Varias tonadas de *ķekatas* [núm. 4466-4467]. Latviešu folkloras krātuve. Recopilado por Emilis Melngailis. *Emiļa Melngaiļa folkloras vākums*. Partitura. Garamantas.lv. https://garamantas.lv/en/file/452463/1045-Melngailis-0897. [Consulta: 6 de enero 2026].

Runne, Margrieta. 1978. *Kavājat īlēnus, kavājat susekļus, ķekatu vakaru rāvēji ļaudis (ķekatu dziesmu virkne).* Latviešu folkloras krātuve. Recopilado por Helēna Erdmane*. 30. zinātniskā ekspedīcija Latvijas teritorijā*. Cinta magnética. Garamantas.lv. https://garamantas.lv/lv/record/375015/Kavajat-ilenus-kavajat-suseklus-kekatu-vakaru-raveji-laudis-kekatu-dziesmu-virkne. [Consulta: 1 de noviembre de 2025].

Spriņģe, Helēna. 1929. *Vilks ar kazu saderēja.* Latviešu folkloras krātuve. Recopilada por Anna Bērzkalne, descifrada por Arturs Salaks. *Artura Salaka apstrādātie folkloras materiāli*. Cilindro de cera. Garamantas.lv. https://garamantas.lv/lv/record/364862/Vilks-ar-kazu-sadereja-1929. [Consulta: 28 de noviembre de 2025].

Ziemule, Minna. 1967. *Es čigāna puika biju, man čigāna sievasmāte*. Latviešu folkloras krātuve. Recopilado por Andrejs Krūmiņš. *21. zinātniskā ekspedīcija Dolē un Valkas rajonā*. Cinta magnética. Garamantas.lv.

https://garamantas.lv/en/record/365838/Es-cigana-puika-biju-man-cigana-sievasmate-1967. [Consulta: 2 de noviembre de 2025].

Índice

INTRODUCCIÓN

A) Descripción y justificación del objeto de estudio

B) Estado de la cuestión

C) Interrogantes y objetivos

D) Metodología empleada

1. LA MASCARADA EN LETONIA DESDE EL PUNTO DE VISTA ETNOGRÁFICO

1.1. Máscara. Mascarada. Carnaval

1.2. Ritos del Año Solar en Letonia y presencia de máscaras a lo largo de su historia

2. LA MASCARADA EN LETONIA DESDE EL PUNTO DE VISTA MUSICAL

2.1. Contenidos de las mascaradas letonas y principales características musicales

2.1.1. Mascaradas de otoño

2.1.1.1. *Vecīši*

2.1.1.2. *Mārtiņbērni*

2.1.1.3. *Katrīnas bērni*

2.1.2. Mascaradas del solsticio de invierno y Navidad

2.1.2.1. *Čigāni*

2.1.2.2. *Vilks* y *kāza*

2.1.2.3. *Miežvilks*

2.1.3. Mascaradas del final del invierno

2.1.3.1. *Budēļi*

2.1.3.2. *Ķekatas*

2.2. Selección del repertorio de máscaras

2.2.1. Justificación del repertorio elegido. Criterios de transcripción y análisis empleados

2.2.2. Transcripciones y análisis de las tonadas

2.2.2.1. Repertorio de *Ziemassvētki*

2.2.2.2. Repertorio de *Meteņi*

2.2.3. Resultados del análisis

3. LA MASCARADA EN LETONIA DESDE EL PUNTO DE VISTA SOCIOLÓGICO

3.1 Revival del folklore letón, folklorismo y empleo del festival como arma social

3.2. Historia del *Starptautiskais masku tradīciju festivāls* y proceso de revival de las mascaradas letonas

3.3. Experiencias propias a través del trabajo de campo

3.3.1. Trabajo de campo en el *XXVI Starptautiskais masku tradīciju festivāls*

3.3.2. Trabajo de campo en la celebración de *Meteņi Vecrīgā*

CONCLUSIONES

REFERENCIAS

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Alcances, limitaciones y propuestas de expansión en la clasificación Sachs-Hornbostel

Trabajo Final de Asignatura

Alberto Agudo Diéguez

Resumen

El sistema de clasificación Sachs-Hornbostel (1914) ha constituido durante más de un siglo una herramienta fundamental en los campos de la organología y la etnomusicología, operando como un lenguaje estandarizado para la catalogación y el análisis comparativo de instrumentos musicales. No obstante, la literatura contemporánea ha señalado múltiples limitaciones derivadas tanto de su contexto ideológico de origen como de su rigidez tipológica, metodológica y tecnológica. Este trabajo examina críticamente el alcance informativo del sistema, atendiendo a sus sesgos eurocéntricos, a sus dificultades para representar ambigüedades organológicas en contextos arqueológicos y no occidentales, y a su potencial implementación en plataformas digitales. A partir de aportes teóricos de autores como Pérez de Arce y Gili (2013), Dawe (2001), Tresch y Dolan (2013), así como de revisiones institucionales como las impulsadas por el consorcio MIMO, se argumenta la necesidad de concebir el sistema como un modelo falible, revisable y adaptable. En este sentido, se propone una expansión metodológica basada en procesos de actualización iterativa, la integración en entornos digitales y la incorporación de clasificaciones complementarias de carácter etnográfico, con el objetivo de ampliar su capacidad descriptiva sin comprometer su coherencia estructural.

Palabras clave: organología; Sachs-Hornbostel; etnomusicología; clasificación instrumental; arqueomusicología

Abstract

The Sachs-Hornbostel classification system (1914) has served for over a century as a foundational tool in organology and ethnomusicology, functioning as a standardized language for cataloguing and comparing musical instruments. Contemporary scholarship, however, has pointed to limitations rooted in its ideological context of origin as well as in its typological, methodological, and technological rigidity. This article critically assesses the informational scope of the system, focusing on its Eurocentric biases, its difficulties in representing organological ambiguities in archaeological and non-Western settings, and its potential implementation in digital platforms. Drawing on contributions by Pérez de Arce and Gili, Dawe, Tresch and Dolan, and institutional revisions such as those promoted by the MIMO consortium, the paper argues for understanding the system as fallible, revisable, and adaptable. It proposes a methodological expansion based on iterative updates, digital integration, and complementary ethnographic classifications, aiming to broaden descriptive capacity without undermining structural coherence.

Key words: *organology; Sachs-Hornbostel; ethnomusicology; instrument classification; archaeomusicology.*

Introducción

Desde su publicación en 1914, el sistema de clasificación Sachs-Hornbostel (SH) se ha consolidado como uno de los pilares metodológicos de la organología y la etnomusicología. Su estructura jerárquica y su codificación numérica, inspirada en el sistema bibliotecario decimal de Dewey (DDC), permiten clasificar una amplia diversidad de instrumentos musicales en función de sus características materiales y formales. Esta estandarización ha resultado particularmente útil para museos, archivos y proyectos de investigación que requieren sistemas de catalogación claros y comparables.

Sin embargo, esta aparente neutralidad técnica encierra tensiones epistemológicas y metodológicas. La reducción del instrumento a su mecanismo de producción sonora, así como la aspiración a una clasificación universal, han generado críticas persistentes, especialmente en relación con instrumentos culturalmente complejos o con una fuerte carga paramusical. A partir de estas problemáticas, el presente trabajo analiza cuánta información aporta realmente el sistema Sachs-Hornbostel sobre los instrumentos que describe y en qué medida dicha información resulta suficiente para el estudio organológico contemporáneo.

Contexto ideológico y límites epistemológicos

Una de las principales limitaciones del sistema SH se encuentra en su contexto intelectual de origen. Formulado en un momento en el que el evolucionismo cultural dominaba el pensamiento académico europeo, el sistema se inscribe en una lógica jerárquica que distingue implícitamente entre instrumentos “simples” y “complejos”, asociados respectivamente a culturas consideradas “primitivas” o “desarrolladas”. Como señala Chornik, la musicología de principios del siglo XX se vio profundamente influida por lecturas culturales de las teorías de Darwin y Spencer que concebían las músicas no occidentales como remanentes de etapas evolutivas anteriores (Chornik 2010: 16).

Este sesgo puede observarse también en trabajos pioneros como el de Galpin, donde la musicología comparada se emplea para reconstruir músicas antiguas a partir de culturas consideradas más “avanzadas”. Si bien estos estudios poseen un alto valor descriptivo, su perspectiva eurocéntrica tiende a equiparar músicas indígenas contemporáneas con las primeras músicas prehistóricas, reforzando una narrativa evolutiva considerada problemática en la actualidad (Galpin 1955; Benito y Pasalodos 2011: 84; Chornik 2010).

En esta línea crítica, Kartomi subraya que los sistemas de clasificación no son neutrales ni naturales, sino construcciones culturales que revelan los valores y

prioridades de quienes los elaboran. Desde esta perspectiva, el sistema SH refleja más la tradición taxonómica alemana de principios del siglo XX que la realidad musical diversa de las culturas que pretende clasificar (Kartomi 2001: 284).

Rigidez tipológica y dificultades metodológicas

Más allá de sus fundamentos ideológicos, el sistema Sachs-Hornbostel presenta limitaciones prácticas derivadas de su rigidez estructural. La organización de categorías filogenéticas, que resulta una gran innovación a la hora de ordenar un catálogo musical vasto, introduce problemáticas al clasificar instrumentos de naturaleza ambigua, tal y como describen Pérez de Arce y Gili (2013):

> Al aplicar este criterio a los instrumentos musicales se revela (como en todo objeto cultural) una serie de problemas, como son las filogenias paralelas (como los tambores semejantes, inventados independientemente en África y América), los casos intermedios (como las flautas que no son cerradas ni abiertas sino "semicerradas"), los mestizajes entre dos tipos filogenéticamente diferentes (como el tambor-sonajero, ver Figura 1), los casos que no caben cómodamente en ninguna clasificación (como los "aerófonos de vibración") (Pérez de Arce y Gili 2013: 49).

Además, la ausencia de categorías adecuadas para instrumentos y tecnologías no conocidas en Europa en el momento de la formulación del SH obliga a clasificaciones forzadas o residuales, como ocurre con instrumentos prehispánicos complejos (Pérez de Arce y Gili 2013: 2). Asimismo, la aparición de categorías híbridas posteriores ha generado ambigüedades que el sistema original no puede resolver de forma satisfactoria, como en la discusión sobre "electrófonos" y "electronófonos" (Lee 2019). Benito y Pasalodos mencionan además la posible funcionalidad musical de restos arqueológicos cuya naturaleza musical no es evidente, cuestión que el sistema SH tampoco contempla de manera explícita (García Suárez y Jiménez Pasalodos 2011: 98).

ISSN: 2014-4660

Desde la perspectiva etnológica y arqueomusicológica, estas limitaciones se intensifican. El sistema SH presupone el conocimiento del mecanismo de producción sonora y no proporciona herramientas para representar ambigüedades presentes en algunos instrumentos hallados. Esta limitación, que posiblemente surge de una mentalidad fijista y eurocentrista, ha dado lugar a clasificaciones precipitadas y erróneas. Un ejemplo significativo puede observarse en el estudio de las flautas de hueso albergadas en el Robert S. Peabody Institute, en Andover, Massachusetts.

Un error de clasificación cometido por Charles Peabody, al considerar una flauta vertical como travesera, lo llevó a obturar permanentemente uno de sus extremos con el fin de convertirla en un tubo cerrado, alterando así tanto su configuración organológica como su potencial comportamiento acústico (Peabody 1917). Aunque en la actualidad los procedimientos en colecciones arqueológicas han evolucionado hacia metodologías de menor invasividad, un sistema que incorpore estas ambigüedades como un elemento natural y esperable podría funcionar como un mecanismo de prevención frente a este tipo de errores.

No obstante, estas limitaciones no invalidan los aportes fundamentales del sistema Sachs-Hornbostel, razón por la cual continúa siendo una herramienta vigente en la organología contemporánea. El sistema permite comprender los instrumentos musicales como parte de conjuntos de diseños acústicos comparables a través de diferentes contextos históricos y culturales, así como identificar principios organológicos con independencia de características no sonoras (Pérez de Arce y Gili 2013: 51). Esta lógica facilita el uso de categorías como grupo o familia organológica y ha permitido visibilizar fenómenos previamente inadvertidos, como los denominados “aerófonos de ruido” en colecciones arqueológicas americanas (ibid.: 51). Asimismo, su adecuación a estándares internacionales de documentación patrimonial y su compatibilidad con procesos de sistematización digital lo convierten en una base sólida para la construcción de bases de datos comparables y el desarrollo de estudios organológicos correlacionales (ibid.: 51-52).

Enfoques alternativos y revisiones contemporáneas desde el campo de la etnología

Frente a estas limitaciones, diversos autores han propuesto enfoques alternativos o complementarios al sistema SH. Ya en 1932, André Schaeffner introdujo un sistema de clasificación basado en los materiales de construcción de los instrumentos, priorizando una lectura más etnográfica que puramente organológica. Este enfoque fue valorado como un intento de aproximarse a tradiciones no occidentales de clasificación instrumental (Ghirardini 2020).

Posteriormente, Benito y Pasalodos subrayan la necesidad de superar enfoques exclusivamente historicistas o descriptivos, incorporando dimensiones simbólicas, rituales y culturales. En este sentido, la arqueología posprocesual introduce una lectura de los objetos musicales como portadores de significado social y ritual independiente de explicaciones puramente socioeconómicas y apoyado en una combinación de técnicas investigativas que permiten una imagen más completa del fenómeno musical (García Suárez y Jiménez Pasalodos 2011).

Blacking refuerza esta perspectiva al destacar que, a la luz de la evidencia arqueológica, música, corporalidad y rito podrían ser comprendidos como una unidad en numerosas civilizaciones (García Suárez y Jiménez Pasalodos 2011: 90). De forma complementaria, la metodología indígena propuesta por Windchief y Pedro plantea una aproximación etnográfica desde la cosmovisión de la cultura estudiada. Este enfoque reconoce explícitamente la subjetividad del investigador, quien escribe en primera persona para hacer visibles sus sesgos sin renunciar al rigor metodológico (Windchief y San Pedro 2019).

Propuesta de expansión y conclusión

El análisis desarrollado por Pérez de Arce y Gili resulta esclarecedor a la hora de evidenciar la subjetividad inherente a un sistema que, debido a su naturaleza numérica, proyecta una presunción de objetividad inquebrantable. La presencia de

sesgos —por más que se intente minimizarlos— es una constante en la producción académica, y el sistema Sachs-Hornbostel no constituye excepción alguna. Concebido hace más de un siglo, dentro de un campo de conocimiento que en aquel momento era todavía incipiente, el SH debe entenderse como un sistema falible y falsable inscrito plenamente en el universo del saber científico.

Desde esta perspectiva, la discusión contemporánea no debería centrarse en determinar si el sistema Sachs-Hornbostel continúa siendo útil, sino en analizar de qué manera puede y debe adaptarse a las necesidades y avances del contexto actual. En disciplinas de desarrollo relativamente reciente, especialmente aquellas que operan en entornos digitales, los sistemas de estandarización aceptan revisiones periódicas publicadas y actualizadas de forma transparente; este modelo de revisión continua ofrece un precedente metodológico pertinente para repensar la evolución del sistema SH sin comprometer su coherencia estructural.

En esta línea, Pérez de Arce y Gili señalan que la implementación del sistema Sachs-Hornbostel en entornos informáticos permitiría la creación de una base de datos centralizada que facilitase búsquedas específicas y el desarrollo de estudios organológicos correlacionales (Pérez de Arce y Gili 2013: 51). Una base de datos universal y de dominio público posibilitaría un sistema de iteraciones capaz de construir sobre los cimientos estandarizados del SH, ampliando innovaciones recientes sin necesidad de sustituir el sistema original ni de reclasificar la totalidad del material previamente registrado (Pérez de Arce y Gili 2013: 51-52; Montagu 2020; MIMO Consortium 2011).

La posible expansión del sistema Sachs-Hornbostel podría beneficiarse, además, de la creación de una clasificación etnográfica complementaria. Este sistema, ajeno a la estructura genealógica del SH, actuaría como una descripción de características paramusicales (materiales, uso social, decoraciones, agencia ritual), dinámica y sujeta a revisión constante, guiada por principios éticos explícitos para evitar reproducir dinámicas colonialistas y obsoletas. Este nivel adicional permitiría ofrecer

información contextual relevante, complementaria a los rasgos sonoros de los instrumentos musicales y especialmente útil en estudios comparativos.

En definitiva, el sistema Sachs-Hornbostel puede seguir funcionando como un pilar de la organología siempre que se asuma explícitamente su carácter provisional y perfectible. Solo a través de una mirada crítica y adaptativa será posible transformar un modelo de clasificación heredado en una herramienta capaz de dialogar con la complejidad cultural, material y social de la práctica musical, cuya aparente universalidad encubre una densa red de particularidades aún no plenamente exploradas.

Referencias

Chornik, Katia. 2010. “Ideas evolucionistas en “Los orígenes de la música y la música primitiva”, un ensayo inédito de Alejo Carpentier”. *Resonancias*, 14(26), 41-56. https://doi.org/10.7764/res.2010.26.4.

Dawe, Kevin. 2001. “People, Objects, Meaning: Recent Work on the Study and Collection of Musical Instruments”. *The Galpin Society Journal*, 54, 219-232. https://doi.org/10.2307/842454.

Galpin, Francis. 1955. *The music of the Sumerians and their immediate successors: the Babylonians and Assyrians*. Cambridge: University press, Strasbourg: University Press.

García Suárez, Carlos y Raquel Jiménez Pasalodos. 2011. “La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical”. *Cuadernos De Etnomusicología*, (1), 80-108.

Ghirardini, Cristina. 2020. “Introduction”. En *Reflecting on Hornbostel-Sachs’s Versuch a century later. Proceedings of the international meeting Venice, 3-4 July 2015*, ed. Cristina Ghirardini, 25-34. Fondazione Ugo e Olga Levi.

Kartomi, Margaret. 2001. “The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s”. *Ethnomusicology*, 45(2), 283-314. https://doi.org/10.2307/852676.

Lee, Deborah. 2019. “Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments”. *Knowledge Organizatio*n, 47(1), 72–91. https://doi.org/10.5771/0943-7444-2020-1-72.

MIMO Consortium. 2011. “Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium”. *Musical Instrument Museums Online*. mimo-international.com.

Montagu, Jeremy. 2020. “How far do we dare to revise Hornbostel and Sachs?”. En *Reflecting on Hornbostel-Sachs’s Versuch a century later. Proceedings of the international meeting Venice, 3-4 July 2015*, ed. Cristina Ghirardini, 145-148. Fondazione Ugo e Olga Levi.

Peabody, Charles. 1917. “A prehistoric wind-instrument from Pecos, New Mexico”. *American Anthropologist*, 19(1), 30-33. https://doi.org/10.1525/aa.1917.19.1.02a00060.

Pérez de Arce, José y Francisca Gili. 2013. “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana”. *Revista musical chilena*, 67(219), 42–80. http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003.

Tresch, John y Emily I. Dolan. 2013. “Toward a New Organology: Instruments of Music and Science”. *Osiris*, 28(1), 278-298. https://doi.org/10.1086/671381.

Windchief, Sweeney y Timothy San Pedro. 2019. *Applying Indigenous Research Methods*. 1ª ed. Nueva York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315169811.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Entrevista

El oficio de correpetidor

Entrevista a Álvaro Corral Matute, músico español en Alemania

Ismael Mena Martín

Pocos oficios operísticos son tan decisivos y tan silenciosos como el del correpetidor: “una figura muy importante en un teatro de ópera que nunca o muy pocas veces sale al público”; ese pianista que sustituye a la orquesta durante los ensayos escénicos, forma a los cantantes en idiomas y estilo, y dirige coros internos cuando la producción lo requiere. Pese a ser una pieza indispensable de la maquinaria operística europea, resulta prácticamente desconocido fuera de los círculos profesionales del teatro lírico.

> “Uno puede darle mucha forma a un cantante sin decir una sola palabra”

Álvaro Corral Matute (Madrid, 1989) es, desde 2021, director interino del Coro de la Oper Frankfurt, uno de los teatros de ópera más activos de Alemania. Su formación musical arrancó a los cinco años en una academia privada donde coincidió con una generación de compañeros de la que, recuerda con sorpresa, “casi todos” acabarían dedicándose profesionalmente a la



Álvaro Corral Matute. Oper Frankfurt, 2026

música. A los dieciséis años se trasladó a Duino, en el norte de Italia, para cursar el Bachillerato Internacional en uno de

los centros del movimiento United World Colleges. Posteriormente, pasó un año decisivo en Trieste, dividido entre el estudio del piano y una plaza en un programa de matemáticas que finalmente declinó.

Se formó en piano en el Royal College of Music de Londres y, tras terminar el grado, se trasladó a Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco situado en San Sebastián, para estudiar dirección de orquesta. Fue allí, al acompañar por necesidad a cantantes que no encontraban pianista disponible, donde descubrió la correpetición. De ahí pasó a un máster de especialización operística en Indiana, un año en el Young Artist Program de la Ópera de Atlanta truncado por la pandemia, una sustitución en Bonn y, finalmente, su plaza actual en Frankfurt.

Alemania concentra, según cifras que el propio entrevistado maneja con precisión profesional, unos 120 teatros de ópera con temporada estable. Esto supone, en sus palabras, la mitad de los teatros de ópera del mundo, frente a una decena en España. Esa desproporción tiene consecuencias muy concretas sobre las condiciones del oficio: contratos indefinidos y convenios colectivos en Alemania, frente a la contratación por redes personales y la precariedad en España. La conversación que sigue recorre esa doble condición del correpetidor: sustituto técnico de la orquesta y, al mismo tiempo, según la distinción que el sociólogo Howard Becker establece entre personal artístico y personal de soporte en los “mundos del arte”, una figura que desdibuja esa frontera al ejercer funciones tan artísticas como el *coaching* interpretativo o la dirección de coros.

La entrevista se realizó por videoconferencia el 28 de octubre de 2025, con una duración de setenta minutos. Álvaro Corral Matute fue informado del propósito académico de la conversación y autorizó expresamente la utilización de su nombre completo y de los datos de su trayectoria profesional. Se reproduce a continuación en versión editada.

En tu familia no había músicos profesionales. ¿Cómo llegaste a la música?

No hay músicos profesionales en mi familia, salvo un tío abuelo lejano, Jacinto Matute, que era un pianista bastante potente, pero que se dedicaba profesionalmente a otra cosa: era registrador de la propiedad. Mi madre había estudiado un par de años de conservatorio y, cuando yo tenía cinco años, recién mudados de Madrid a Jerez, me llevaron a una profesora particular, María Jesús Durán Coiras, con la que estuve desde los cinco hasta los dieciséis años. Ella también juntaba a todos sus alumnos en clases de lenguaje musical, así que desde muy pronto aquello se convirtió en un ejercicio social además de musical: uno no iba solo a la clase, sino también a ver a los amigos.

¿Qué fue de esos compañeros de clase?

Casi todos se han profesionalizado: esos compañeros de clase se dedican hoy a la música de un modo u otro, repartidos por distintos países entre la interpretación y la docencia, algunos de ellos como profesores en centros tan reconocidos como el Mozarteum de Salzburgo.

A los dieciséis años te marchas a Italia. ¿Qué pasó allí?

Me fui con una beca a un centro en Duino, cerca de Trieste, del movimiento United World Colleges. Estuve dos años haciendo un programa académico específico y manteniendo el piano en el tiempo que me quedaba. Después me tomé un año en el Conservatorio de Trieste para decidir si quería estudiar matemáticas o música. Tuve la suerte de poder tomarme ese año con calma. Saltaron entonces dos ofertas: un doble grado de matemáticas y piano en Estados Unidos, y una plaza en el Royal College of Music de Londres. Elegí Londres porque preferí concentrarme en una sola cosa.

¿Y cómo pasas de estudiar piano en Londres a dedicarte a la correpetición de ópera?

La vida siempre es un conjunto de casualidades. En Londres yo tenía claro que lo que quería era dirección de orquesta, y el piano nunca fue un fin en sí mismo, sino una manera de llegar hasta ahí. Al terminar el grado, encontré una plaza en Musikene, en San Sebastián, para estudiar dirección. Allí

había muchas veces cantantes que no encontraban pianista acompañante, y empecé a acompañar a un par de ellos. Me llamó muchísimo la atención. Uno tiene una influencia enorme sobre la expresividad de una voz simplemente por cómo acompaña. Puede darle mucha forma a lo que hace un cantante sin decir una sola palabra, solo cambiando cosas desde el teclado. Y además está el trabajo con los idiomas, que siempre me había gustado. Esa ruta de entrar como pianista y acabar dirigiendo es muy común en teatros alemanes y estadounidenses, así que también tenía sentido desde el punto de vista de la carrera.

¿Cómo continuó esa trayectoria hasta llegar a Frankfurt?

Después de San Sebastián, hice un máster en la Universidad de Indiana, que tiene el teatro de ópera universitario más grande de Estados Unidos. En el segundo año, conseguí una plaza de repetidor remunerada allí y el profesor de dirección de orquesta con el que estudiaba, que era también director musical de la Ópera de Atlanta, me ofreció una plaza en su programa de jóvenes artistas. Estuve un año, y entonces llegó la pandemia. No me renovaron, en parte por la pandemia y en parte por un par de desacuerdos sobre algunos proyectos. Yo estaba en Estados Unidos haciendo vida normal, con los bares y supermercados abiertos, mientras recibía notificaciones de que la UME estaba sacando cadáveres de las residencias en Madrid. Era una sensación muy surrealista. Y ahí pensé: Europa, Europa, Europa. Cuando uno quiere volver a Europa desde el mundo de la ópera, Alemania, Austria y Suiza son las opciones más inmediatas: la mitad de los teatros de ópera del mundo son de habla alemana. Salió una sustitución por maternidad en el coro de la ópera de Bonn, en enero de 2021, y esa fue mi primera plaza en Alemania. Cuando terminó, conseguí la plaza de asistente en la Oper Frankfurt y ahí ya me asenté. Hasta entonces habían sido contratos sin vacaciones y todas esas cosas.

Con tus palabras: ¿qué es exactamente un correpetidor?

Un correpetidor es, fundamentalmente, un sustituto de orquestas: una figura

muy importante en un teatro de ópera que nunca o muy pocas veces sale al público, y por eso no la conoce nadie. El periodo de ensayos escénicos dura unas seis semanas y, durante esas seis semanas, mientras se está montando algo desde el punto de vista teatral, no compensa tener allí a treinta o noventa músicos de una orquesta. Normalmente hay un pianista que sustituye las partes de la orquesta tocando una reducción orquestal, y que además tiene que saberse las partes de coro y solistas para poder cantarlos, no solo tocarlos, y que los cantantes se orienten. Ese pianista se pasa seis semanas machacando la obra hasta el punto de convertirse en la persona más idónea tanto para el trabajo de preparación previo como para lo que viene después: si el director de escena quiere que el coro cante detrás del escenario en vez de sobre él, el correpetidor suele ser quien dirige ese coro desde allí.

"No compensa tener allí a treinta o noventa músicos de una orquesta"

¿Por qué no puede simplemente mirar un monitor con la imagen del director?

Porque un coro que canta detrás del escenario con un monitor siempre sonará tarde: el sonido tarda un tiempo en recorrer la distancia, y también hay un desfase en la imagen. Lo que funciona mejor es que no miren al monitor, sino a un director o directora auxiliar que está mirando al director principal y anticipando, casi prediciendo el futuro, con medio segundo o un segundo de antelación.

¿Puedes describir una semana normal de trabajo?

Normalmente trabajamos con dos modelos de producción: estrenos y reestrenos. En los estrenos, el coro no conoce la obra todavía, así que hay que dar muchísimos ejemplos de pronunciación y tocar las partes desde el piano hasta que la cosa se va cociendo. En los reestrenos que el coro ya cantó hace uno, dos o siete años basta con dos o tres ensayos para refrescar la memoria. Luego hay ensayos de escena, donde mi papel como director de coro es que el coro se oriente: mediar con el

equipo de dirección sobre cómo quieren distribuir las voces en el escenario, dar traducciones cuando cantamos en idiomas que el coro no entiende. Y luego está el trabajo de las funciones: escuchar al coro, comprobar que todo funciona y decidir qué merece la pena corregir antes de la siguiente función y qué se puede dejar pasar.

¿Recuerdas algún momento especialmente exigente?

El segundo reestreno de esta temporada fue *Peter Grimes*, una ópera dificilísima, con un coro que no la cantaba desde hacía ocho años, montada con el modelo de ensayos de reestreno; es decir, con muy poco tiempo. Estuve todo el tiempo entre bambalinas dando entradas y hasta apuntando textos en voz alta, donde nadie me veía ni me escuchaba, pero el coro sí, desde el escenario. Ese tipo de urgencias son las que de verdad ponen a prueba el oficio.

¿Cómo se prepara una obra nueva con meses de antelación?

Normalmente empezamos entre seis y ocho meses antes del estreno para las óperas grandes. El convenio colectivo de los cantantes de coro en Alemania no me permite esperar que estudien la partitura en casa: el acuerdo es que todo el mundo aprende la música en la sala de ensayos, conmigo. Para el primer ensayo yo ya me tengo que conocer muy bien el texto y las voces, y tener estrategias pedagógicas pensadas para los momentos difíciles. Cuando la obra es especialmente compleja, la estrategia más práctica es ir a ver una función en otro teatro. Fui a Wiesbaden a ver *Turandot*, y para *Boris Godunov*, en ruso, el teatro más cercano que la programaba era Ámsterdam: le pedí a mi teatro que me pagara el viaje porque era trabajo, y me pareció fundamental ver qué problemas tenía un coro sobre el escenario con esa obra. Allí conocí al director de coro de Ámsterdam, nos tomamos una cerveza, y él vino después a Frankfurt a ver una de nuestras funciones. Ese tipo de intercambios entre colegas es habitual y muy valioso.

¿Y el primer ensayo con el coro, cómo lo planteas?

Suelo empezar explicando de qué va la obra, recorriendo las escenas donde participa el coro y, luego, para las notas,

primero ejemplifico cómo se pronuncia el texto en ritmo, el coro lo habla antes de ponerle notas, y después toco desde el piano lo que tienen que cantar. Un ensayo es satisfactorio cuando al final hay páginas donde todo suena claro y se puede decir: esto ya está cerrado, ahora toca repetirlo cientos de veces para que se aprenda de memoria.

También diriges un coro infantil.

Sí, un coro de unas ochenta niñas y niños, la mayoría mayores de catorce años. No solemos coger a nadie antes de los nueve, porque un ensayo exige un nivel de concentración considerable. Con adultos, puedo tenerlos diez minutos sin cantar mientras hago una lista de correcciones; con niños eso no funciona: hay que ir corrección por corrección, sin pedir más de una cosa a la vez y repetirlo al menos tres veces para que se asiente. Aprendí estas cosas equivocándome mucho y, sobre todo, gracias a una compañera especializada en pedagogía infantil con la que llevamos los ensayos a medias: ella se ocupa de la formación vocal en grupos pequeños y yo puedo concentrarme en los detalles musicales.

El trabajo con los idiomas parece central en tu oficio.

Es fundamental, y quizá más con un coro que con un cantante solista, porque el efecto de que ochenta personas digan el mismo texto suele ser que el texto se diluya. La dirección estética de los últimos veinte años exige que todo lo que se canta se entienda, así que hay que marcar mucho más el texto de lo que se haría cantando solo. Hace cincuenta años primaba más la belleza pura del sonido, aunque eso implicara sacrificar una consonante; ahora priorizamos la inteligibilidad. Cuando hicimos una obra en ruso, dos personas del propio coro se encargaron de vigilarme la pronunciación como *coaches*, porque yo no llego a todos los idiomas.

¿Podrías ejercer de correpetidor en España?

En alemán hay una expresión muy bonita, *jein*, mezcla de sí y no. Hay muchos menos teatros y el sistema de contratación en España funciona sobre todo a través del conocimiento directo de las personas: el dedazo, vulgarmente. No tengo nada en contra de eso, pero

para quien lleva mucho tiempo fuera de ese círculo de contactos es difícil volver a entrar. Hace poco tuve la oportunidad de volver a España, pero no cuadró con los tiempos y decidí quedarme: le hubiera hecho un roto grande a Frankfurt, un teatro con el que siento una lealtad determinada. En Alemania, cuando sale una plaza de correpetidor, se publica en dos páginas web de referencia: una de ellas, de la Asociación Federal de Teatros. En España no existe una base de datos así.

¿Cuántos correpetidores españoles cree que podría reunir en un encuentro de este oficio en España?

Vamos a contar teatros: Maestranza, Málaga, Palma, Tenerife, Madrid, Valencia, Barcelona, Sabadell, voy por ocho, Oviedo, Bilbao, son diez. Puede que me deje alguno. Con una media alta de tres pianistas por teatro, serían unos treinta. Aquí en Frankfurt, solo nosotros somos diez.

¿El público alemán conoce esta figura mejor que el español?

Diría que sí, hay algo más de conocimiento; pero no tanto porque a la gente le interese más, sino porque hay más teatros: es más fácil que en tu círculo social haya alguien que se dedique a esto. Tengo muchos amigos que saben perfectamente en qué consiste mi trabajo sin haber pisado nunca una ópera.

¿Te sientes más artista o más trabajador de soporte?

Depende mucho de la persona. Yo me metí en esto porque quería hacer dirección, y ese es el perfil de mucha gente que conozco; pero también conozco a quienes lo que quieren de verdad es tocar el piano y acompañar, y la dirección no les interesa en absoluto. Dentro de un marco muy predeterminado, uno puede ser bastante musical o creativo: los pianistas, o yo mismo dirigiendo un conjunto, tenemos bastante libertad para trabajar de manera estéticamente bella dentro de esa predeterminación.

¿Cómo ves tu futuro en el oficio?

Los puestos de dirección son menos estables, así que probablemente me espera una vida de saltos cada cinco o

ISSN: 2014-4660

diez años entre teatros[111]; como director de coro eres el jefe que más a menudo ve a su departamento, y a partir de los cinco años uno se cansa de esa relación tan intensa. Pero también conozco compañeros que llevan veinte o veinticinco años en el mismo teatro y que se convierten en la referencia viva cuando hay un reestreno después de ocho años: son el único pianista que todavía ha tocado esa obra. Esos son, más o menos, los dos perfiles de carrera. Y hay quien vive toda su vida profesional como correpetidor sin más: al principio uno va acojonado, preparando cuatro o cinco obras en tres meses, pero con los años se estudia cada vez menos y se disfruta cada vez más. Después de diez años, uno puede vivir veinte más del trabajo hecho en los primeros diez.

Muchas gracias, Álvaro, por tu tiempo y por esta conversación tan generosa. Gracias también por dejarnos asomarnos a un oficio poco conocido y sobre el que aún hay mucho que investigar y conocer.

[111] En su perfil de la red social Bluesky (@acorralmatute.bsky.social, consultado el 8 de julio de 2026), el entrevistado, Álvaro Corral Matute, anunciaba su incorporación a la Ópera de Oslo a partir de agosto de 2026, tras ser recomendado por el director musical del teatro, Ed Gardner, quien compagina el cargo con la dirección principal de la Orquesta Filarmónica de Londres, lo que refuerza esta idea de movilidad transnacional que el propio entrevistado describe a lo largo de esta conversación.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Alberto Agudo

Centro Superior Katarina Gurska

aagudodieguez@gmail.com

Alberto Agudo (Madrid, 2006) es un pianista y compositor español. Actualmente cursa sus estudios en el Centro Superior Katarina Gurska con Bruno Vlahek, al tiempo que se forma en composición junto a David del Puerto.

Su trayectoria musical comenzó a despuntar desde muy joven. A los once años fue galardonado en el III Concurso de Interpretación EMKG y en 2021 obtuvo el primer premio de música barroca en el Reddam House Concours d'Arts. Su curiosidad por la música más allá de la partitura le llevó a estudiar improvisación con Juan Cabeza en el Instituto de Educación Musical. Más tarde completó el Grado Profesional de Piano con Dubravka Vukalović, graduándose en 2024 con Mención de Honor y participando en el Escenario de Jóvenes Talentos de EMKG.

En 2024 recibió una beca completa ASSIST para cursar estudios en Phillips Academy Andover. Allí profundizó en el jazz, la producción musical y la investigación. En el Robert S. Peabody Institute of Archaeology desarrolló una investigación sobre flautas de hueso tradicionales (tutelada por Elizabeth Aureden y Lainie Schultz), y posteriormente realizó un proyecto integral de creación e investigación guiado por Ángela Varo-Moreno y Abbey Siegfried.

Ha participado en citas internacionales como el Tenth International Late Summer Music Festival y ha perfeccionado su interpretación en *masterclasses* con pianistas de la talla de László Stachó, Grigory Gruzman y Mikhail Voskresensky.

Carmen Albizu

Universidad Complutense de Madrid

calbizu@ucm.es

Carmen Albizu es graduada en el Grado de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Su Trabajo de Fin de Grado, del que parte el artículo "Debí tirar más fotos de Bad Bunny: narrativas de identidad e hibridaciones" publicado en este número, ha sido calificado con un 10 Matrícula de Honor. Además, forma parte del proyecto I + D de Iconografía musical "Música escrita en imágenes, espacios, gestos y sonidos", habiendo formado parte del comité organizador de diversos congresos internacionales.

Bàrbara Duran Bordoy

bduranbordoy@gmail.com

Doctora en Arte y Musicología por la Universitat Autonoma de Barcelona; licenciada en Historia y Ciencias de la Música, titulada superior en Piano y Solfeo/Repentización. Profesora de Secundaria y del Conservatori Superior de les Illes Balears entre 2003 y 2015. Es miembro del Grup de Recerca en Estudis Etnopoètics de la Universitat de les Illes Balears y del Institut de Musicologia Pau Villalonga. Ha obtenido diversos premios por sus ensayos sobre música.

Pilar Dávila González

Universidad de Granada

pilardavilgon@gmail.com

Pilar Dávila González, graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada (2022-2026) y actualmente matriculada en el Máster Universitario en Patrimonio Musical (UGR, UNIOVI y UNIA) en Granada. Durante el

curso 2025-2026 fue beneficiaria de una beca de colaboración con el departamento de Historia y Ciencias de la Música de la UGR. Realizó una estancia Erasmus en la Universidade Nova de Lisboa, conociendo otros ámbitos humanísticos y aproximaciones a la musicología en Portugal. Llevó a cabo sus prácticas externas curriculares en el Festival de Música y Danza de Granada.

También ha participado como ayudante en la organización de congresos relacionados con la Musicología como MedRen (Granada, 2023) y el simposio internacional de la IMS (Valencia, 2025). Posee interés en la investigación de músicas populares, de los géneros musicales, crítica musical y conexiones entre España y Reino Unido.

Parisa Delshad

Universidad de Salamanca

delshad.parisa@usal.es

Parisa Delshad es profesora ayudante doctora en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Salamanca y miembro del Grupo de Estudios sobre Pueblos Iranios de la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se centra en la diáspora iraní, con especial atención a la música, la identidad y las prácticas culturales transnacionales. Actualmente estudia la diáspora iraní en España y trabaja con músicos iraníes, particularmente en torno a los encuentros entre música iraní y flamenco en Irán y España. Es asimismo autora del documental “The Sounds of Hospitality: Migrant Musicians in Europe”, dedicado a las experiencias de músicos migrantes en Europa.

Sara Escuer Salcedo

Universidad de Salamanca; Conservatorio Superior De Música De Castilla y León

saraescuer@usal.es

Sara Escuer Salcedo es doctora en Musicología y titulada superior en Dirección de Coro. Es profesora del área de Música de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) y profesora asociada de la Universidad de Salamanca (USAL). Es directora del Coro de la Universidad de Salamanca y miembro del Grupo de Investigación Reconocido IHMAGINE y del Grupo de Transferencia de Conocimiento PATRICIIUS de dicha universidad.

Roberto A. España Prado

raep1958@hotmail.com

Roberto A. España Prado cuenta con una trayectoria profesional de tres décadas en el ámbito tecnológico, desarrollada en el Banco Santander, donde ha desempeñado distintas funciones y participado en diversos proyectos relacionados con las tecnologías de la información. Su formación académica incluye estudios de grado medio en Informática de gestión por la Universidad Pontificia de Salamanca y el ciclo general de la Universidad de Mayores de la Universidad Complutense de Madrid. Junto a su experiencia profesional y su interés por el aprendizaje continuo, ha realizado diversos cursos de formación en técnicas de percusión de instrumentos tradicionales ibéricos, ampliando así sus conocimientos en el ámbito de la música y el patrimonio musical tradicional. Su perfil combina la experiencia tecnológica, la formación permanente y el interés por la cultura musical ibérica.

Miguel Ángel Gasco Rodríguez

Universidad de Salamanca

michel.gasco@usal.es

Miguel Ángel Gasco Rodríguez (Michel Gasco) es músico, investigador y productor, formado en Estudios Árabes e Islámicos, laúd árabe, rubab afgano y músicas de Oriente Medio y Afganistán. Sus principales áreas de investigación son música, migración y circulación transnacional. Codirigió el documental Sounds of Hospitality (2020) y produjo las obras discográficas Songs from the Pearl of Khorasan y Afghan Music in Exile: Mashhad 2022. Es miembro del Grupo de Estudios sobre Pueblos Iranios de la Universidad Autónoma de Madrid. Además, es autor de “Between Music and Silence: Echoes of Afghanistan in Mashhad”, y Afghanistan Beyond Conflict (Gerlach Press, en edición).

Néstor Hernando Gómez

neshergore@gmail.com

Nacido en Ibagué, inicia sus estudios musicales en el conservatorio del Tolima, donde estudio violín con la maestra Sol Carolina Medina y donde recibe el título de “Músico Bachiller”. Realiza estudios de psicología en la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD). Ingresa al nivel superior del Conservatorio del Tolima hasta graduarse como “Maestro en Música” con énfasis en dirección coral, bajo la tutoría de la maestra Diana Carolina Cifuentes, actual directora del coro filarmónico juvenil de la orquesta filarmónica de Bogotá y discípula de la renombrada maestra venezolana María Guinand, siendo el primer graduado de dicho énfasis. Ha realizado talleres y estudios en el área de la dirección con los maestros María Guinand, Alberto Grau, Mauricio Weintraub, Germán Céspedes, Andrés Orozco, Felipe Aguirre, Yolmer Hurtado, Juan Felipe Molano, Sergio Sánchez, Juan Gabriel Alarcón, Roger Díaz y Alejandro Zuleta. Fue miembro del taller de música de la

Universidad del Tolima, dirigido por el maestro Cesar Augusto Zambrano e iniciador y fundador del sistema coral infantil hoy conocidos como Jardines Musicales de la Fundación Musical de Colombia. Actualmente adelanta estudios en dirección de orquesta en la "Escuela de dirección de banda y orquesta Navarro Lara" con el maestro español Francisco Navarro Lara, de quien ha sido co-autor de dos libros, *El código secreto del director de orquesta* y *La magia de la dirección de orquesta*. A su vez ha realizado estudios en el área de la composición con maestros como Cesar Augusto Zambrano, Juan Antonio Cuellar, Diego Vega, Adrián Camilo Ramírez, Juan Pablo Carreño, Marius Díaz y Pedro Sarmiento. Dentro de esta área ha escrito obras para formatos de cámara, especialmente voz y piano, y obras para coro infantil. Su obra *Haiku* para violín solo, fue ganadora del II concurso internacional de Haikus musicales ERAMUSICAL del año 2021. Cuenta con el Máster Universitario en Musicología de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

Sara Islán Fernández

Universidad Alfonso X el Sabio

sara.islan@gmail.com

Sara Islán Fernández es musicóloga, investigadora y cantante, doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid y profesora en la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Alfonso X el Sabio. Además, es miembro del Grupo de Estudios sobre Pueblos Iranios de la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se centra en las músicas y danzas del sudeste de Turquía, especialmente en las prácticas kurdas, y en los procesos de transmisión, movilidad y transculturación musical. Ha realizado trabajo de campo prolongado en Şanlıurfa y Mardin y ha publicado sobre música, danza, género, identidad y resistencia en revistas académicas como The World of Music o Cuadernos de Etnomusicología y en diversos volúmenes colectivos.

Ibán Martínez Cárceles

Institut Laia l'Arquera

iban.martinez@institutlaialarquera.cat

Ibán Martínez Cárceles (Alcantarilla, Murcia, 1985) es investigador, escritor y docente. Es doctor en Historia del Arte y Musicología por la UAB y tiene el título superior en Etnomusicología por la ESMUC. Su investigación se ha centrado en las memorias populares silenciadas, especialmente el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal de Murcia durante el franquismo, trabajo plasmado en su libro *Memorias de una piedra sepultada* (2021). En el ámbito educativo, ejerce como docente de secundaria para la Generalitat de Cataluña y ha desarrollado una crítica radical al sistema educativo neoliberal. Esta crítica se recoge en *Disidencia docente* (2025), donde realiza una arqueología del discurso educativo actual y analiza el papel de las tecnologías educativas (EdTech) y de entidades filantrocapitalistas que, bajo discursos de innovación, integran la lógica de mercado dentro de la escuela pública.

Ismael Mena Martín

ismaelmenamartin@yahoo.es

Ismael Mena Martín es licenciado en Humanidades y profesor de Educación Secundaria. Cuenta con un máster en Antropología, formación en Historia y Arte de México, y el título de Especialista Universitario en Archivística. Ha publicado previamente sobre educación, patrimonio festivo y archivística, incluído un trabajo reciente sobre identidad y apropiación simbólica de los archivos Memory of the World de la UNESCO. Actualmente cursa el Grado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Valladolid, donde ha descubierto un interés especial por la etnomusicología, en particular por los fenómenos de exilio musical y disidencias sexuales y de género en las profesiones musicales. ORCID: 0009-0000-4930-0416.

Carolina Monreal Román

Universitat Politècnica de València

monrecarol10@gmail.com

Natural de Alcázar de San Juan (Ciudad Real, 2003), finaliza en 2026 sus estudios en Etnomusicología por el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL). Previamente se gradúa del Grado Profesional en Guitarra clásica en 2021. Actualmente cursa el Máster Oficial Interuniversitario en Gestión Cultural por la UV y UPV (València).

Uno de sus proyectos más recientes es el libro *A Galicia que percorreu Alan Lomax*, redactado junto a J. Andrés Oliveira, M. Galán Muñoz, C. T. García Arroyo, M. Portela Pousa y L. Silva Huerta para la Fundación Lola Pérez Rivera. Ha realizado prácticas en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora) y en el Archivo Municipal de Alcázar de San Juan (Ciudad Real) desempeñando labores de inventario, análisis y organización de los fondos musicales presentes.

De entre sus intereses investigativos destaca el estudio de la presencia de la música y el paisaje sonoro dentro del ámbito de las creencias mágicas, las prácticas funerarias y las tradiciones de máscaras.

Leslie del Carmen Morales Videaux

Universidad de Salamanca

id00853122@usal.es

Es doctoranda en Musicología por la Universidad de Salamanca. Graduada en Música por la Universidad de las Artes de Cuba (2020) y posee el Máster en Músicas Hispánicas por la Universidad de Salamanca (2024). Sus líneas de investigación se centran en la etnomusicología, con especial atención a las prácticas musicales afrocubanas , así como en el estudio de la música coral en el ámbito

universitario español. Actualmente colabora con el GIR IHMAGINE (Intangible Heritage Music and Gender International Network) de la USAL.

Luis Periañez

UTAMED

luis.perianez@utamed.es

Luis Periañez es doctor en filosofía y máster en Antropología Social y cultural por la UCM, ingeniero de software y autor de más de quince artículos académicos en el ámbito de la estética y la filosofía política contemporánea.

Nelson Rodríguez Vega

Universidad de Concepción

elsonrodriguez@udec.cl

Nelson Rodríguez Vega es académico del Departamento de Música de la Universidad de Concepción, Chile. Es Doctor en Artes con mención en Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes con mención Musicología por la Universidad de Chile, y Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción. Es co-investigador del Proyecto FONDECYT Regular N.1240900 y miembro de la Sociedad Chilena de Musicología.

Elena Rosillo

Universidad Internacional de Cataluña UIC

erosillo@uic.es

Elena Rosillo es doctora en ciencias Sociales acreditada como Contratado Doctor y Profesor de Universidad Privada. Especializada en el estudio de la cultura

underground y sus ramificaciones. Actualmente mantiene su propia sección sobre este tema en *El Ojo Crítico* de RNE-Radio5 y escribe en medios de comunicación como *El Confidencial* o *La Marea*.

Mauricio Urrego-Herrera

muhsilrom@gmail.com

Compositor e instrumentista, inició su formación musical en la desaparecida escuela de música de Comfenalco Antioquia bajo la dirección de José Luis Betancur. Ha participado como guitarrista del Trío Picaporte, Conjunto Instrumental Jaibaná, Orquesta de cuerdas Concertantes, entre otros, en diversos encuentros y festivales de música andina colombiana entre los que destacan Festival Mono Nuñez, Festival Hatoviejo Cotrafa y Festival del pasillo Hermanos Martínez. Realizó estudios de producción musical en el Instituto Tecnológico Metropolitano y actualmente cursa estudios de composición en la Universidad de Antioquia con Johann Hasler, Simón Castaño, Carlos Toro y Jorge López; y en la Universidad Nacional de La Plata con Carlos Mastropietro y Mariano Etkin.

Su trabajo como compositor abarca diversos ámbitos como la música académica contemporánea y de corte nacionalista, el post-rock, música electrónica, bandas sonoras y paisajes sonoros. Ha producido dos discos de larga duración (Solipsis, 2015 y El sueño de Electro, 2016), un EP (Excessive Flashpoints, 2015) y ha participado como instrumentista en becas de creación de la alcaldía de Medellín (Solinda y Solfeo, 2014 y Colorín Colorado y los músicos del jardín, 2015). Ha hecho parte de bandas sonoras de cortometrajes como intérprete y compositor (Chapolera Slow, 2014 y Vipassana, 2016), esta última preseleccionada para el Short Film Corner del Festival de cine de Cannes.

Farshad Zahedi

Universidad Carlos III

farshad.zahedi@uc3m.es

Farshad Zahedi es Profesor Titular en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, donde, desde 2009, imparte una amplia variedad de asignaturas en estudios cinematográficos. Además, es miembro del Grupo de Estudios sobre Pueblos Iranios de la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se centra principalmente en el cine iraní, sobre el que ha publicado extensamente. Sus artículos han aparecido en Third Text, Adaptation, Quarterly Review of Film and Video, Film International, Artnodes y Journal of Science and Technology of the Arts.