

# ETNO

*Revista de música y cultura*



Número 5 Primavera 2014

**ETNOMUSICOLOGÍA** Congreso IASPM Gijón. Presentación de *Made in Spain*. Las mujeres en la música. Diversidad, integración y variedad. Música y medios de masas. Material Girl. **PERIFERIAS** Ruidos de fondo. La revista Enderrock cumple 20 años. Covers: cultura, juventud y rebeldía. **ARTEFACTOS** EXPO 100 years of flamenco in New York.. DOCUMENTAL Sound Cit. LIBROS El ritmo perdido. Mecano 82. Postales negras. **ENSAYO** Sobre el rock y el inmovilismo histórico

# ETNO 5

## Primavera 2014

<b>ETNOMUSICOLOGÍA</b> Congreso IASPM Gijón	3
La puesta de largo de los estudios de música popular en España	6
Presentación de <i>Made in Spain. Studies in popular music</i>	5
Las mujeres en la música	8
Diversidad, integración y variedad	9
Música y medios de masas	11
Material Girl: a codazos con el patriarcado musical	13
<b>PERIFERIAS</b> Ruidos de fondo: periodismo e industria musical	15
La revista Enderock cumple 20 años	17
Covers: cultura, juventud y rebeldía	19
<b>ARTEFACTOS</b>	
EXPOSICIÓN 100 years of flamenco in New York	22
DOCUMENTAL Sound City	26
LIBROS El ritmo perdido	28
Mecano 82	36
Postales negras	37
<b>ENSAYO</b> Sobre el rock y el inmovilismo histórico	39

## Equipo

Editor: Héctor Fouce

Editores asociados: Israel V. Márquez y Fernán del Val

Equipo editorial: Susana Moreno, Isabel Llano, Cristian Spencer

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología  
[www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)

CONTACTO: [etno-boletin@sibetrans.com](mailto:etno-boletin@sibetrans.com)

## EDIT

Durante siglos, la investigación ha sido una carrera incesante contra el tiempo. Se necesitaban años para llegar a conocer un tema en profundidad, para localizar las fuentes, para escribir un artículo y verlo publicado. El tiempo corría en contra, se circulaba contra el viento.

A día de hoy, el viento sopla desde atrás. Vamos más deprisa de lo que querríamos ir, a una velocidad creciente. Ya no hay tiempo para buscar un documento, concertar una entrevista, hacer un trabajo de campo minucioso y reposado. Nuestro trabajo se mide al peso; hay que producir mucho, y colocar lo que uno escribe en las revistas mejor valoradas. No hay tiempo para escribir por libre, ni para reflexionar. Y mucho menos para leer lo que los demás escriben, a no ser que estemos en busca de una cita que no podemos dejar pasar.

Este cambio de paradigma investigador se ha recrudecido en la última década, que, casualidad o no, ha sido la del arranque de los estudios de música popular en España. Hace diez años, leíamos cualquier cosa que cayera en nuestras manos, sin demasiado orden pero con enorme pasión. Las revistas del gremio eran difíciles de localizar y los congresos parecían demasiado lejanos. Hoy, las revistas están en la web y la producción ha crecido exponencialmente. El último gran congreso internacional de música popular ha tenido lugar en Gijón. Tenemos tantos textos, personas y eventos a nuestro alrededor que somos incapaces de hacernos una idea global de cómo está funcionando el campo.

Si no tenemos tiempo para leer, menos para producir. En un entorno lleno de oferta, la estrategia más sabia parece ser la de concentrar los esfuerzos para ampliar el alcance y maximizar el esfuerzo. Por esta razón, esta será la última versión de ETNO en este formato, pasando a partir de ahora a ser una única publicación junto con Cuadernos de musicología, editada también por SIBE.

Durante 5 años he dirigido la revista que habría deseado leer. Ahora, con un camino ya trazado que mezcla lo periodístico e informativo con lo reflexivo y académico, podré dedicarme simplemente a ser un lector de esa revista, enriquecida con textos más largos y profundos. Ha sido un placer enorme caminar tanto tiempo con el viento empujando mi espalda.

CONGRESO IASPM

# Bridge over trouble waters; challenging orthodoxies

Pedro Cravinho

No âmbito das atividades desenvolvidas pela *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) realizou-se entre 24 e 28 de junho de 2013, na cidade de Gijón nas Astúrias (norte de Espanha), a 17ª Conferência Bianual da IASPM, intitulada *Bridge Over Trouble Waters: Challenging Orthodoxies*. Organizada pela *Universidad de Oviedo*, o local escolhido para a realização da conferência foi o *Laboral Ciudad de la Cultura*, um imponente conjunto de edifícios mandado construir durante a ditadura de Francisco Franco, e que a partir de 1956 funcionou como centro de educação e formação dos órfãos dos mineiros da região na aprendizagem de um ofício. Após ter sido submetido a um projeto de transformação pelo Governo do Principado das Astúrias, em 2007, o conjunto de edifícios converteu-se na actual “cidade da cultura” passando a acolher inúmeras atividades de âmbito cultural. Ao longo de cinco dias, a conferência acolheu mais de 300 conferencistas oriundos de diferentes continentes representando uma multiplicidade de perspectivas em torno da *Popular Music*.

Também a investigação científica desenvolvida em Portugal no âmbito da *Popular Music* marcou presença através de diversos investigadores do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança pertencentes aos Pólos da Universidade de Aveiro, e Universidade Nova de Lisboa.

Ao longo dos cinco dias de conferência foi possível assistir a debates bem enriquecedores nas diversas sessões e painéis, assim como nas sessões plenárias subordinadas ao tema de cada jornada. Contudo, e apesar dos inegáveis esforços da organização no



agrupar dos painéis, a existência de seis ou sete sessões em paralelo tornou evidente alguma dificuldade na escolha das mesmas.

No primeiro dia, dedicado ao tema *Sail Away: Place and Space . Sea, Travel, Cities*, foram abordados assuntos como a música e os processos de construção de identidade, a composição e produção musical, o papel das canções de protesto, a música e os movimentos sociais, géneros e processos musicais transnacionais (jazz, rock, punk). Ao final da manhã teve lugar a apresentação do primeiro *keynote speaker* convidado Simon Frith que revisitou o seu estudo *Performing Rites* (1996) levantando uma série de questões que envolvem hoje um (re)pensar a *Popular Music*, tendo em conta o impacto e as influência que as novas tecnologias têm exercido sobre a música ao longo destas últimas décadas.

O segundo dia foi dedicado ao tema *Under the Bridge: Popular Music at the Margins* – onde foram apresentadas comunicações dedicadas à relação entre a música, ideologia e o poder, aos diversos fluxos musicais nacionais e internacionais, às músicas e culturas do Atlântico Sul e aos fluxos culturais entre

Portugal e Espanha com um painel dedicado aos Festivais de Música Céltica na Galiza e Norte de Portugal. Ainda neste dia foi exibido o filme *Buenos Aires por la capital. Tenguerías en Santiago de Chile (1960 – 2010)*, da autoria Eileen Andrea Karmy Bolton, e Cristian Albeto Molina Torres.

O tema *Yesterdays: Popular Music Until 1950* contou novamente com uma diversidade de comunicações que abordaram diferentes géneros musicais (punk, rock, flamenco, samba, electrónica), uma sessão de posters e a apresentação do segundo *keynote speaker* convidado Bruce Johnson, cuja comunicação foi dedicada à recepção do jazz na Austrália no início do século xx e a importância da relação entre esta música e dança.

No quarta dia de conferência, *Rivers of Babylon: Copyright, Technology, Creativity*, comunicações relacionadas com temáticas como as das indústrias fonográficas, dos media, das novas tecnologias, e direitos de autor foram uma constante. Contou com ainda com exibição do filme *Spontaneous Lux: Freestyling in Dance and Music*, da autoria de Rob Bowman. O quinto e último dia foi dedicado ao tema *Build a Bridge: Popular Music(s), Collectivities and Social Movements* onde foram apresentadas comunicações sobre a presença da música nos meios audiovisuais, os novos media, música e os

movimentos sociais, processos de exclusão e inclusão (rock 'n' roll, jazz) e exibido o filme *No morirá mai: el tango italiano en cuatro movimientos*, da autoria de Enrique Cámara de Landa. A conferência encerrou com a presença dos últimos *keynotes speakers* convidados Sarah Cohen (*Mapping Music and Urban Change*) e Francisco Cruces (*Music as intimacy. Variations on music as urban place*).

O programa incluiu o lançamento dos livros *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds That We Don't Always Notice* (Ashgate, 2013), editado por Marta García Quiñones, Anahid Kassabian e Elena Boschi, e *Made in Spain: Studies in Popular Music*.

No geral a atmosfera em torno da conferência foi muito agradável, existindo amplos espaços de lazer proporcionando, simultaneamente, oportunidades para fazer novos contactos e reencontrar velhas amizades. O jantar de encerramento realizou-se no Espicha" um local típico asturiano onde se produz sidra. Aliás, a sidra asturiana e o ritual de servir a sidra com toda a sua componente performativa é bastante popular e característica de diversas ruas e bares de Gijón. Para os visitantes de fora, a sidra local foi talvez um dos aspectos mais intrigantes dos *after hours* deste encontro.



# Puesta de largo.

## Los estudios sobre música popular urbana en España

Eduardo Viñuela

La cercanía de Roma hizo que en el año 2005 fuéramos muchos los españoles que decidimos animarnos a participar en el XIII congreso Internacional de IASPM, celebrado en la Universidad de la Sapienza. Aquel encuentro consolidaba la labor pionera de Silvia Martínez y Héctor Fouce participando en el congreso de Montreal 2003, y un grupo de doctorandos de la Universidad de Oviedo, animados por la profesora Celsa Alonso, pudimos poner cara y hablar con muchos de los investigadores internacionales que hasta entonces sólo habíamos leído (Philip Tagg, Franco Fabbri, Keith Negus o Robert Walser). También comprobamos que la investigación sobre músicas populares urbanas no era algo marginal, sino un campo con una larga trayectoria en otros países, y constatamos el interés que la música española despertaba en los socios de IASPM.

---

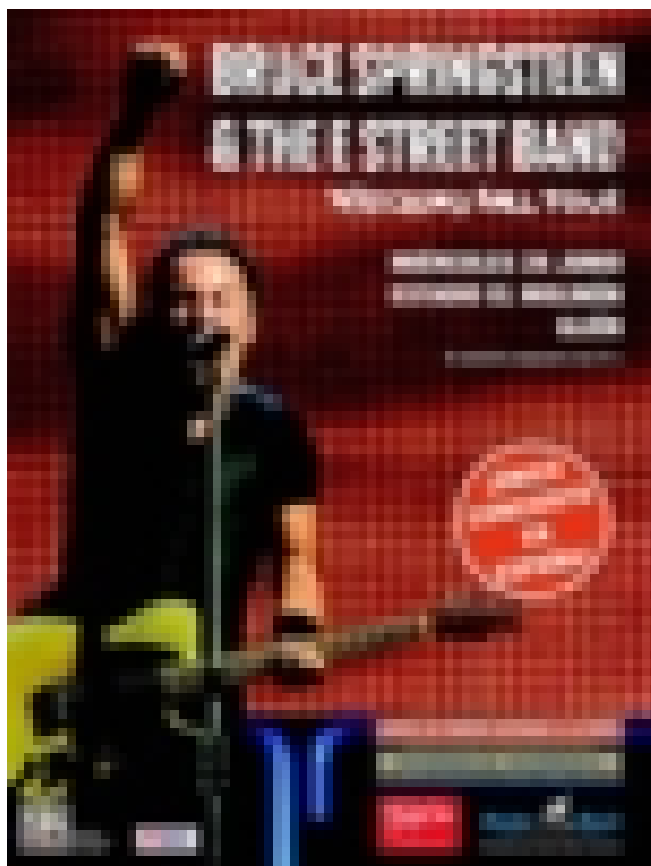
### Este congreso ha situado a España en el panorama internacional de los estudios de música popular

---

Aquel congreso de Roma sirvió para consolidar la investigación sobre músicas populares urbanas en la Universidad de Oviedo, y desde entonces los congresos de IASPM fueron un punto de referencia para dar a conocer nuestro trabajo y aprender del de otros intercambiando ideas, referencias, materiales, etc. En el congreso de Liverpool 2009 la presencia de españoles era ya muy notable, y en el aire parecía respirarse cierto entusiasmo por celebrar un congreso en España. Héctor Fouce entró a formar parte de la junta directiva internacional, encabezada por Jan Fairley como presidenta, y de repente todo se precipitó. Fue en la cena de despedida del congreso cuando surgió la

idea de organizar el congreso en Asturias, y lo que era una idea sin ningún fundamento se difundió rápidamente de una mesa a otra como una propuesta en firme.

A partir de ese momento los apoyos no dejaron de crecer, no sólo desde IASPM, sino también desde SIBE, la Universidad de Oviedo y el Ayuntamiento de Gijón, y la organización del congreso fue tomando forma hasta ser aprobado en la asamblea celebrada en el congreso de Sudáfrica en 2011. Desde entonces fueron dos años en los que el trabajo se iba intensificando poco a poco, y en los que la junta directiva de IASPM y SIBE, y la secretaria técnica del congreso (Espora) siempre apoyaron y aportaron soluciones a los problemas que iban surgiendo. Todo iba creciendo y tomando dimensiones de vértigo: número de propuestas para participar, países participantes, editoriales interesadas en el evento... y para colmo Bruce



Springsteen que decide dar la única actuación española de la gira en Gijón y en mitad de la semana del congreso, con el consiguiente colapso hotelero.

Ahora, una vez que los esfuerzos y las emociones del momento han quedado atrás, sólo queda la satisfacción de haber tenido la oportunidad de organizar este congreso en Gijón, con lo que ello significa tanto para respaldar las investigaciones sobre músicas populares urbanas en España como para situar a España en el panorama internacional de este campo de estudio. Y todo en el año en el que Routledge lanza la primera obra colectiva publicada en inglés que busca dar una visión de la música popular española (*Made in Spain*). Estos logros son fruto del esfuerzo de muchas personas que han trabajado a lo largo de muchos años por defender y dignificar la investigación y el estudio de las músicas populares urbanas a través de la docencia en universidades, conservatorios, institutos y escuelas; elaborando y dirigiendo tesis, trabajos de investigación, libros y artículos; organizando congresos,

seminarios, cursos,... Una labor que en los últimos años ha hecho crecer el interés por la música popular en diferentes disciplinas y con la que podemos alzar la voz para afirmar convencidos que no somos marginales.



## Presentación de *Made in Spain. Studies in popular music*

ETNO Redacción

*Made in Spain*, editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce, es el primer libro que ofrece una visión global de la música popular española en inglés. Contiene 15 capítulos y una introducción escritos especialmente para el libro, a cargo de especialistas españoles. De este modo se ha conseguido dar una visión desde dentro pero orientada al público internacional. Ha sido publicado por Routledge, probablemente la editorial académica más importante del mundo.

*Made in Spain* es el primer título de una colección (Routledge Popular Music Series) que estará dedicada a ofrecer al público internacional una visión general de la música de cada país. Italia y Brasil serán las siguientes referencias.

Este libro aborda el amplísimo mundo de las músicas populares, estilos y prácticas que han sido masivamente exitosos en cada momento, canciones que la gente ha cantado, bailes que la gente de la calle ha bailado. De la copla al hip-hop, del charleston al heavy metal, de los cantautores al jazz. Músicas que suenan en las radios, que se bailan en las verbenas, que se compran en discos o que se ven y se vieron en la televisión, el cine o el teatro.

Es un libro pensado para que cualquier persona desde cualquier lugar del mundo pueda hacerse una idea de cómo es la música popular de España y qué ha significado en cada momento de nuestra historia. No es solo un catálogo de estilos, sino que ofrece una visión contextual: aborda cómo los estilos se van creando, como se hacen populares, cómo decaen,



explicando sus relaciones con el contexto histórico y social.

La idea central que cruza la mayoría de los capítulos es que la música popular ha servido para expresar las tensiones que marcan el siglo XX en España: los intentos de representar identidades periféricas frente a la necesidad de definir una identidad nacional y, en paralelo, la tensión entre el deseo de ser modernos y cosmopolitas pero manteniendo una tradición propia. Estas ideas están desarrolladas en la Introducción, que ofrece una visión de la música popular española más allá de los estereotipos (*Avoiding stereotypes. A critical map of Spanish popular music*).

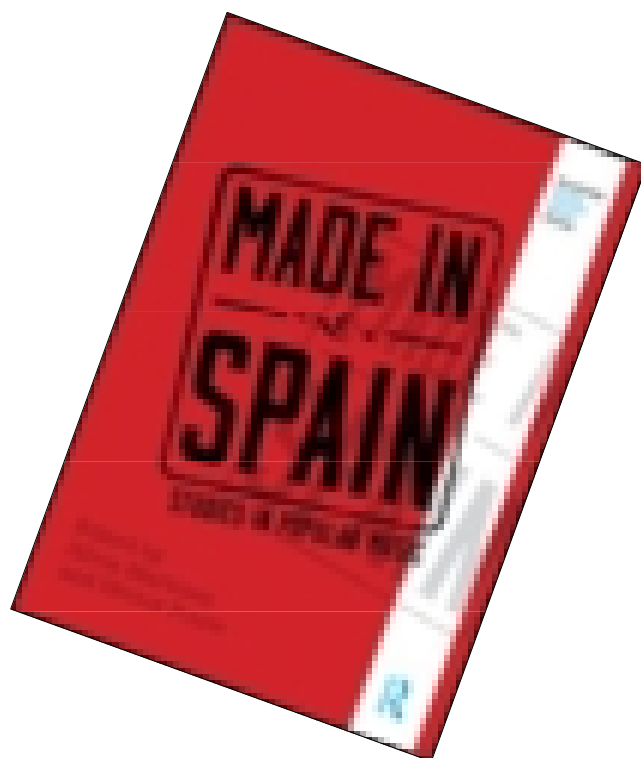
Así, el libro se abre con una sección que explora las identidades regionales a través de la música. Analiza el rock radical vasco, la nova cançó catalana, los festivales celtas en Galicia y el éxito del flamenco. La segunda parte está dedicada al pasado y a la tradición. Se examina aquí la influencia de la música cubana, cómo las mujeres han entendido la copla y como la han usado para expresar sus problemas e inquietudes y formas de ser de distintos modos según cambiaban los tiempos, de Concha Piquer a Martirio. También se explora como el teatro musical fue incorporando los estilos del jazz y ofreciendo formas de expresión femeninas más libres. Por último, ofrece un estudio sobre cómo el franquismo usó el jazz para dar forma a sus relaciones con EEUU, del rechazo a la diplomacia.

La tercera parte estudia los procesos de modernización: la llegada del rock and roll a través de las versiones, el ansia de modernidad de la movida, el grito barrial del heavy metal, el auge de la música electrónica del bakalao al Sonar o la influencia de la inmigración en las nuevas músicas mestizas.

Por últimos, dedicamos varios capítulos a analizar la relación entre música e imagen. Las películas sobre cantantes, el festival de Eurovisión, los videoclips de la movida, aparecen aquí.

Hemos incluido también una Coda, una capítulo que explica como se ve la música de España desde fuera. En esta ocasión, analizamos cómo Latinoamérica se relaciona con nuestra música. Como cierre, ofrecemos una extensa y exclusiva entrevista con Joan Manuel Serrat, que pasa revista a su carrera y a la actual situación del mundo de la música.

Todos los autores son investigadores y profesores en universidades españolas, donde los estudios de música popular cada día tienen más aceptación.



## JORNADAS

# Las mujeres en la música: presencias, construcciones e identidades

Ramon Canut Rebull y Daniel Vidal Ribero

El pasado 9 de marzo coincidiendo con las celebraciones del día internacional de la mujer la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS) celebró como viene siendo habitual en los últimos años sus IX Jornadas de Musicología bajo el cartel de “Las mujeres en la música: presencias, construcciones e identidades”.

El Conservatorio Mestre Vert de la población valenciana de Carcaixent fue testigo de un encuentro de profesionales de la música venidos de varios lugares del país que expusieron sus trabajos en torno al papel de la mujer en la música desde diversas vertientes historicistas, etnomusicológicas y pedagógicas dando como resultado un total de 33 comunicaciones y tres conferencias a cargo de tres expertos.

Isabel Ferrer de la *Universitat Autònoma de Barcelona*, joven musicóloga con una amplia experiencia, galardonada en diversas ocasiones por trabajos musicológicos de diversa índole, que presentó su exposición “Acustemología de gènere: caos per una fantasia?”; Josemi Lorenzo, musicólogo de reconocido prestigio en el campo feminista con varios libros de referencia como el primero escrito en España sobre Hildegarda von Bingen y que expuso su conferencia “Canon, cuerpos y políticas normativas en la Historia de la Música” en la que hizo un repaso del papel de la mujer a lo largo de la historia y Pilar Ramos, de la Universidad de la Rioja, experta en la materia con publicaciones como “Feminismo y música” todo un referente en este campo y que presentó su conferencia “Hacia una historia de las mujeres intérpretes”.

Las jornadas contaron con una gran asistencia de comunicantes y oyentes superando con creces las expectativas creadas en torno al eje temático de las jor-



Conferencia de Josemi Lorenzo

nadas. La respuesta del mundo académico ante este tema era toda una incógnita por su relativa peculiaridad y modernidad. Docentes de las universidades de Barcelona, Oviedo, Madrid, Girona, Valladolid, Murcia, Salamanca, la Rioja, Alcalá de Henares y Valencia, de los Conservatorios Superiores de Valencia, Badajoz y *ESMUC*, diversos doctorandos o profesores de Educación Secundaria de diversos centros de Valencia y Madrid expusieron sus recientes trabajos en tres aulas temáticas funcionando al mismo tiempo. El aula 1 destinada a trabajos relacionados con la pedagogía, la musicología antigua y biografías de compositoras o intérpretes. El aula 2 en la que se expusieron trabajos con una vertiente etnomusicológica y el aula 3 destinada a trabajos relacionados con la musicología historicista del s.XIX y XX.

Es de destacar la variedad de temas, independientemente de estos tres ejes principales, que podía encontrar el oyente en cualquiera de las aulas. Así, en el Aula 1 pudimos escuchar exposiciones basadas en torno a la figura de Hildegarda de Bingen, el papel de la mujer sefardí, la presencia femenina alrededor de Domenico Scarlatti, la educación musical de las mujeres o



aspectos de estereotipos de género en la elección de una especialidad musical, entre otros. En el aula 2 la variedad de temas abarcó desde músicas de raíz tradicional como el papel de la mujer Saharaui o la mujer en el contexto etnomusicológico cántabro hasta temas más actuales como los estereotipos de género en la Bossa Nova, compositoras en el cine histórico o la construcción audiovisual de la escena *dragqueen*. Por último en el aula 3 escuchamos temas como la identidad de género de la mujer en la zarzuela, la creación

musical femenina en la España del s.XIX o las cuestiones de género en la recepción wagneriana.

El resultado de las jornadas se plasmará en un dossier especial sobre las mujeres en la música que se publicará en la revista *Quadrivium* a partir de enero de 2014. Se trata de una revista on-line y abierta por lo que podrá ser consultada por cualquier persona interesada en el tema.

## JORNADAS DE DIDÁCTICA

# Diversidad, integración y variedad

Marco Antonio de la Ossa

La sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca albergó durante los días 18, 19 y 20 de julio la segunda edición de las Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología. En 2013, su programación, estructurada en conferencias, comunicaciones, mesas redondas, talleres, conciertos y visitas a la ciudad, se centró en 2013 en un ámbito de la investigación musical que está tomando un notable auge en los últimos tiempos. Dirigidas por Marco Antonio de la Ossa y de la mano de prestigiosos ponentes, la mayor parte de ellos doctores, que desarrollan su trabajo en universidades como la de Salamanca, Oviedo, Cáceres, Barcelona, Castilla-La Mancha o Madrid, se realizó una aproximación a la música de cine española, a las compositoras de bandas sonoras y al mundo del videoclip, problemática y realidad en la actualidad.

Además, se abordó la música en Guinea Ecuatorial y su relación con otros países del Atlántico. Del mismo modo, la Nueva Canción Chilena (Víctor Jara, Rolando Alarcón, Quilapayún...) y su gran relación con el cancionero de la guerra civil española y de la resistencia antifranquista tuvo un importante espacio.

En el campo de la didáctica de la música, se presentó un novedoso y atractivo método de percusión corporal



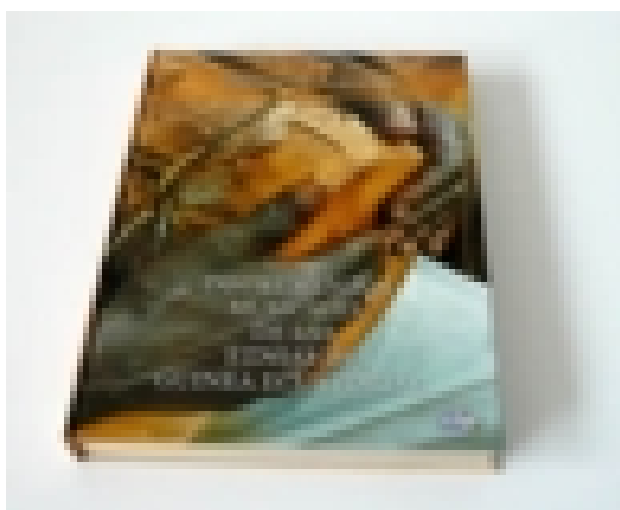
Taller de percusión corporal de Francisco Javier Romero Naranjo (método BAPNE)

muy relacionado con la estimulación cerebral a través de una conferencia teórico-práctica. También se celebraron dos mesas redondas en las que se abordaron la situación de la investigación musical y la de la didáctica de la música en estos momentos atendiendo a la nueva ley educativa recientemente implantada.

Por último y como hemos mencionado, se celebraron visitas guiadas a la ciudad de Cuenca y a los principales museos de la ciudad. También hubo espacio para una ruta gastronómico-musical y para la celebración un concierto al aire libre que corrió a cargo del conjunto gijonés El Patio de tu Casa.

Entre los ponentes, cabe citar a la doctora Teresa Fraile, que fue la encargada de realizar la conferencia inaugural, "El cine musical español: entre flamencas, ye-yés y modernos". A continuación se realizó la mesa redonda "Investigación musical en la España del siglo XXI: pasado, presente y ¿futuro?", que contó con la propia Teresa Fraile, Matilde Olarte y Marco Antonio de la Ossa. Este último dictó la ponencia "Nueva canción chilena y canciones de la guerra civil española y de la resistencia antifranquista: transmisión, recuerdo y homenaje" que cerró la actividad académica el primer día.

Abrió la jornada del viernes 19 de julio el doctor Francisco José Romero Naranjo. El creador del método BAPNE expuso sus investigaciones de forma teórica y



también realizó un taller en el que mostró algunos de los recursos y actividades que desarrolla. Tras la mesa redonda "La música en la educación del siglo XXI: ¿hacia dónde nos lleva la LOMCE?", en la que concurren Francisco José Romero Naranjo, Eduardo Viñuela, Teresa Fraile, Matilde Olarte y Marco Antonio de la Ossa, Isabela de Aranzadi habló de "Música, ritmos y oralidad en Guinea Ecuatorial. Trayectorias de retorno en el Atlántico negro".

En la última jornada, la del sábado 20 de julio, la doctora Matilde Olarte ofreció su conferencia "¿Somos

iguales componiendo música incidental? Mujeres casi desconocidas de la banda sonora musical". Por último y antes del concierto de El patio de tu Casa, que se celebró en la Plaza de la Merced, y de la cena fin de Jornadas, el doctor Eduardo Viñuela abordó el tema "El videoclip en tiempos de crisis: producciones low cost y distribución viral e internet".

Cabe citar también el buen número y calidad de las comunicaciones presentadas por investigadores y profesores procedentes de universidades como la de Jaén, Valencia o del Conservatorio Superior de Oviedo. Además, hay que reseñar las magníficas instalaciones de la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, y la amabilidad del personal de la misma.



Ya se está confeccionando la programación para el año 2014. En esta ocasión y sin olvidar la música de cine, la celebración de conciertos o las visitas a la ciudad, el flamenco tendrá un importante espacio. Así, las III Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología se celebrarán del jueves 17 al sábado 19 de julio de 2014 (también se aceptarán comunicaciones).

CURSO DE VERANO

# Música y medios de masas: representación y consumo de la escena a la publicidad

Sandra Álvarez Díaz

Del 19 al 22 de agosto tuvo lugar en la sede de la Universidad Internacional de Andalucía en Baeza el curso de verano *Música y medios de masas: representación y consumo de la escena a la publicidad*, dirigido por Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo) y Joaquín López González (Universidad de Granada).

La sesión de apertura estuvo a cargo de Nicholas Cook, profesor de la Universidad de Cambridge, que habló sobre la concepción multimedia de la música y las leyes de propiedad intelectual, tomando como caso de estudio el *mashup*. Así inició su clase distinguiendo dos formas de acercamiento a la música, la primera llamada "autónoma" que designa a la perspectiva de estudio de la musicología tradicional y que toma la música como algo heredado con un significado ya construido. En contraposición la "multimedia" cree en una audiencia activa que participa en los procesos de creación de significado. Tomando como ejemplo el *mashup*, en el que se mezclan diversos



El profesor de Cambridge Nicholas Cook

materiales que forman una nueva obra, reflexionó sobre la necesidad de que las leyes de propiedad intelectual deban ser revisadas para adaptarse a un nuevo mercado.

La sesión de la tarde versó sobre la diferente representación de los espacios urbanos en los videoclips. Eduardo Viñuela nos mostró cómo la música ayuda a crear espacios y el videoclip es el documento audiovisual de los discursos de la ciudad.

---

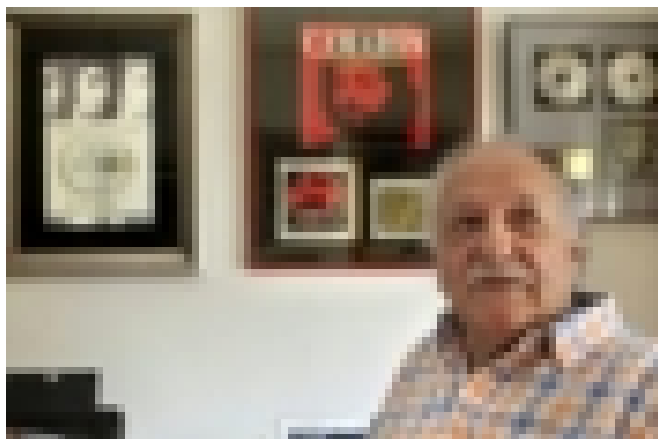
**Nicholas Cook: las leyes de propiedad intelectual deben adaptarse a una audiencia activa que participa de los procesos de creación**

---

## Cine y televisión

La mañana del martes día 20 estuvo dedicada a la representación de la música en dos de los grandes medios de masas: el cine y la televisión. En primer lugar, Joaquín López nos planteó un modelo de análisis de la iconografía musical en las películas que atiende a aspectos tan diversos como el estudio orgánico de los instrumentos, la gestualidad o la audición musical, que fue combinando con la visualización de diferentes fragmentos. Al cine le siguieron sus hermanas pequeñas, las series de televisión, de las que habló Matilde Olarte, profesora de la Universidad de Salamanca, que nos mostró la evolución de la ambientación musical de este formato desde mediados del siglo XX hasta hoy.

Esa tarde contamos con la presencia del productor y compositor Ricardo Pachón, que hizo un repaso por las características del flamenco y varios de sus palos y subgéneros, además de compartir con nosotros va-



El productor de flamenco Ricardo Pachón

rias anécdotas y material inédito.

El día 21 estuvo protagonizado por la relación entre música y comunicación. En primer lugar a través de la figura de Kiko Mora (Universidad de Alicante), que hizo un cuidado repaso por todas las formas de uso de la música en publicidad. Tras esto, le tocó el turno a la prensa escrita y radiofónica de la mano de Diego Manrique (Diario *El País*), que en dos sesiones habló de la función del periodismo musical como herramienta divulgadora y la evolución de la programación de música en la radio.

Finalmente, el día 22 se desarrolló la parte más práctica del curso. Por la mañana Teresa Fraile (Universidad de Extremadura) nos mostró diferentes herramientas para el trabajo de material audiovisual en la educación primaria. Por la tarde, Cande Sánchez Olmos (Universidad de Alicante y FNAC) habló

de la evolución de los soportes para el consumo de música y de diferentes estrategias de promoción musical en un formato de charla-taller.

En resumen, los diferentes perfiles profesionales de los ponentes, sumados a los del alumnado (docentes, músicos, musicólogos, periodistas...) dieron lugar a un curso muy activo en el que se crearon interesantes debates tras cada charla, quedando consolidado el objetivo que se perseguía: “concienciar a los alumnos de que la música no tiene significado por sí misma, sino que nosotros se lo otorgamos”.

No podemos despedirnos sin hablar de las *48 noches de cultura abierta en la UNIA* que fueron el complemento perfecto, con visita guiada, obra de teatro y concierto de jazz.



En *Jinetes en la tormenta*, Diego Manrique reúne sus mejores textos sobre música popular

## CURSO

## Material Girl: a codazos con el patriarcado musical

Laura Viñuela

"¿Mujeres en el rock? ¡Hay un montón!" En efecto, haberlas haylas pero, ¿de verdad las conocemos? ¿Sabemos de sus aportaciones musicales y de sus subversiones de género? A menudo, los estereotipos y los lugares comunes, no nos dejan ver el bosque. Desde la maldad de Yoko Ono hasta la ambición de Madonna, pasando por la autenticidad de Janis Joplin, en el curso del Aula de Música Pop Rock de la Universidad de Oviedo, *Material Girl: a codazos con el patriarcado musical*, analizamos y revisamos muchos de los mitos sobre las mujeres músicas que pueblan las mentes del común de los mortales e incluso de quienes se consideran *connoisseurs* del ámbito musical que nos ocupa.

Las diez sesiones del curso supieron a poco para abarcar un programa ambicioso que pretendía realizar un recorrido por la historia de la música popular canónica (fundamentalmente, el ámbito anglosajón) centrándose en el papel de las mujeres músicas. Así, desde las raíces de la América profunda, con el blues y el country como principales ejes, pasamos al rockabilly de los años 50 y los Girl Groups de principios de los 60. Los años 70 comenzaron con Janis Joplin, esa imprescindible figura a caballo entre dos décadas y entre dos mundos articulados por los movimientos sociales y el feminismo de la segunda ola.

El folk y las compositoras de corte intimista, con Joni Mitchell a la cabeza, fueron la siguiente parada, mientras que el punk, pese a su relevancia, se trató sólo someramente ya que al papel de las mujeres en este género se dedicaron dos sesiones intensivas en el curso monográfico que se impartió en el año 2012 dentro del Aula de Música Pop Rock. En cambio, la controver-



tida figura de Yoko Ono tuvo una atención especial, junto con las mujeres de la música de vanguardia. La década de las superestrellas, los 80, estuvo jalonada por la enorme repercusión de Madonna, que lleva tres décadas ofreciendo un torrente de modelos para sus seguidoras: la frívola, la madre, la mística, la sexualmente independiente o la empresaria. Un caso único en el ámbito nacional es Mónica Naranjo, que también fue tenida en cuenta, así como las grandes artistas de los últimos veinte años como P.J. Harvey o Björk. Junto al recorrido cronológico, se analizaron también los roles habituales para las mujeres en la música, que no dejan de ser los siempre habituales del sistema patriarcal: las "buenas" (esposas, madres) y las "malas" (groupies, fans y todos los de carácter sexual).

---

Revisamos la historia del rock con la "particularidad" de que todas las figuras eran mujeres

---

Lo que hicimos, en definitiva, fue una historia del rock, con la "particularidad" de que todos los ejemplos y figuras eran mujeres, es decir, lo que se hace siempre sin que resulte extraño cuando se utilizan ejemplos

masculinos. Esta nueva perspectiva produce cambios en la visión global, da relevancia a hitos y relaciones causa-efecto que no siempre se tienen en cuenta. Así, por ejemplo, el fenómeno fan de los años 60, que dio a las jóvenes la oportunidad de agruparse, salir a la calle, acudir a conciertos y descontrolarse en público, se revela fundamental a la hora de explicar que tantas mujeres estuvieran preparadas para aprovechar la oportunidad de hacer música que les brindó el punk. Esta visión contradice la idea comúnmente aceptada de que son las groupies, en tanto que personajes individualizados, conocidos y trascendentes desde el punto de vista histórico, las más rebeldes, liberadas y el vehículo de más oportunidades. Por supuesto, no es

un hallazgo que nos deba sorprender, puesto que el feminismo nos enseña la importancia de leer a contrapelo y el ensalzamiento ocasional de las groupies en la historia canónica del rock frente a la denostación de las fans hacía sospechar que había más subversión en aquéllas a quienes se menospreciaba con más interés.

*Material girl* fue una oportunidad impagable de conocer, pensar, aprender, compartir y reflexionar sobre lo que escuchamos y, sobre todo, sobre lo que no escuchamos. Como Alicia en su País de las Maravillas, nos permitió asomarnos por una puertecilla a un lugar del que nos gustaría saber más. Esperemos que tengamos ocasión de seguir explorando.



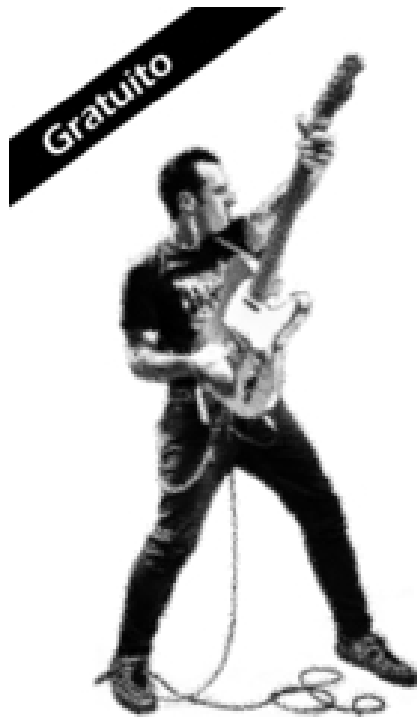
## JORNADAS

## industria musical y periodismo: historia de dos crisis

Josep Pedro

En abril de 2013 se celebraban en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid las *Jornadas de Periodismo e Industria Musical Ruidos de Fondo*. Organizado por *De Oído. Foro de Músicas Populares Contemporáneas*, el encuentro fomentó el acercamiento y la comunicación entre los estudios académicos sobre la industria de la música y sus transformaciones presentes y una serie de actores de distintos ámbitos de la industria y el periodismo musical.

En este sentido, las jornadas contaron con la participación de: investigadores universitarios (Ignacio Gallejo, Julio Arce, Fernán del Val, Héctor Fouce), destacados representantes de la organización de conciertos (Javier Olmedo, de *La Noche en Vivo*) y la producción, edición y distribución discográfica (Fernando Novi en representación de UFI, Fernando Luaces, director de *Boa Music* y *Altafonte*), jóvenes emprendedores (Pablo García, de *Pauken Grabaciones*, Chris McEldowney de *Let's Loop*, Luis Fernández, del sello *Sonido Muchacho*), periodistas (Joaquín Guzmán, de *Rockola FM*, Pilar Sanz, director de *Calle 20*, Luis J. Menéndez, de *Mundo Sonoro*; César Luquero— en representación de *Rockdelux*) y músicos de la escena pop-rock (Fernando Pardo, de *Los Coronas*, Sara Iñiguez, de *Rubia*, Alfa o Sa-



Info. e inscripciones:  
ruidos-defondo.blogspot.com

Ruidos  
de fondo

Jornadas de periodismo  
e industria musical

Sala Naranja  
22, 23 y 24  
de abril

1 crédito de  
libre elección

(Grado y Licenciatura)

ORGANIZADA POR  
**DE OÍDO**  
FORO DE MÚSICAS  
POPULARES  
CONTEMPORÁNEAS

COLABORA  
Departamento  
de Periodismo III

bino Méndez). Asimismo, también hubo debates sobre el complejo tema de la propiedad intelectual, en el que Javier de Torres por un lado y Marta G. Franco por otro expusieron distintos destalles sobre la regulación y sus argumentos, y sobre la relevancia de la música popular como hecho económico (Rubén Gutiérrez-, de *Fundación Autor*).

Invitados a reflexionar sobre el estado actual de las músicas populares en España, los participantes abordaron algunos temas comunes y fundamentales en el contexto reciente como las potencialidades y límites de los medios digitales como herramientas de comunicación y nuevos modelos de negocio, el papel y la persistencia de los medios tradicionales, las problemáticas que afectan al circuito urbano de música en directo (crisis económica, subida del IVA, restricción de entrada a menores...) y las relaciones vigentes entre periodismo musical, la industria y los músicos.

Una de las principales contribuciones de las jornadas fue precisamente ofrecer un lugar de encuentro y de-

bate, no siempre explícito, entre los distintos puntos de vista de los actores implicados. En este sentido, se conjugaron las ilusiones por nuevos proyectos digitales y multimedia con los aspectos hegemónicos de las industrias tradicionales, así como los discursos y rutinas de trabajo de periodistas y músicos, donde surgieron acusaciones cruzadas y argumentos nostálgicos y/o prácticos sobre la incidencia social de la música en tiempos pasados. Resaltando el aspecto más positivo, esta reunión posibilitó nuevas vías de enten-

---

### Las posiciones fluctúan entre los ilusionados por las nuevas posibilidades de lo digital y los nostálgicos de tiempos pasados

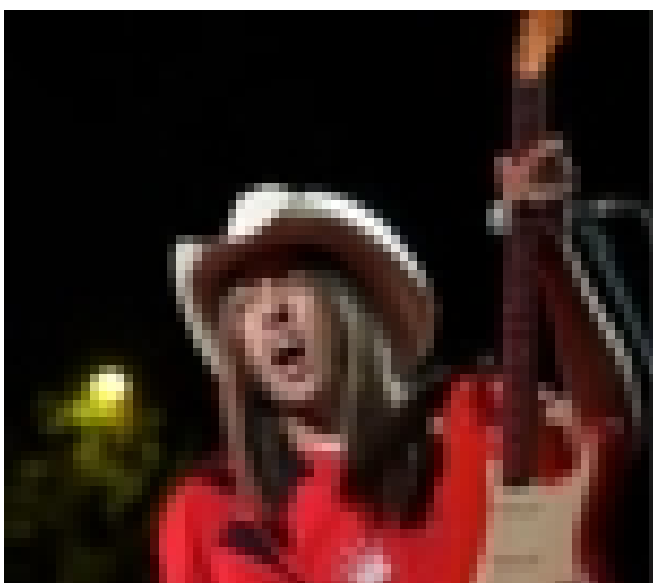
---

dimiento entre actores interrelacionados que no siempre están en contacto y potenció la empatía con la posición del otro. Por otro lado, ante la poca habitual presencia de ponentes en las mesas de otros invitados, también asistimos a un ejercicio discursivo ritual en el que los miembros de cada grupo implicado reiteraron argumentos individuales típicos de su colectivo o persona.



Por ello, los mayores beneficiarios de las jornadas fueron probablemente los estudiantes, que tuvieron una asistencia destacada. Algunos de ellos se mostraron muy interesados en los procesos de cambio en las experiencias de la música popular, participaron en los debates y realizaron entrevistas a los ponentes. Su posición curiosa de escucha ante los distintos discursos de los participantes y la experiencia de asistir a debates que sienten muy próximos a su vida cotidiana supuso un importante proceso en su formación – también en la de los organizadores- ya que, durante tres días, estuvieron en contacto directo con algunas de las realidades de las que querrán formar parte en un futuro próximo.

En definitiva, estas jornadas de periodismo e industria musical sirvieron para seguir construyendo una línea de trabajo e investigación en torno a las músicas populares en el espacio universitario, donde deberían estar cada vez más integradas. La colaboración entre distintas instituciones y empresas es prueba de que la universidad pública, y en concreto la facultad de Ciencias de la Información, tiene la potencialidad de fomentar el debate y la acción conjunta y de que la música popular, como expresión comunicativa e interconectada con distintos actores, mantiene una relevancia fundamental en la realidad social presente.



Fernando Pardo, guitarrista de Los Coronas



## PRENSA MUSICAL

## La revista Enderrock cumple 20 años

María Salicrú-Maltas

Madrid, abril de 2011. Me asombra ver en un quiosco que *RockdeLux* ha escogido a los catalanes *Manel* para ilustrar su portada. No puedo creerlo, nunca un grupo que canta en catalán había ocupado este lujoso puesto. Pero la realidad era que entonces estos jóvenes encabezaban una escena musical que crecía en ventas (3 discos de oro) y en producción fonográfica (591 discos). Como *Antònia Font*, *Manel* giró aquél 2011 por distintos lugares de España, bajo el interés de un público que no hablaba catalán y lejos de pensar que serían apedreados como le pasó a *Sopa de Cabra* en los 90. ¿Cuáles han sido las causas que han propiciado este cambio de mentalidad?

Aunque no existen estudios específicos, debemos citar -entre otras causas- el aumento de la normalización del catalán y de la reivindicación de la propia cultura. Otra causa es la divulgación en la escuela de contenidos de música popular y tradicional en catalán. Gracias a la modificación del currículo y del contenido de los libros de texto, ahora se divulga tímidamente información sobre la *Nova Cançó* y el *rock català*, hecho que produce que muchos profesores de música que vivieron este último fenómeno transmitan la BSO a sus alumnos de manera apasionada y la interpreten en las fiestas. Otra causa ha sido la política cultural de la *Generalitat*. Por ejemplo, el decreto que en 2003 obligó a los medios a emitir el 25% de música de su cuota en catalán. Aunque queda mucho por desear, hoy hay más presencia de música en catalán en las radios y en la televisión autonómica (en series, anuncios, documentales, programas en directo o CD's recopilatorios). Otra causa es la valoración de la calidad musical de los productos gracias -entre otras- a cuatro razones. En primer lugar, por un aumento de la calidad lingüística de las letras, también por cierta reivin-

dicación en su mensaje. Así mismo ha influido la formación musical de los artistas y sus múltiples influencias, que incluyen referentes autóctonos y del resto del mundo -de cualquier estilo y tiempo-, de los que han adquirido nuevos timbres, formas, modelos de creación o de *performance*. Y finalmente, otra causa ha sido el aumento de respeto hacia la cultura catalana, gracias a fenómenos como la interculturalidad y la globalización.

Pero sin duda, otra de las razones que han propiciado el interés que suscita la música en catalán, es la labor que ha hecho el grupo editorial *Enderrock* en los últimos 20 años. Que *Manel* haya sido portada de *RockdeLux* y tenga éxito, se debe -en gran parte- al hecho de que en 2007 quedara finalista en el concurso *Sona 9* que organiza éste grupo editorial.

### El grupo editorial Enderrock

Aunque sus inicios fueron modestos y difíciles, pasados 20 años y 200 números, los periodistas fundadores del grupo *Enderrock*, Ferran Amado, Lluís Gendrau, Pere Pons y el fotógrafo Xavier Mercadé, pueden presumir de la colosal aportación cultural que han hecho al pueblo catalán. Bajo la dirección editorial de Gendrau, han editado cinco cabeceras de música, entre las que destaca su mayor proyecto, la revista de música popular *Enderrock*, publicación que editaron el 23 de abril de 1993, el mismo día de *Sant Jordi* que en 1976 vio nacer *Avui*, el primer diario en catalán que se editaba después de la dictadura.

*Enderrock* nació como altavoz del sector musical después del *boom* del *rock català* de 1991, pues no existía ninguna revista de música popular en catalán con cierta incidencia social. Desde entonces, la revista ha sido testigo de la evolución de la música popular y la transformación cultural del sector en los *Països Catalans*, a nivel de promoción, derechos, estilos, referen-

tes, temática, salas, circuitos, festivales, tecnología, estética, financiación (*Verkami*)... Como complemento están sus monográficos de verano, la serie de biografías *Rockcol·lecció* y los números especiales de sus efemérides más importantes (10 y 20 años y los núm. 100, 150 y 200), balance del estado de cada época, que incluyen la valoración de los mejores discos, grupos, canciones, portadas, conciertos e imágenes.

El grupo también edita la revista *440 Clàssica* y *L'Espectacle*, dedicadas a la música clásica y a los programadores, respectivamente. *L'Espectacle* saca el *Anuari de la Música* que cada año hace balance de la industria musical catalana. Debido a la crisis se ha dejado de publicar una revista bimestral especializada en jazz (*Jaç*) y otra bimestral dedicada a la música tradicional y la canción de autor (*Sons de la Mediterrània*), aunque tienen su versión *online* y la última sigue organizando el concurso de nuevos talentos *Sons*.

### Más que una revista

Durante dos décadas, la revista *Enderrock* se ha convertido en una herramienta indispensable para la industria de la música popular en catalán.

Y es que *Enderrock* no es sólo una revista de prensa escrita: siempre ha complementado sus contenidos con las nuevas tecnologías ofreciendo un CD o un DVD en cada número. Ha regalado novedades discográficas, recopilaciones de festivales, reediciones de discos históricos o CD's de versiones. Algunos de ellos pueden escucharse en *Spotify*. Los DVD's han divulgado conciertos y documentales que atestiguan la trayectoria de artistas, fenómenos musicales o conciertos emblemáticos de la música en catalán. Una colección audiovisual de gran utilidad para la divulgación de la historia musical de un país, la promoción de grupos y el reconocimiento a artistas de otros tiempos. La revista tuvo su propio canal de televisión *Enderrock TV*, ahora dentro de la web del grupo.

Otro de sus logros es el concurso de nuevos talentos

*Sona 9* y los *Premis Enderrock* (los Premios de la Música Catalana), cerca de 40 reconocimientos al sector escogidos por votación popular y por la crítica. En la última gala, la revista reunió a *Raimon*, - homenajeado por sus 50 años de trayectoria- y a su herencia musical, que comprendía gente del *rock català* y del *pop* actual. Tres generaciones que cantan en catalán gracias a él, entre otros. Y es que reconocer a los pioneros, siempre ha sido prioridad de la revista junto a la actualidad nacional e internacional.

Otra de las virtudes de *Enderrock* ha sido la complicidad con otras empresas, medios de comunicación, productoras, programadores (de salas, circuitos y festivales) y profesores de la escuela (suplemento: *Músic del Mes*). Debemos añadir la creación del término *Bandautor*, la publicación de cancioneros de la *Nova Cançó*, del *folk* o la *rumba catalana*, libros de artistas y la organización de exposiciones de fotografías sobre música. Para el grupo, todo formato es bueno para promocionar la escena.

*Enderrock* es hoy una revista del siglo XXI, competitiva, con buenos profesionales (como el fotógrafo Juan Miguel Morales, que ha retratado cantautores de todo el mundo), que aglutina y dinamiza la escena de la música popular en catalán, que tiene la capacidad de influir en el sector y que es barómetro para el futuro. Y todo con la misma pasión y constancia de sus inicios. Aunque algunos se empeñen en ello, *Enderrock* no es la *Súper Pop* en catalán, ni una revista destinada sólo al público joven, tampoco una publicación que recoge los deseos comerciales de la industria musical catalana, sino un tesoro vivo para los amantes de la música popular en catalán. También, un lujo para los interesados en ésta música de todo el mundo, pues la revista ha descrito, describe y describirá la BSO de la música popular en catalán.

## JORNADAS

## Covers (1951-1964): Cultura, juventud y rebeldía

Virginia Sáez Núñez

Los días 9 y 10 de mayo de 2013 se celebraron unas jornadas organizadas por la SIBE y el Vicerrectorado de Cultura de la UA, bajo el título “Covers (1951-1964): Cultura, juventud y rebeldía”, como complemento de la exposición del mismo título que se exhibía en el MUA. Dicha exposición, que abordaba la emergencia del rock and roll en USA a través de las portadas de discos más emblemáticas del período, sirvió de excusa para la realización de una serie de charlas que pudieran no sólo contextualizar el contenido de la misma, sino reflexionar al mismo tiempo sobre las derivas de la industria musical en nuestras sociedades contemporáneas.

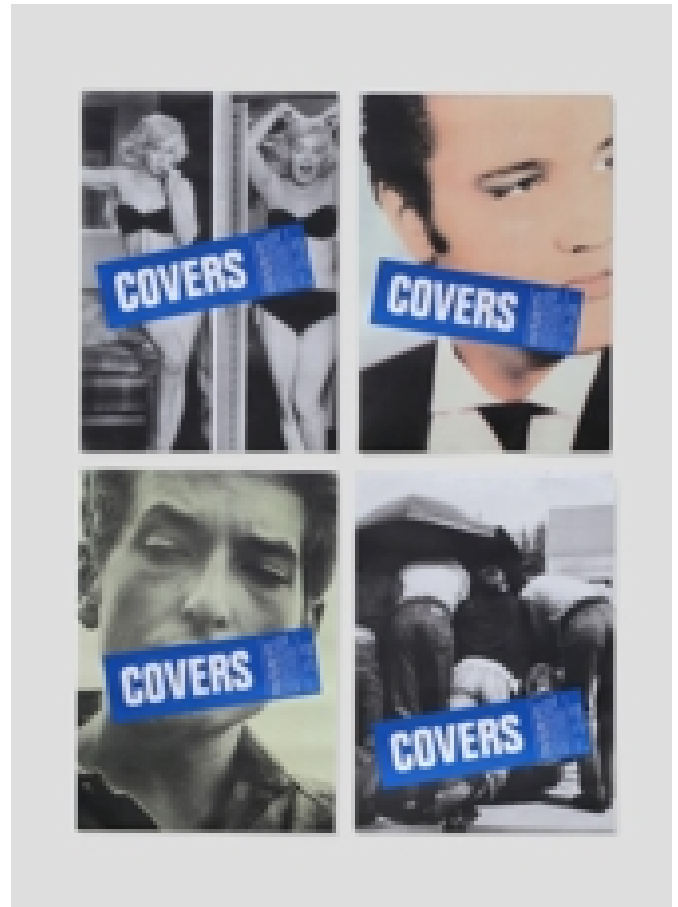
El músico Igor Paskual daba comienzo a la primera de las conferencias ilustrando, guitarra en mano, la emergencia y proliferación del rock de los cincuenta en EE. UU. Interpretando los acordes de grandes artistas como Bill Haley, The Carter Family, Elvis Presley y Chuck Berry, y resaltando la importancia para la industria que supuso Alan Freed, Igor retrató el surgimiento de dos estilos musicales: rock'n'Roll y soul. Ambos influyeron profundamente en la juventud norteamericana y trascendieron hasta el punto de ser motivo de conflictos intergeneracionales e interraciales.

---

### La apertura al turismo allanó el terreno para la llegada del rock a España

---

Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo) y Fernán del Val (UNED Madrid) esclarecieron la consolidación del rock en España, desde el beat al rock urbano. Narraron cómo España buscaba integrarse en Europa desde el desastre de 1898 y fue en los sesenta cuando el turismo permitió que el rock y los agentes de modernidad entraran en nuestro país. Las orquestas



que interpretaban las versiones internacionales en las verbenas de los pueblos jugaron un importante papel en este periodo clave, en el que comenzaban a surgir bandas como Los Brincos, Los Bravos o Los Salvajes. Tras conocer los orígenes nacionales e internacionales de la música rock, Juan Ignacio Gallego (Universidad Carlos III de Madrid) habló de las nuevas formas de distribución de contenidos sonoros: radio, música y tecnología. Reflexionó sobre los nuevos consumos culturales en la música popular y los medios de comunicación, señalando que estas formas de consumir surgían de la cultura underground y se vinculaban con el movimiento punk. A él se unieron más tarde Héctor Fouce (Universidad Complutense de Madrid) y Pedro León (Universidad de Alicante) para debatir en una mesa redonda acerca del negocio de la industria musical en el panorama actual.



Igor Pascual

Teresa Fraile (Universidad de Extremadura) discurreció sobre el rock and roll en el cine norteamericano. En plena Guerra Fría, cuando las familias estadounidenses alardeaban de su prosperidad y bienestar, la aparición de James Dean y Marlon Brando en la gran pantalla filmando películas como *Rebelde sin causa* o *Salvaje* llegó con una carga altamente simbólica que caló hondo en el malestar de la juventud norteamericana. Los modos de vida comenzaron entonces a transformarse en formas de consumo y manifestaciones culturales. La profesora Fraile también tuvo tiempo de reflexionar metodológicamente sobre el estudio de la música cinematográfica.

Para concluir el encuentro se sentaron a la mesa Kiko

Mora (profesor de la Universidad de Alicante y organizador, junto a Eduardo Viñuela, de las jornadas), Jose M<sup>a</sup> Esteban (periodista musical y coordinador de la revista *World 1 Music*), Héctor Fouce y Eduardo Viñuela tratando el tema de la cultura del rock y atendiendo a las preguntas que surgían entre los asistentes.

Por su parte, un grupo de alumnos del máster Comi-crea: Comunicación e Industrias Creativas de la Universidad de Alicante (Jaime Alberó, Rosa González y Guiomar Soler) presentaron su propuesta de estrategia de lanzamiento realizada sobre un grupo musical ficticio. Se trataba de dar a conocer las dinámicas de trabajo de este máster por parte de algunos alumnos e integrarlos dentro de una reunión académica.

La ceremonia de clausura reunió a las afueras del recinto del museo a docentes, estudiantes, amigos e invitados en el concierto de La Kamikaze Sound Express, integrada por David Sánchez (bajo), Antonio Valiente (guitarra), Ángel Mira (batería), Marcos Beviá (teclado) y Kiko Mora (voz). La banda alicantina fusiona rock, blues, soul y jazz y rindió homenaje a la música norteamericana de los años 50 y 60, según el contenido de la exposición, con versiones de grandes artistas y grupos del momento como Elvis Presley, The Beatles, Etta James, Ray Charles, Chuck Berry, Eddie Cochran, y The Rolling Stones, entre otros.





**EXIB**  
música

expo iberoamericana de música

8, 9 y 10 de  
MAYO de 2014  
ALHÓNDIGA BILBAO



**EL PRIMER MERCADO ESPECIALIZADO EN  
MÚSICA IBEROAMERICANA PARA EUROPA**

El mercado especializado en música iberoamericana y dedicado al colectivo profesional que trabaja por y para la música de la región desde ambos continentes. El punto de encuentro para nuevas iniciativas de contacto.

A lo largo de tres días, la comunidad profesional musical de Iberoamérica y Europa, tendrá una oportunidad única para estrechar lazos, realizar alianzas y acciones de cooperación, así como intercambiar productos y activar acuerdos de comercialización intercontinentales.

**Aportes EXIB Música.**

- **POTENCIAR** la circulación de las músicas iberoamericanas en Europa y el mundo.
- **FOMENTAR** el diálogo intercultural.
- **PROYECTAR** el mosaico musical de la región iberoamericana.
- **DESARROLLAR** un espacio de encuentro entre Iberoamérica y Europa.
- **INCENTIVAR** la oferta de bienes y servicios musicales.

## NUESTROS ESPACIOS

### DIRECTOS

Conciertos demo. Música en directo. Diversidad de géneros desde todos los puntos de Iberoamérica.

### EXHIBIRTE

El pabellón Exhibirte será el centro neurálgico del intercambio profesional desde donde las agencias y las empresas realizarán su oferta para estimular el intercambio de bienes y servicios.

### EVENTOS

Los espacios de EXIB Música se convertirán en excusas perfectas para desarrollar acciones de integración con la música como marco. Exposiciones, lanzamientos, video arte, instalaciones y más.

### FORO

El espacio para detectar y analizar, para aportar nuevas iniciativas, consolidar compromisos y reinventar fórmulas de cooperación desde el mejor conocimiento de nuestras realidades. Conferencias, Charlas, Master Class, Presentaciones.

## ADÉMÁS

### IDEAS

Desde IDEAS compartiremos proyectos, iniciativas para impulsar la gestión musical. Encontrarás un espacio desde donde aportar y exponer tus ideas dentro de EXIB Música.

### PRENSA

El espacio para la prensa especializada. Un área para fortalecer los canales de colaboración y definir criterios de difusión.

### EUSKAL MUSIKA LERU

Los sonidos de Euzkadi tienen su espacio para el encuentro y el contacto con la comunidad profesional que se dará cita en EXIB Música.



### BILBAO

Bilbao, modelo de innovación ciudadana y de calidad de vida se convertirá cada año en la sede de EXIB Música, desde Alhóndiga Bilbao, un centro cultural en pleno centro de la ciudad.



[info@exibmusica.com](mailto:info@exibmusica.com)

## EXPOSICIÓN

## 100 years of flamenco in New York

Teresa Fraile Prieto

Nueva York es desde hace décadas la ciudad del espectáculo. Cualquier género musical que se precie debe probarse en la Gran Manzana para obtener la legitimidad que a nivel internacional busca un género maduro. El flamenco hace ya muchísimo tiempo que pasó ese trámite y tiene carta blanca para penetrar en terreno norteamericano, tras una larga historia de espectáculos flamencos y academias, de ires y venires de artistas llegados desde distintos rincones de la Península Ibérica, de los países latinos o criados en la propia ciudad de los rascacielos.

La New York Public Library for the Performing Arts ha sido la anfitriona de la que hasta hoy se considera la primera exposición de flamenco comisionada en Estados Unidos. "100 Years of Flamenco in New York" presentó, desde el 12 de marzo hasta el 3 de agosto del 2013, un recorrido por bastante más de cien años (a pesar del título) de arte flamenco en el país ameri-

cano. Pudo verse en la Vincent Astor Gallery de la citada biblioteca, en el complejo Lincoln Center de Nueva York.

La idea de la exhibición partió de Carlota Santana, fundadora y directora artística de la Compañía Flamenco Vivo, lo que le valió que en la inauguración fuera galardonada con la Cruz de la Orden al Mérito Civil, concedida por el Gobierno de España. El respaldo académico vino de la mano de las dos comisarias de la exposición, las investigadoras Ninotchka Devorah Bennahum y K. Meira Goldberg. La primera es especialista y profesora universitaria de coreografía, y su interés en la figura de la bailaora ha dado como resultado los libros *Antonia Mercé "La Argentina": Flamenco and the Spanish Avant Garde* (Wesleyan, 2000) y *Carmen, a Gypsy Geography* (Wesleyan, 2013). Por su parte, "La Meira" es una reconocida bailaora formada en baile flamenco en Los Ángeles y Madrid, de contrastada trayectoria como coreógrafa en múltiples espectáculos. El fruto de su investigación



en flamenco ha cristalizado en una tesis doctoral sobre Carmen Amaya, en el libro *Border Trespasses: The Gypsy Mask and Carmen Amaya's Flamenco Dance* (Temple University, 1995) y el proyecto de investigación en curso *Sonidos Negros: Meditations on the Blackness of Flamenco*.

Aunque la exposición estaba contenida en un solo espacio, la variedad de materiales aportaba una mirada completa y diversa sobre diferentes aspectos del baile, el toque y el cante flamenco en la ciudad de Nueva York a lo largo de su historia. Se exhibieron fotografías, trajes y complementos de baile, dibujos, cartelería, artículos de prensa, revistas, programas de espectáculos, discos, partituras, filmografía y distintos testimonios. Los audiovisuales fueron, sin duda, una de las joyas de la exposición: no sólo podía visionarse la *Carmencita* de 1894, sino también la grabación de Juana Vargas "La Macarrona", tomada en 1918 por el coreógrafo ruso Leonide Massine durante la preparación de *El sombrero de tres picos* de Falla, con el Ballet Ruso de Diaghilev.

Junto a la exposición, se aprovechó para proyectar una programación paralela en el Bruno Walter Auditorium, que incluía una serie de películas sobre flamenco. Así, los interesados pudieron asistir a cuatro se-



siones que comprendieron *Flamenco* (Carlos Saura, 1995), *El amor brujo* (Carlos Saura, 1986) junto con el medimetraje *Sabicas, maestro del flamenco* (1966-169), *Carmen* (Carlos Saura, 1983) junto al medimetraje *Flamenco at 5:15* (Cynthia Scott, 1983) y *Blood Wedding (Bodas de Sangre)*, Carlos Saura, 1981) junto al cortometraje *Concerto Flamenco* (Maurice Amar, 1964). A éstas se unieron actuaciones de la compañía Flamenco Vivo de Carlota Santana y charlas de especialistas y flamencólogos como Sir Brook Zern, Estela Zatania, Deirdre Towers, las comisarias Nina Bennahum y Meira Goldberg, y la directora de *Queen of the Gypsies* (2009), Jocelyn Ajami.

### Pequeña cronología del flamenco en NY

El flamenco ha estado presente en Nueva York desde hace más de cien años, desde las giras americanas que los bailarines españoles realizaron durante todo el siglo XIX, aunque estos espectáculos no se limitaban a estilos del flamenco sino que se interpretaba todo tipo de baile español. Desde entonces, la creación de academias de flamenco, tanto por parte de americanos como por bailaores españoles, fue una constante en la ciudad.

Tampoco fueron españoles los primeros intérpretes de baile español, pues la prensa documenta el éxito de la cachucha interpretada en el Park Theater de Nueva York en 1840 por la austriaca Fanny Elssler, así como la representación del baile español *El Jaleo de Jerez*, y la malagueña que bailan Ruth St. Denis y Ted Shawn. Según la exposición, la primera bailarina española de la que se tienen noticias en Estados Unidos fue Pepita Soto en la década de 1850, y más tarde la prensa recoge noticias de Trinidad Huertas "La Cuenca", seguramente la primera en bailar flamenco en Nueva York.

En Nueva York dejaron huella artistas internacionales muy reconocidas, lo que queda demostrado a través de la numerosa documentación de la exhibición. A finales del XIX la más notable fue *Carmencita*, la al-

meriense Carmen Dauset, bailarina de éxito en los teatros de *vaudeville* de la que ha quedado constancia visible en una cinta para kinetoscopio grabada por Thomas Edison. *Carmencita* estuvo en Nueva York desde finales de la década de 1880, donde fundó una academia de baile e hizo publicidad, mostrada en la exposición, y desde donde partieron sus múltiples giras por todo el país.

Otro de los capítulos más importantes de la presencia del flamenco en Nueva York lo firma Antonia Mercé "La Argentina". Figura de reconocido prestigio y fama, entre otros hitos estrenó *La danza de los ojos verdes* de Enrique Granados, justo antes de que el compositor falleciera en 1917, precisamente en el barco de vuelta a España que fue atacado por un submarino alemán en la primera guerra mundial.

Posteriormente, fue la Guerra Civil española la causante del desembarco de múltiples artistas flamencas al otro lado del Atlántico. Es el caso de Encarnación López Júlvez "La Argentinita", que se exilió y se instaló en Nueva York hasta que murió en 1945. De su relación con Federico García Lorca, cuando éste estuvo allí, ha quedado una grabación para gramófono de 1931 (quizá una de las cintas más destacadas de la muestra) en la que ambos, con el poeta al piano, interpretan canciones populares españolas.

Los años cuarenta del pasado siglo fueron un momento determinante en el asentamiento del flamenco en la ciudad americana. Durante esa década y la siguiente, los más importantes empresarios y las más destacadas compañías, como la Columbia Artists Management, llevaron el flamenco por todo el país. Es el momento en el que llega para instalarse la gitana Carmen Amaya, después de pasar por Argentina y México, haciendo pasar a la historia momentos estelares como el estreno del baile del taranto en el Carnegie Hall en 1942.

Pero la historia del flamenco en esta ciudad no sólo se escribe con nombres de bailaoras. Así, por ejem-



plo, junto con Carmen Amaya llega a la Gran Manzana el guitarrista Agustín Castellón Campos "Sabicas" quien, aunque tiempo después abandona su compañía, permanecerá en Nueva York hasta su muerte. Y tampoco son siempre españoles: sin ir más lejos, en la compañía de "La Argentina" actuaba su hermana Pilar López y Antonio el de Triana, pero también bailaores americanos como Manolo Vargas, Roberto Ximénez y Luisillo, y el neoyorquino José Greco formaban parte de ella. José Greco, símbolo internacional del flamenco durante los cincuenta, nace en Italia en 1918; tras pasar por la compañía de "La Argentinita" se convirtió en figura de primera línea, inaugurando su propia compañía y siendo el primero en traer a Estados Unidos a Paco de Lucía para tocar en su espectáculo.

A finales del siglo XX son multitud ya los nombres recurrentes en teatros neoyorkinos y medios estadounidenses. Antonio Gades marcó un punto y aparte con su *Carmen*, en versión teatral junto a Cristina Hoyos, pero igualmente resulta ineludible citar a la propia





Carlota Santana, a Soledad Barrio, a Israel Galván, al bailarín Vicente Escudero (aparece en la revista *Life*), a Antonio “El Bailarín”, a “El Güito”, a Pilar López, a Rafael de Córdoba, a Mario Maya y a su pareja Carmen Mora.

La ciudad que nunca duerme ha visto pasar por sus calles muchos más nombres españoles, gracias, sobre todo, al que es en la actualidad el evento flamenco más destacado: el 'Flamenco Festival USA', en marcha desde 2001. Entre ellos, Sara Baras, Enrique Morente, Carmen Linares, Vicente Amigo, Estrella Morente, la Compañía Andaluza de Danza, Tomatito, María Pagés, Manuela Carrasco, Miguel Poveda, Gerardo Núñez, Muchachito Bombo Infierno, Carmen Cortés, Rocío Molina, Rafaela Carrasco y Canteca de Macao. Este año 2014 acudirán al Festival, en Nueva York, los bailaores Antonio Canales, Carlos Rodríguez, Karime Amaya y Jesús Carmona, además del espectáculo de Eva Yerbabuena.

### **Nueva York, ciudad flamenca**

“100 Years of Flamenco in New York” viene a demostrar que el flamenco en Nueva York no es un fenómeno tangencial, que no es una escena en los márgenes, sino que forma parte de la propia historia del flamenco, conformando uno de sus capítulos más importantes. Aunque el contenido de la exposición desborda hacia otros países y otros géneros musicales, la exposición, como rezaba la reseña publicada en marzo en el *New York Times*, “enriquece nuestra idea tanto de este género como de esta ciudad”.

La categoría social de esta música evolucionó desde

su baja condición de espectáculo de *vaudeville*, hasta su exhibición en salas de concierto tan respetables como el representativo Carnegie Hall. En este trayecto, como no podía ser menos, el flamenco ha penetrado en la cultura norteamericana y ha dejado su impronta en el séptimo arte. No sólo se han podido ver las películas de Carlos Saura en las pantallas neoyorkinas, sino que artistas como Antonio y Rosario también pasaron por Nueva York para rodar películas, como ya hicieran en Hollywood Carmen Amaya y Antonio el de Triana.

La exposición también viene a demostrar cómo Nueva York se ha forjado su propia personalidad dentro del mundo flamenco. No sólo porque la situación política de España durante la dictadura forzara a los artistas a buscar sus propios caminos estéticos, sino por los múltiples intercambios entre figuras más “puras” y figuras autóctonas más “híbridas” (Antonio Montoya Flores “El Farruco” recibe influencia de José Greco, Mario Maya de Alvin Ailey, etc), así como por los deseados contactos del flamenco con la danza moderna, el jazz y el baile latino. Pero además lo que conforma Nueva York como un verdadero núcleo flamenco es la existencia de un público, una crítica y una industria. La crítica, con el mítico crítico de danza del *New York Times* John Martin a la cabeza, sin duda fue la que sentó las bases ese gusto americano volcado hacia un exotismo tan familiar como imperecedero.

Y aunque la exposición “100 Years of Flamenco in New York” se centre más en la parte visual y coreográfica que en las variantes musicales del género, y a pesar de que sus textos reinciden en algunos de los tópicos más puristas de la construcción del discurso flamenco, demuestra en su recorrido el lugar que Nueva York ocupa dentro del mundo del flamenco, la importancia como referente que esta ciudad se ha ganado a pulso, y el papel que ha jugado en el desarrollo del género.

## DOCUMENTAL

# Sound City

Iván Iglesias

Estrenado en el Festival de Sundance en enero de 2013, *Sound City* es el primer documental dirigido por Dave Grohl, conocido primero como batería de Nirvana y más tarde como guitarrista y líder de Foo Fighters. Su título se refiere a un famoso estudio de Van Nuys, California, en el que desde 1969 hasta 2011 se grabaron algunos de los álbumes más revolucionarios y exitosos del rock. Está escrito por Mark Monroe y editado por Paul Crowder, con Kenny Stoff y Jessica Young como responsables de fotografía y cinematografía, respectivamente, y cuenta con subtítulos en inglés, español, portugués, japonés, alemán, francés, italiano, holandés y sueco. El documental se centra en las singularidades que convirtieron Sound City en un lugar emblemático del rock durante más de tres décadas, a pesar de su peregrina localización y sus instalaciones decrepitas.

La historia empieza con la fundación de Sound City por Joe Gottfried y Tom Skeeter, en 1969, y la grabación de *After the Gold Rush*, de Neil Young. Pero el verdadero interés del documental se concentra en el periodo que se inicia en 1973, tras la compra de una exclusiva y cara consola de grabación, obra del prestigioso ingeniero británico Rupert Neve. La consola, cuidadosamente calibrada a mano, costó entonces más de 75000 dólares, el doble de lo que Skeeter acababa de pagar por una casa en las inmediaciones del lago Toluca. En sus inicios, Sound City fue una fábrica de altavoces, y por tanto no había sido diseñada para servir como estudio de grabación. Pero resultó que la sala, a pesar de sus grandes dimensiones y su forma cuadrada, tenía una excelente acústica para grabar la batería, una de las principales claves de cualquier estudio que se precie.

A partir de ahí, el documental narra cronológicamente, basándose en material audiovisual y entrevistas, la historia de Sound City y el sonido de su legendaria consola Neve 8028 desde la grabación del álbum *Buckingham Nicks*, en 1973, hasta el cierre del estudio. Su excepcional sonoridad atrajo a algunos de los grupos y solistas que más han contribuido a cambiar el rock en los últimos cuarenta años: Fleetwood Mac, Grateful Dead, Cheap Trick, Foreigner, Pat Benatar, Tom Petty and the Heartbreakers, Fear, Rick Springfield, Dio, Saxon, Ratt, Metallica, Slayer, Masters of Reality, Nirvana, Rage Against the Machine, Red Hot Chili Peppers, Johnny Cash, John Fogerty, Carl Perkins, The Pixies, Nine Inch Nails, Slipknot o Queens of the Stone Age, entre otros muchos.

El documental está muy lejos de la analítica frialdad que cabría esperar de sus dos objetos prioritarios, una sala y una herramienta de grabación, porque Dave Grohl centra su historia en las relaciones profesionales y humanas que se crearon alrededor de ambas. Una de las grandes virtudes de *Sound City* es dar voz no sólo a los músicos, sino también a ingenieros, productores, managers e incluso algunos empleados del estudio que en principio no tenían una responsabili-



dad visible en el proceso de grabación. En la parte final de la historia, el documental se centra en la crítica de aquello que, a juicio de los protagonistas, destruyó todo ese tejido personal y creativo: la grabación digital, encarnada en avanzados programas informáticos como Pro-Tools o Auto-Tune.

Desde este punto de vista el documental destila nostalgia, y la nostalgia en la creación, ya se sabe, es un sentimiento reaccionario. Comentarios sobre la grabación como proceso para iniciados y lamentos sobre la digitalización como perversión que permitió que “gente corriente” hiciera lo que antes sólo unos pocos podían hacer, o que personas que no deberían estar en el negocio del rock se convirtieran en estrellas, reivindicando una distinción creativa y la tecnología como capital cultural. Aunque este discurso enlaza con el anticapitalismo del rock y del metal alternativos que alargaron la vida de Sound City, por otra parte resulta paradójico en un documental en el que varios de sus protagonistas surgieron del punk, del noise o del grunge y su lema del “hazlo tú mismo”. Pero Dave Grohl permite que las opiniones sean plurales, y no faltan, aunque sean minoritarios, testimonios de músicos de referencia que ven enormes ventajas en la digitalización, tanto a nivel económico y de difusión (Neil Young) como a nivel creativo (Trent Reznor).

Es ese énfasis en lo humano lo que explica la última media hora y los extras del documental, un *making-of* del álbum *Sound City: Real to Reel*, publicado un mes después de la película. Ya avanzada la cinta se revela que, una vez cerrado Sound City, Grohl compró la consola Neve y la trasladó a su Studio 606. A continuación invitó a algunos de los que la habían convertido en leyenda, como Tim Commerford, Chris Goss, Josh Homme, Alain Johannes, Stevie Nicks, Rick Nielsen, Krist Novoselic, Trent Reznor, Rick Springfield, Corey Taylor, Lee Ving o Brad Wilk, además de algún referente de Grohl ajeno a Sound City, como Paul McCartney, para grabar allí un disco con música original. Esta ha sido sin duda la parte más criticada del documental, pero me parece absolutamente coheren-



te respecto al material que la precede. En manos de Grohl, las sesiones se convierten en una vívida celebración de la interacción entre músicos de diversos estilos, ingenieros y productores alrededor del proceso de grabación analógica, con excelente música.

*Sound City* no va a cambiar las historias del rock, ni presenta técnicas o perspectivas muy originales desde el punto de vista audiovisual, pero nos permite saber más sobre un espacio y un instrumento claves en el rock de las últimas décadas de un modo accesible y ameno. En su primer largometraje, Dave Grohl se muestra como un director solícito, un narrador entusiasta y un entrevistador perspicaz, que nos transmite información y estímulos para nuestra labor como estudiosos, docentes o músicos.

Por un lado, la cinta no está exenta de las visiones románticas y fetichistas del rock con las que a menudo lidiamos los investigadores, pero se nutre de interesantes entrevistas en las que no se omiten las valoraciones poco ortodoxas (como las declaraciones de Tom Skeeter insistiendo en que todo lo hacían por dinero). Por otro, el documental no es especialmente didáctico, pero contiene material valioso y útil sobre el proceso de grabación analógica, las mediaciones y el funcionamiento de la industria musical. Y, finalmente, *Sound City* te deja ese hormigueo en el estómago que hace que, una vez terminado el documental, te lances al teléfono buscando algunos cómplices desprevenidos: “¿Qué, tocamos algo?”

## LIBROS

## El ritmo perdido

Isabel Llano

Santiago Auserón, líder de Radio Futura, mítico grupo de la movida madrileña, quien después ha continuado su carrera en solitario como Juan Perro, ha combinado desde los años 70 su dedicación a la música con su vocación por la filosofía. Desde 1984 ha investigado las raíces del son cubano y ahora se presenta como ensayista con *El Ritmo perdido*, donde, respondiendo a su obsesión por documentar la huella negra, realiza un análisis profundo sobre la influencia de la negritud en la música popular de la Península Ibérica. Auserón afirma que hay gato encerrado en la música popular de nuestro tiempo, música de “soníos negros”, y en este libro se interesa por encontrar cuál es ese carácter felino, que también es común al flamenco e incluso a la música de Manuel de Falla.

Como diría el cantaor gitano y artista andaluz Manuel Torre, todo lo que tiene sonidos negros es música con “duende”, así que la búsqueda que emprende Auserón desafía la definición de duende dada por Goethe y citada por Lorca en su conferencia *Teoría y juego del duende*: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. Si bien el foco con el que se inicia esta investigación está puesto sobre la marca de la negritud en el folclor peninsular, huella existente por lo menos desde el siglo XVI, Auserón no minimiza el peso de las influencias musulmanas y judías, pues desde hace siglos estamos participando en circuitos internacionales de intercambios rítmicos, con viajes de ida y vuelta.

En su interés por investigar el cruce entre africanía e hispanidad está de fondo la pregunta sobre ¿cuál será el eslabón perdido entre la música de la península y la música africana? Aunque el enigma no se ha acabado de revelar del todo, la hipótesis gira en torno a que dicho eslabón lo constituiría la célula rítmica del maju-



rí, un ritmo que los árabes hicieron popular en España.

¿Cómo buscar y dónde ese eslabón perdido si son sumamente escasos los registros musicales escritos de tantos siglos atrás? Auserón se remite a la tradición lírica para “averiguar qué elementos de su lengua son compatibles con el ritmo aprendido de los negros, asistir al nacimiento de una lírica española por primera vez del todo apátrida” (p.13). Nos parece muy interesante que Auserón recurra al análisis de la lírica española para buscar el ritmo aprendido de los negros, pues recordando de nuevo a Lorca, en la citada conferencia sobre Teoría y juego del duende, el poeta señala: “todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentras más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto”. De

este modo, en este trabajo Auserón rescata una parte de la tradición lírica olvidada con el fin de “empezar a entender algo de lo que nos ha ocurrido desde el Siglo de oro a esta parte” (p.14).

Auserón recuerda que en el Siglo de oro la lírica popular campesina de tradición oral fue re-elaborada y escrita según los nuevos requerimientos de la escena teatral urbana –y marcó el comienzo de un proceso imparable hasta hoy- en el que la música jugó un papel determinante. Fue un fenómeno que aconteció al mismo tiempo en otras cortes europeas aunque parece que ningún país dio a esa tendencia el riquísimo y múltiple desarrollo que alcanzó en la Península Ibérica, pues en ningún otro país lo popular hundió sus raíces tan profundamente en la poesía y en el teatro. Comparable con esa transformación, aunque más radical por ser de escala planetaria, es la que sucede en la primera mitad del siglo XX: ante la invasión de un repertorio de canciones de otros países y de otras lenguas – aunque predomina el inglés, por el poderoso influjo musical afroamericano- difundidas por medios electrónicos, se produce el olvido casi completo de las tradiciones folclóricas locales.

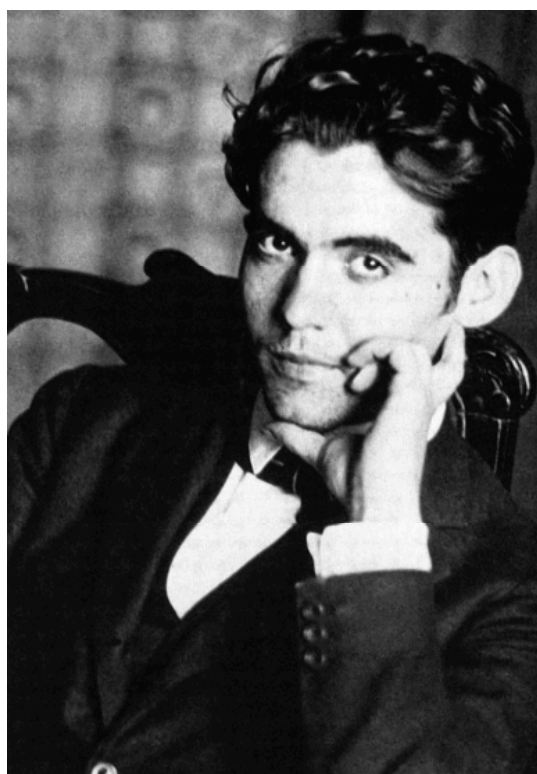
### Lo propio y lo ajeno

Al hacer esta comparación entre lo que sucedió en la primera mitad del siglo XX y lo que tuvo lugar en el Siglo de oro Auserón plantea las siguientes cuestiones: “¿Hemos renunciado con ello a un saber propio de nuestra tradición, intercambiable por los dones del extranjero? ¿Serán la poesía y las canciones el índice del valor de la cultura hispana, más que la ingeniería informática o que la empresa deportiva?” (p.14). Las respuestas están a lo largo de los dieciocho capítulos y un epílogo que constituyen el libro.

Los primeros cinco capítulos son autobiográficos, en ellos Auserón incluye vivencias personales, desde su infancia hasta el momento de publicar el libro, a través de las cuales va narrando las experiencias que le permiten plantear las bases de esta investigación: el ca-

pítulo 1º, **Voces en lo oscuro**, recorre la infancia – desde los años cincuenta hasta mediados de los sesenta- que estuvo marcada por la euforia de la electrónica y el impacto doméstico de las primeras máquinas audiovisuales y recuerda sus primeras impresiones sonoras gracias al cine y las canciones que escuchaba, también en la oscuridad, desde el cuarto de niños. En **Filosofía o Rocanrol**, capítulo segundo, Auserón reflexiona sobre su oscilación entre la música y los libros, es decir, entre ser cantante y filósofo y entre otras narra su experiencia como alumno de Deleuze, en sus estudios de tercer ciclo, paralelamente a su comienzo con Radio Futura.

En **De un país perdido**, tercer capítulo, se refiere a la historia de Radio Futura, al significado de haber viajado con el grupo a Cuba y a lo que allí encontró de una España perdida. Aquí se presentan los argumentos para afirmar que entre lo que se daba por perdido y lo porvenir hay un silencio que puede estar anunciando lo nuevo. Para Auserón fue una sorpresa descubrir que en Cuba se conservaban los versos y estrofas del Siglo de Oro español, con una viveza que permitía improvisar: “El son cubano sobrevivía por otra parte a pocas millas marinas de la música afroamericana he-



cha en inglés”. Con Radio Futura estuvieron en La Habana y, entre otras, pudo “escuchar el caudal vivo de un habla que recordaba acentos familiares, pero con rasgos de máscara africana” (p. 50). “Cuando se perdió Cuba, resulta que al final se salvó algo de España” (p.50), pues tal y como afirma Auserón, se conservaban “esencias de un pasado que ya dábamos por perdido”. Dice Auserón que “las nuevas canciones nacen de esa fuente que todavía alcanzamos a escuchar de vez en cuando. Merece la pena buscar entre las palabras, como entre ruinas, aquellas que son capaces de hacer revivir fantasmas de otro tiempo, sin dejar de reclamar su derecho a figurarse el porvenir” (p. 53).

Al hablar del pueblo perdido, del país perdido, Auserón menciona la idea de que toda vieja utopía reside en lo que Deleuze y Guattari llamaban “*le peuple à venir*” (“pueblo por venir”) (p.54). Recurriendo al filósofo persa Ibn Sînâ (Avicena, 980-1037) - quien para definir la naturaleza del ritmo musical empezó a investigar el modo en que dos notas sucesivas mantiene cierta “unidad en la imaginación” (p. 55), y quien proporciona una “pista útil para mantener el ritmo, o para recuperarlo cuando se ha perdido” (p. 56), Auserón llama la atención sobre el valor de los silencios, pues, “nuestra comunidad por venir podría estar buscando en ellos su medida” (p. 56).

### Ritmos perdidos

En el capítulo **El gato encerrado** Auserón inicia la construcción de su hipótesis y explica el porqué de su apodo Juan Perro. Cita a Freud, -*Totem y Tabú*-, para hacer referencia al uso de apodos y con esa retrospectiva sobre el totemismo animal pretende decir que: “Hay, en definitiva, gato encerrado en la música popular de nuestro tiempo” (p.71)

Del capítulo 5º al 17º hay un flash-back en el que Auserón nos lleva tras el rastro del ritmo perdido, de la negritud en la Península Ibérica, desde la época de la invasión árabe, hasta las fuentes de la polirritmia afri-



cana, pasando por el Siglo de Oro, periodo en que los bailes y cantos populares hacían parte de la cultura de todas las clases sociales. En el capítulo 5º, **Panteón de la rumba**, Auserón explica la ampliación de perspectiva que le proporcionó el contacto con soneeros y rumberos en Cuba (como Tata Güines, Faustino Oramas “El Guayabero” y con Francisco Repilado “Compay Segundo”, entre otros) en su búsqueda del sonido de la negritud que canta en castellano, del “pulso común que late en la rumba y en los *tumbaos* de son” (p. 76).

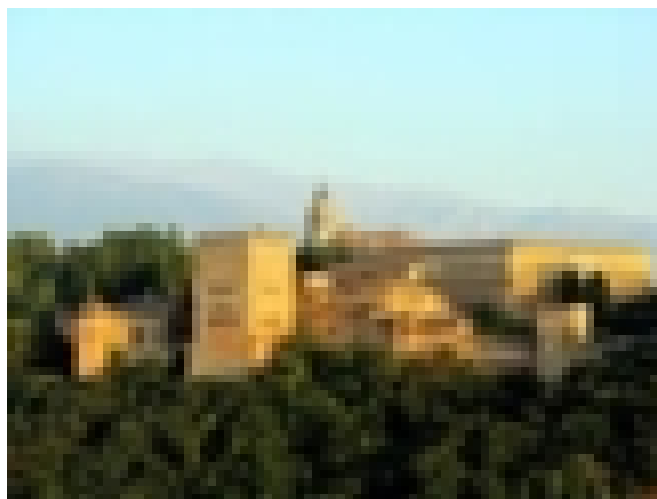
A partir de aquí comienza a remontarse a un pasado cada vez más lejano, pues además de hacer una diferenciación entre ambos géneros – rumba y son- establece relación entre la copla andaluza y la rumba cubana, vínculo en el que quedan en medio el changüí, la conga, el son, el mambo, la guaracha, el danzón y el danzonete, el chachachá, el bolero, la contradanza cubana, la habanera, la guajira... y en el que se cruzan otras influencias como las de las contradanzas francesas e inglesas. Introduce entonces lo que va a desarrollar en el capítulo siguiente: al referirse al tango negro cubano que en el siglo XIX va desde Cuba a encontrarse en España con el rastro del majurí moruno de los bailes del Siglo de Oro, para convertirse en tangos y tanguillos flamencos. Finalmente, reflexiona sobre el término rumba y su etimología y su relación con la melancolía, frente a la soleada alegría del

son. **Tango Africano**, capítulo 6º, trata sobre la adaptación de la contradanza en España y Cuba y su relación con el patrón rítmico del tango africano, sobre ese cruce entre africanía e hispanidad. En estas adaptaciones, la contradanza acabará popularizándose en España como habanera. Es una de las referencias al tango de ida y vuelta a lo largo del XIX español. Auserón nos recuerda que los esclavos negros no llegaron a Cuba directamente desde África, sino que pasaron primero por Lisboa y Sevilla y sus toques debieron encontrar eco entre las clases bajas peninsulares mucho antes de que la contradanza burguesa hiciera su primer viaje antillano.

### Antecedentes europeos

Auserón repasa los antecedentes europeos de la contradanza bajo las dos perspectivas de Natalio Galán (Cuba y sus sones) y Alejo Carpentier (La música en Cuba), sin dejar de referirse a los procesos de mestizaje propiciados por las prácticas del baile. Así, la danza habanera - que es una contradanza negra- llega a España y se internacionaliza con Bizet en *Car-men* como muestra del folclore hispano. En el capítulo 7º, **El demonio Majurí**, Auserón profundiza el estudio de la relación entre la música árabe y la música negra. En concreto la relación del misterioso ritmo majurí con el tango africano y la habanera. Aborda el término majurí y trata de rastrear una definición de su escritura rítmica, pero de acuerdo con lo investigado, lo único seguro es que el majurí consiste en dos notas cortas seguidas de una larga y que hay más de un género de majurí (p114).

En todo caso, “una interpretación del majurí se asemeja a los tanguillos y otra a los tangos flamencos” (p115.) “Parece que cierto grado de interminación es consustancial con nuestra célula rítmica, con nuestro eslabón perdido” (p.118). Al final de este capítulo Auserón renombra la tesis de su estudio: “Pero no será la habanera edulcorada la que generalice el me-neo. Será el retorno de la negritud mucho más tarde, a través de la radio y de los discos, cuando el demo-



nio Iblis, u otro de sus temibles congéneres, reaparezca sonriente, luciendo unas flamantes gafas de sol”. (P120). El capítulo 8º, **Tras la celosía**, comprende una reflexión filosófica, que gira alrededor de unos interrogantes sobre la memoria visual y lo abordaremos al final.

En el capítulo 9º, **El canto esclavo**, Auserón señala razones que permiten considerar que entre árabes y africanos hubo un contacto previo al encuentro que tuvieron en España. Los esclavos africanos (y aquí vale la pena decir que sobre todo las esclavas) cumplieron un papel en las transformaciones del canto de los árabes que perduran entre los cristianos. Asimismo, en la asimilación de las transformaciones de la música árabe y en su desarrollo a gran escala, fue determinante la mediación de los judíos expulsados de la Península. En **Compás sin tierra**, en su interés por averiguar sobre la música negra, Auserón analiza la poesía árabe y el papel que juegan la música y la danza y sus transformaciones al entrar en contacto con el habla, con el canto y con el verso en al-Andalus. Aborda aquí la interrelación entre lenguas, dialectos (romance, hebrea, árabe, latín) alrededor del Siglo X. Dice: cuando sabemos que la poesía fue cantada “contiene información acerca del ritmo de los instrumentos que la acompañaron, de las formas melódicas con que la voz la entonó.

En este caso el documento escrito, la prosodia del verso, el metro predominante, dejan de ser norma

académica para convertirse en huella de la práctica musical. No se puede inferir cualquier cosa de esos rastros difusos, pero conservan música a la que es necesario prestar oído” (p. 170). El capítulo 11º, **Expulsión de la semilla**, trata sobre la expulsión de los moros en España en el Siglo XVII, después de nueve siglos de existencia. “La huella de la melodía o del ritmo impresos en la sensibilidad del enemigo es, más que una paradoja ocasional, una constante misteriosa que delata el lazo secreto que toda civilización mantiene con el exterior.” (p. 185).

El capítulo 12º, **La tierra del compás**, trata sobre el sustrato musical hispano anterior a la invasión musulmana (del que sabía poca cosa antes de este trabajo de Auserón) y en concreto sobre la relación cercana del ritmo de las *Cantigas* con el majurí. Esa relación con el majurí – un ritmo que juega con los silencios- Auserón dice: “La libertad de la música con respecto a la palabra rectora se alcanza por medio de esa interiorización del ritmo que juega con los silencios. Es algo muy sencillo y evidente para quienes han nacido en una cultura rítmica fértil, pero más de media España carecía de esa información antes de que llegaran por la radio los primeros rocanroles, pese a que nuestros antepasados habían convivido con ella durante siglos”. (p.226).

### Presencias negras

Del capítulo 13º al 16º Auserón aborda la presencia negra en España. En el capítulo 13º, **La fiebre oscura**, trata sobre la evolución de la presencia negra en España desde el siglo IX al XVII. Auserón afirma que solo hace unas décadas se diría que los moros y los negros nunca habrían habitado España, y analiza sus ritmos musicales y bailes (desde el siglo XV), en especial atención la zarabanda y su desplazamiento por la seguidilla (que no era baile de negros) y por la chacona, hermana menor de la zarabanda. Auserón llama la atención sobre la relación de las bulerías, soleares, alegría y *siguiriyá* con los compases de la música africana (amalgama de 6/8 y ¾ que desde mediados del

XVII se puso de moda bajo el nombre de zarambeque). En el capítulo 14º, **Personajes rítmicos**, dada la escasa huella en registros escritos musicales y teniendo en cuenta que en la medida que se van poniendo de moda un baile tras otro aumenta su presencia en el ámbito literario, Auserón revisa la presencia de los bailes negros en las letras del siglo de Oro, concretamente en el género dramático “baile” para tratar de acercarse a los fenómenos rítmicos y el modo en que evolucionan sus variantes. Los “bailes”

no eran representados sino cantados en tabernas.

“La africanía deja su impronta en el Si-

glo de oro español a través de bailes que en el imaginario popular se vuelven personajes de piel blanca o mulata” (p.284). Mientras en el periodo comprendido entre las *Cantigas* y el *Cancionero de Palacio*, entre el S. XIII y XVI, los ritmos binarios se expandieron en la música culta española, periodo de máxima popularización de las modas musicales arabizantes, “durante el S. XVII se observa en la música escrita española un retorno al compás de tres tiempos y una generalización de la síncopa.” (p.281).

“¿Podemos hablar de una integración de las músicas populares de diversas etnias, y de su influjo en la música culta española, ajena en parte a los sucesivos intentos de depuración étnica e ideológica? Si así fuese, nuestros antepasados vivieron un anticipo de lo que había de ocurrir a escala planetaria en el siglo XX. Lo que la música escrita no dice acerca del origen de esas oscuras tendencias rítmicas lo revelan a la luz de un candil las letras del Siglo de oro, no sólo por la presencia de bailes de negros y mulatos –







adoptados por pícaros y gitanos- en novelas y piezas teatrales, sino también por la intensificación del ritmo regular y de los juegos fonéticos que mimetizan sonidos musicales en el verso.” (p. 282). Auserón afirma entonces que “la confluencia del canto europeo con la marea de bailes sujetos al hechizo polirrítmico africano aceleró probablemente en la España del Siglo de Oro la integración de cuentas binarias y ternarias, sentando los precedentes de las músicas populares que se iban a desarrollar luego en las colonias americanas, donde la negritud tendría más tiempo para re-laborar las tradiciones musicales del Viejo Mundo.” (p. 283).

En el capítulo 15º, **El negro a escena**, se aborda la huella de las prácticas musicales (la copla) de los negros en las comedias y novelas del Siglo de Oro y su posterior idealización cristiana que hará que desaparezca de escena y la identidad nacional se quede sin efecto de contraste. En el capítulo 16º, **Fantasmas en el verso**, se analiza la presencia negra en los versos, en los cantes y en los cancioneros cortesanos.

### Fin de trayecto

Las conclusiones de esta búsqueda se van desgranando en los dos capítulos finales. En el capítulo 17º, **Luz que no alumbra**, (título homónimo del dramático bolero son de Miguel Matamoros), Auserón entronca con el punto en el que inició la pesquisa histórica al

comienzo del libro y finaliza el flashback. Este capítulo aborda el papel de la comunidad gitana en la transformación de los cantos y bailes populares, en concreto el flamenco, donde se juntaba la herencia antigua y medieval con el influjo rítmico de los esclavos africanos. Auserón describe hechos históricos – prohibición de realizar venta ambulante, por ejemplo-, que constituyen intentos autoritarios de construir la identidad nacional dando la espalda a la naturaleza fronteriza y mestiza de Iberia- que ayudan a comprender el medio en que debieron de evolucionar los intercambios musicales.

No obstante, “los aires llegados desde Cuba en el siglo XIX reavivaron una antigua brasa adormecida. Lo mismo ocurría con las rumbas en la primera mitad del siglo XX.” (p. 386) “A la vez que los tangos de negros, se popularizaron en España las habaneras, que eran ya un producto mestizo en su isla de origen. Entre habaneras y tangos, entre tangos, tanguillos y rumbas, hay una familiaridad rítmica evidente. Algunos reducen las diferencias al *tempo* de ejecución.” (p. 386). A pesar de todos los rastros visibles de la negritud, Auserón afirma que la sacralización de la blanca y de la luz encontró su expresión más exaltada en el estado confesional absoluto de los Austrias y “la falta de cautela ideológica absolutista promovió conceptos que impidieron reconocer los límites variables de la realidad, el lado de las cosas que queda en sombra, la resistencia de los cuerpos ante la luz, las virtudes propias del sonido y de la música (...) cuando el rastro visible de la negritud se disuelve en la sociedad española, ésta se queda sin la evidencia más aparente y cercana de la necesidad de contraste.” (p.393).

Auserón se pregunta ¿Cómo es posible que en la sociedad española actual apenas quede rastro de la negritud?, y anota que, si bien la huella genética es secundaria, si no irrelevante, en comparación con la aportación cultural de la africanía peninsular, cuya musicalidad influyó de manera durable en la canción

popular y también en la evolución de las letras españolas. El capítulo 18º, **Collar de cuentas**, se dedica a revisar los ritmos como estructuras durables y reflexiona sobre las transformaciones en los patrones rítmicos –por ejemplo del tango, la habanera y el tresillo cubano- y las funciones que cumplían en África occidental, en Oriente y en España y América. Al realizar este análisis de los patrones rítmicos africanos de ida y vuelta, el proceso de binarización de los ritmos ternarios que se da en América Latina y el hecho de que reaviven su ritmo ternario al regresar a España, Auserón afirma que “todo ello expresa el sentido de nuestra relación con África: indirecta o directa, siempre tensa y latente. Solamente nos hacemos conscientes de ella gracias a la mediación americana”.

### Ensayo y narración

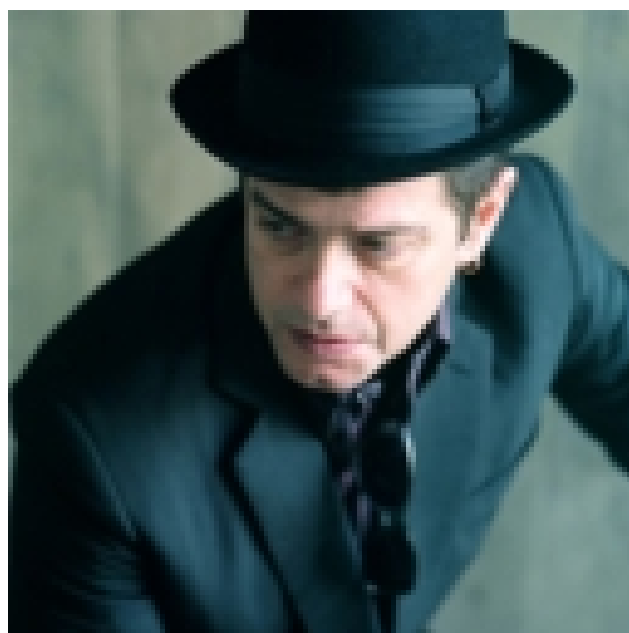
El trabajo de Auserón se presenta con una narración literaria, de muy cuidadosa y agradable escritura, con riqueza de lenguaje. Muchas veces, especialmente en las introducciones de los capítulos, da la impresión de que Auserón nos esté narrando historias que no creemos que tengan nada que ver con el objeto de este libro, sin embargo, nada de lo dicho es gratuito, siempre asoma el sentido de la metáfora. Como ya se habrá notado, los títulos de cada capítulo no solamente son acertados en cuanto a que en ellos se resume lo que tratan, también establecen preciosas relaciones como el caso del capítulo 1 y su relación con el cine y el cuarto a oscuras y las voces negras y el capítulo 17 y relación con el bolero de Miguel Matamoros y la ideología de la época que niega lo negro pero que por el contrario la música ilumina.

En este trabajo, Auserón retoma estudios interdisciplinarios y destaca el rigor no solamente de su investigación sino del cuidado en la escritura, rigor que incluso trasciende el libro, pues en su página web Huella Sonora hay un apartado de fe de erratas respecto a esta edición del libro, sobre errores que en su mayoría son de digitación. Auserón tiene en cuenta que muchos lectores pueden desconocer la gramática musical y perderse en las explicaciones sobre los ritmos bina-

rios y ternarios y su correspondiente transformación, no obstante los anima a continuar la lectura para dar con ese eslabón que es el objeto de la investigación.

Es claro que gracias a la poesía y las canciones de la tradición lírica española, Auserón ha podido rastrear la huella negra y sus contactos con la cultura árabe y judía. Por tanto, este trabajo resalta la importancia de la tradición lírica española. Entre otros aportes que este trabajo ofrece, como ya se había anotado, y que no se habían realizado con antelación es que Auserón rastrea el sustrato musical anterior a la invasión musulmana.

Por otra parte, al comienzo del libro Auserón da relevante importancia a la influencia de los grupos ingleses en lo que ha sido desde entonces y hasta ahora la música popular en España. Auserón afirma que en su juventud el rock y el *soul* eran la cultura básica y ni la jota ni el bolero ni el fandango podían aspirar entre los jóvenes más que a convivir, si acaso, con la música heredada de los negros. “Sin ese fenómeno, que trajo a los grupos británicos, versionó el *soul* en su lengua de origen y acercó los patrones de la rítmica internacional a la métrica del verso español, no hubiese habido “rollo” en los sesenta, ni “movida” en los ochenta, ni nuevo flamenco ni rock *indie* en los noventa, ni hubiese habido charla medio fluida sobre el compás del *hip hop*, ni sería probablemente la misma



toda la generación de improvisadores de *jazz* que ya tenía nivel internacional al empezar el nuevo siglo y está dejando su impronta en las escuelas independientes. El rock entre nosotros no existiría sin los grupos de los sesenta, ni siquiera como la trémula llama que es ahora, cabo de vela gastado y sin despabilar. Ha cumplido un papel catalizador social que trasciende sus propias limitaciones como género. Si logramos que esa llama humilde no se apague por completo, todavía pueden pasar cosas interesantes en nuestra música popular.” (p. 28).

Con este trabajo también se hace un aporte de tipo filosófico. Entre los objetivos que Auserón había planteado al comienzo del libro, había anunciado que rozaría “de paso algunas interrogantes acerca de la memoria visual, privilegiada hasta la fecha por todas las teorías (y anota sobre teorías: El verbo griego *theorein* significa “contemplar”) (p.10.) En medio de sus evocaciones, Auserón señala que las impresiones sonoras se quedan en él con mayor estabilidad que las formas visuales y se pregunta: “Es una particularidad mía o un hecho general que contradice la pretensión a la eternidad de los iconos? ¿De dónde proviene el supuesto de que la representación interior (la *fantasía*) es de naturaleza principalmente visual?” (p.17).

En el capítulo 8º, **Tras la celosía**, Auserón señala que la celosía musulmana se nos ofrece como juego novedoso para el pensamiento y se interesa por hacer una comparación entre el juego invisible de sonidos y silencios de la música con el juego visible de luces y sombras que propicia la celosía. La celosía visible reserva al individuo en su privacidad, mientras que la “celosía sonora atrae en cambio el cuerpo del individuo hacia el espacio comunitario” (p.123)... “la celosía musical atrae las variaciones del ánimo oculto en la profundidad del cuerpo, hacia el umbral de los fantasmas. Tras ella el alma aguarda en silencio como un fantasma que no se decide a salir a escena” (p.124). Auserón plantea su hipótesis como una pregunta “¿Cabe sostener la hipótesis de un cierto paralelismo entre el desarrollo de la ornamentación geométrica

hispano-musulmana, patente en los monumentos, y la evolución de los ritmos populares en la Península durante el Medioevo, fenómeno efímero por naturaleza, ajeno a la necesidad de dejar huella documental fiable? (p.129). En el centro de esta hipótesis está la relación árabe-no cuerpo (cuerpo que se refugia en la penumbra tras la celosía) y cristiano-cuerpo (el cuerpo queda totalmente expuesto en la escultura cristiana). En esta reflexión, Auserón, señala la existencia de celosías en varias dimensiones: una visible, ornamental; una sensorial que relaciona la información visible con la audible en el cerebro de los animales; y una celosía, por fin, propia del sonido humano, entre la música y las palabras, cuyas formas labran los artifices de la poesía y de la canción. (p133)

Si bien en esta investigación se ha comparado la transformación de la tradición lírica en el Siglo de oro con la transformación ocurrida en la primera mitad del siglo XX con la invasión de un repertorio de canciones de otros países, valdría la pena considerar hasta qué punto la reciente llegada de población extranjera portadora de músicas con duende, músicas de baile, contribuye también al re-encuentro de España con el ritmo perdido. Dice Lorca: “yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies”. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

Santiago Auserón. *El ritmo perdido*.  
Ed. Península, 2012.  
ISBN: 978-84-9942-156-8

## LIBROS

## Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español

Fernán del Val

¡Oh, no, otro libro sobre música de los 80! A pesar de la escasa tradición que tiene la literatura sobre música pop en España los 80 son, con diferencia, la época sobre la que más se ha escrito. Y, aun así, siguen quedando cosas por descubrir, o tópicos que desmontar, como demuestra el trabajo de Grace Morales. Porque hacer un libro sobre los 80, la década de la Movida, y dedicárselo a Mecano, implica ya un cambio de perspectiva importante. Mecano fue la chinita en el zapato de Alaska y Dinarama, de Jesús Ordovás, de Patricia Godes y demás fauna *nuevaolera*. El odio al trío se hizo patente en declaraciones cruzadas entre Alaska y Ana Torroja en la prensa musical de la época, por ejemplo. ¿Las razones? Morales bucea en la confrontación entre unos y otros y llega a una conclusión muy académica: por una cuestión de autenticidad. Mecano no entraron dentro de los cánones de autenticidad que algunas bandas y críticos de la Movida estaban construyendo. Y, por encima de todo, porque Mecano tuvo mucho éxito. Demasiado.

Y es que dedicarle un libro no hagiográfico a una banda de éxito tampoco es algo común en la literatura española. Más allá de libros escritos como hojas de promoción, es muy poco lo que sabemos de Julio Iglesias, Raphael, Alejandro Sanz o Los Pecos. ¿Y no deberíamos prestarle su debida atención a estos fenómenos? Al final los estudios académicos o los trabajos con profundidad acaban buceando en espacios alternativos (cosa muy valorable) pero dejando de lado todo ese mundo *mainstream*. Morales se acerca a Mecano de una forma desprejuiciada pero irónica. Al no haber podido entrevistar a la banda para el libro utiliza las biografías del grupo o sus entrevistas para crear unos cuestionarios a veces interesantes, otras descacharrantes. Y es que el libro, como la mayoría de los que está editando Cara B, está muy bien escri-

to. Además Morales aprovecha sus vivencias de la época para aportar elementos personales que enriquecen la obra.

La gran aportación del libro es su narración sobre las prácticas de la industria discográfica de entonces, cuestión sobre la que los traba-

jos *ochenteros* no han profundizado demasiado. Morales se centra en la CBS, la discográfica que fichó a Mecano y que buscó con más ahínco que ninguna crear su propia escudería de grupos *nuevaoleros* (Trastos, Sissí, Greta), con escaso éxito. Morales explica todo el trabajo de productores y asesores en el caso de Mecano, lo que arroja luz hacia unos procesos que no se suelen tener en cuenta en estos trabajos.

Un pero que poner a la obra es el que siga reincidiendo en algunos tópicos de la época: lo pijos y apolíticos que eran los grupos de la Movida y lo comprometidos que eran los grupos de rock duro/urbano/heavy. Si nos atenemos al origen social y a los textos de Aviador Dro y Glutamato Yeyé, por ejemplo, el tópico se desmonta por el lado Nueva Olero. Y si nos fijamos en las letras de Obús, o de Barón Rojo a partir de su tercer disco (“yo sólo lo hago en mi moto”, “el ocho y medio no tiraba más”) se desmonta el tópico *jeví*. La editorial Lengua de Trapo acaba de publicar otro libro dedicado a Alaska y Los Pegamoides, escrito por Patricia Godes. Que tiemble Mecano.



Grace Morales. Mecano 82.  
Lengua de trapo. 2013  
ISBN: 978-84-8381-191-7

## LIBROS

## Postales negras

Héctor Fouce

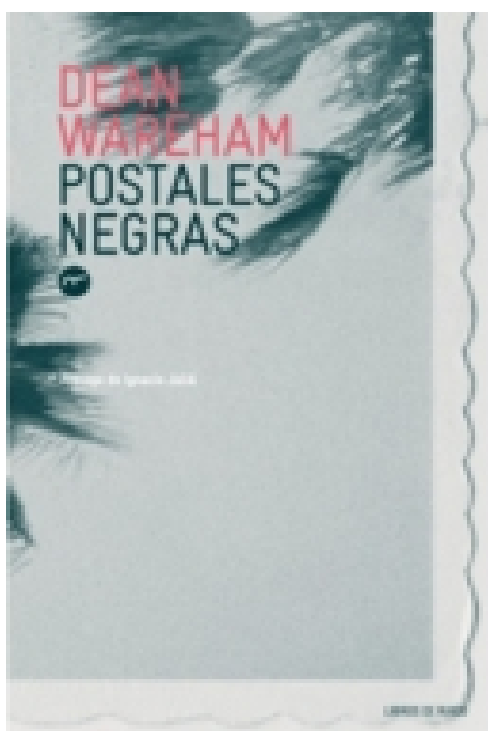
Sabemos bien poco sobre lo que significa ser un músico de rock. Los estudios de música popular nos han explicado mucho sobre cómo los fans integran en sus vidas la música de sus bandas favoritas o cómo las tecnologías han transformado la industria musical y la experiencia de escucha. Pero nuestro acceso a la experiencia de los músicos nos ha llegado desde las revistas y los documentales, materiales de marcada función promocional, de modo que los retratos son poco fiables. De este modo, la imaginación popular está colonizada por imágenes de glamour, rebeldía y creatividad romántica, y poco sobre las miserias cotidianas de la profesión musical.

Dean Wareham es un nombre familiar para los aficionados al rock independiente. Su primera banda, Galaxie 500, pertenece a la primera hornada de la nueva ola estadounidense. Luna, su siguiente proyecto, sonó habitualmente en los años en los que Nirvana reinó en las ondas. Aunque sus bandas nunca fueron super-ventas, fueron grupos capaces de abrir portadas de

las principales revistas musicales. En principio, la de Wareham es una carrera de éxito. Y sin embargo el libro se titula *Postales negras* y se abre con una cita que proclama que la verdadera historia de una vida es la historia de sus humillaciones. Este es un libro oscuro, triste y duro. Terriblemente sincero y poco retórico. Escrito con la precisión del cirujano, la estupefacción del debutante y la serenidad del que ya lo ha perdido todo.

Después de leer las peripecias de Wareham, se podría decir que la vida del músico de rock discurre en un mundo complejo en el que las relaciones personales con otros músicos están en constante tensión a causa de cuestiones profesionales y percepciones estéticas. Los amigos rompen, los recién llegados se convierten en figuras imprescindibles, las alianzas son cambiantes y cada decisión estética cambia radicalmente las relaciones de poder en el grupo. Giras interminables en condiciones precarias, en hoteles de mala calidad, con cientos de kilómetros en furgoneta, para tocar ante públicos reducidos o simplemente apáticos. Claro que de vez en cuando los astros se alinean y el esfuerzo merece la pena: los fans se vuelven locos y la sala está a reventar, el dinero fluye, el grupo suena de muerte y la crítica aplaude de forma incondicional. Y esas ocasiones son el combustible que mantiene la gira en funcionamiento y al grupo en tensión, para entrar de nuevo en una espiral de miserias con ocasionales triunfos.

La vida del músico de rock le obliga a entrar en contacto con una industria discográfica habitada de igual manera por entusiastas y por desaprensivos. Tipos que se juegan su carrera al apostar básicamente por las bandas que él cree que merecen triunfar con el apoyo de un sello importante (Elektra) conviven con directores de emisoras que reconocen sin ambages que no pueden programar siguiendo su gusto porque





sólo están al servicio de los intereses publicitarios de la emisora. Sellos dirigidos por fans enloquecidos comparten el medio con corporaciones multinacionales que sólo atienden a su cuenta de resultados o con aventuras emprendidas por nuevos ricos que dan marcha atrás en cuanto sus acciones caen en la bolsa. Es un mundo de caníbales que funciona como una montaña rusa: Terry Talkin, su manager en Elektra, pasó en menos de un año de vivir como una estrella, esnifando coca y bebiendo champan en la trasera de una limusina pagada con la tarjeta de la empresa, a trabajar en una gasolinera de Oklahoma.

Es una vida en la carretera que hace crujir las relaciones con todos aquellos que viven vidas normales, marcadas por la continuidad, que tienen un trabajo con horarios y que no dependen constantemente del juicio ajeno recogido de primera mano, como es el músico frente al público en el escenario. Y la carretera es un espacio mítico de exceso y escape, que encaja como un guante con el imaginario de droga, sexo y rock and roll. El problema es que para los músicos los días son aburridos pero tienen una subida brutal de adrenalina, en la que uno parece vivir en una nube. La gente quiere conocerte, las chicas se insinúan, las drogas corren por cuenta de la casa. Y si uno se deja llevar, es posible que al día siguiente recupere la luci-

dez y se arrepienta de parte de los actos. Los escasos escarceos sexuales durante las giras son narrados con más crudeza que pasión por Wareham, y el remordimiento ocupa más espacio que el disfrute. De hecho, la parte más descarnada del libro narra el momento en el que inicia una aventura con la bajista de Luna, que termina por significar su divorcio y el alejamiento de su hijo pequeño. La mentira y el remordimiento son ingredientes esenciales de la vida de Wareham en gira. Así que *Postales negras* presenta la vida del músico como una constante huida hacia adelante, que obliga a tomar decisiones creativas que son al mismo tiempo apuestas laborales. Decidir el sonido del grupo, las canciones a grabar, el productor y el estudio, los compañeros de las giras, obligan a pensar al tiempo con el bolsillo, el corazón y el oído. Y termina siendo agotador y quemando la convivencia en el grupo, porque las posiciones, intereses y necesidades de cada miembro no son simétricas. Como tampoco lo son la experiencia del músico y la de la audiencia: la mejor canción pierde magia cuando es tocada cientos de veces ante audiencias para las que la ocasión es excepcional.

*Postales Negras* es un libro que debe leer todo el que quiera entender la música como algo real frente al deslumbramiento de las luces de neón de la publicidad. Un libro preciso como un escalpelo, honesto, con espacio para la emoción y el dolor, en el que la miseria de lo cotidiano se ve alterada, de vez en cuando, por un estallido de magia, cuando las guitarras rascan, el bajo atruena, la batería empuja. De repente la letra de una sencilla canción de rock concentra la sabiduría y la emoción del universo y las voces son como un fogonazo de verdad que ilumina el mundo. Y entonces las miserias desaparecen y solo queda una canción dando sentido al mundo.

Dean Wareham.. *Postales negras*.

Libros del ruido. 2012.

ISBN: 978-84-616-0740-2

## Sobre el rock y el inmovilismo histórico

**Los académicos de la música popular en España nos hemos quejado siempre de que nuestros estudios son ignorados por la prensa musical como fuente de nuevas perspectivas. Es llamativo, por tanto, el revuelo que la publicación del libro *Rock around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación* causó nada más salir a la calle. Los medios se hicieron eco de algunas de las ideas allí expresadas pero sin atribuir la fuente y con notable hostilidad. Los editores del volumen publican en ETNO el texto que hicieron llegar a la revista EFEEME ejerciendo su derecho de réplica.**

Eduardo Viñuela y Kiko Mora

A fines del año pasado, apareció en una popular revista musical de internet un airado artículo de opinión en el que, a propósito de la muerte de Germán Coppini, se reivindicaba a La Movida como “quizá lo único salvable” del período de la Transición. En seguida el lector pudo darse cuenta de que la alusión a Coppini era una excusa (vergonzosamente populista, pensamos) para emprenderla a palos contra el contenido de dos libros recientemente publicados, aludiendo inequívocamente a ellos, pero sin citar ni a los autores ni a los libros. Como el artículo no hace con sus argumentos distinciones entre ambos, ni nombra a los colaboradores ni cita literalmente las ideas a las que se ataca, creando con ello una confusión considerable, los responsables de uno de los libros y del capítulo aludido creemos necesario aclarar ciertos asuntos al respecto.

Nuestra intención no era, como se desprende del artículo, realizar un estudio sobre La Movida, a la que, por otra parte se le dedican a lo sumo 15 páginas dentro de un libro de 264. Más bien pretendíamos atender en sus dos primeros capítulos históricos (de un total de quince) a corrientes musicales que han tenido un tratamiento marginal en la mayoría de las historias de la música pop (en el sentido de “músicas

populares urbanas”) entre finales de los 60 y el final de la década de los 80: el rock progresivo, el rock urbano y el heavy metal. Más allá de La Movida, con estos capítulos sólo cubríamos algunas de las músicas que, entendemos, deben estudiarse en profundidad para comprender el cambio cultural en la España de la Transición y no comprendemos la acusación que se nos hace de revisionistas al más puro estilo reaccionario si, en consonancia con la relectura actual de los fundamentos de la misma, nos dedicamos a indagar en su vertiente musical.

### **Rock urbano y heavy metal, fenómeno de masas.**

En primer lugar, no compartimos en absoluto la afirmación de que “de ninguna manera en este país el rock urbano o el heavy fueron algo masivo”, ni de que “el heavy metal fue un fenómeno localizado” porque si, como se dice, a partir de 1980 “surgieron centenares de grupos por toda España... que apostaban por el punk, la nueva ola, o por asumir corrientes como el mod, el rock o el tecno”, es decir, todos aquellos que conforman un movimiento poliédrico y dispar (eso no se niega en ningún momento), que acabó por aglutinarse en lo que se denominó La Movida, no es menos cierto que, según muestra el enciclopédico volumen de Salvador Domínguez *Los hijos del rock 1975-1989*, la emergencia de grupos de rock duro no fue menor en todo el país, aunque sí lo fuera finalmente su reso-



nancia mediática.

Siendo que en el artículo se opina lo contrario, no parece gustar que se estudie esta otra escena en profundidad, interpretando que “pasar por encima” de La Movida y desplazar la mirada hacia otra cosa implica una infravaloración de la misma. No nos sorprende. Probablemente, yendo a la caza sólo de las cosas que se conocen o se estiman bien, se habrá tenido ese mismo sentimiento de extrañeza que nosotros experimentamos al ver cómo los sucesivos recuentos de la música de aquel periodo por lo general ignoran, desprecian o infravaloran (tal y como se hace desde el artículo de marras) otras escenas y géneros que no integraron La Movida. Entender nuestro libro como una venganza rencorosa y malintencionada contra este movimiento es no entender el fondo del asunto. El libro sólo establece un ajuste de cuentas en el sentido más puramente administrativo: al estudiar la música de la Transición, sencillamente no nos salen las cuentas.

Porque nosotros pensamos que el heavy metal no fue un fenómeno “localizado”, si se entiende por ello un movimiento con escaso número de seguidores y restringido a lugares, pocos, muy concretos. La presencia de una revista especializada como *Heavy rock* desde hace más de 30 años es un indicio de lo contrario. De ser así, una cosa minoritaria y de poca importancia, no se comprende entonces la justificación, esta vez sí, de la relevancia del movimiento que se defiende con tanto ardor alegando “canciones maravillosas que en su día escuchamos unos pocos y vendieron escasas copias”. Al contrario, el heavy metal y el rock urbano fueron fenómenos masivos que, al igual que sucedió con La Movida, se desarrollaron por todo el país. Pero esta deslocalización geográfica de los grupos no impide precisar que, tanto en una escena como en la otra, acabaron por triunfar por lo general los grupos madrileños o los que se habían instalado en la capital, puesto que la precaria industria musical, a excepción de Barcelona, estaba allí concentrada. Con el correr del tiempo, el reconocimiento de los

diferentes estatutos autonómicos, que fueron aprobándose en su mayoría entre 1979 y 1983, ofrecería a ciertas comunidades periféricas la posibilidad de desarrollar escenas locales de importancia.

Aunque se nos impute manejar el argumento homológico de que la Movida era una escena de clases medias y el rock urbano y el heavy de clase obrera, lo que planteamos es más complejo que eso. Si bien, en el caso de algunas de las figuras más destacadas por los medios generalistas de esas escenas, podemos observar esas tendencias (Carlos Berlanga, Eduardo Haro Ibars, Antonio Vega, Jaime Urrutia, de un lado; Julio Castejón, Rosendo Mercado, Fortu, José Luis Campuzano, del otro), no extrapolamos esa situación ni a toda la escena ni a todos los seguidores. Otra cosa es que algunos ejemplos que ofrecemos a través de videoclips de grupos como Mecano y Obús, en los que se pueden observar algunas construcciones identitarias sobre las cuestiones de clase y de entorno urbano, sean entendidas como afirmaciones propias, que no lo son: son ejemplos de discursos (estéticos, musicales, visuales) que los grupos utilizaban. Sin embargo, en lo que respecta a Madrid, el análisis de Fernán del Val revela que las escenas musicales de La Movida y el rock duro discurrieron por espacios geográficos urbanos bastante diferentes entre sí, con una tendencia a la polaridad centro-periferia en términos generales.

#### **Autenticidad, homofobia y amateurismo.**

La segunda acusación que se nos hace, ésta sí más grave, afirma que de nuestro libro se infiere que “ser de barrio [suma] un plus autenticidad”, que “un pelucón jevilongo o unas buenas tachuelas [son] el colmo de la libertad estética” y que el asunto de “los pelos de colores de los grupos de la Movida” deja traslucir “un cierto componente de machismo homófobo (un hombre no se tinta el pelo parece ser la idea que queda)”. A nosotros nos parece que el caballero no ha entendido nada. Lo que afirmamos es que la indumentaria, entre otras muchas cosas, son formas visibles de identificar ambas escenas y no defendemos de ningun-



na manera que el rock, por ser de barrio, por contener un mensaje social, por su modo de hacer música o por vestirse de una determinada forma sea más auténtico. Lo que decimos es que estos grupos de rock manejan el discurso de la autenticidad (un tópico trabajado a conciencia desde que el rock and roll perdió en su camino el "roll" en los años 60, cuando se convirtió en una música para escuchar y no para bailar) apelando a su carácter barrial y a sus letras de contenido social, y que su menor visibilidad mediática y discográfica (en las *majors*) les ofreció una buena coartada para su discurso, porque podían más fácilmente establecer la típica oposición arte/mercado. Decir esto es muy diferente a lo inferido por una lectura apresurada de algunos pasajes del libro.

De igual forma, nosotros no atacamos el amateurismo musical de los inicios de la Nueva Ola y La Movida. Siguiendo la estela del discurso del punk, que reaccionaba frente al virtuosismo y la parafernalia del rock, fueron los propios grupos de esta escena los que abanderaron el lema "no hace falta saber tocar o cantar para subirse a un escenario". Y nos resulta curioso que personas tan versadas en el tema y pudiendo aportar argumentos más solventes, ofrezcan una explicación tan burda de la cuestión: "la acusación de que los grupos eran amateurs y no sabían tocar casi que no merece respuesta, es como el pintor en sus inicios: plasma sus balbuceos y no se profesionalizará hasta que no comience a ganar dinero con ello". ¡Bravo! Que nosotros sepamos, los pintores, antes de la llegada de Internet, presentan y venden su obra dentro de los canales de distribución convencionales de su campo artístico (museos y galerías de arte fundamentalmente) una vez que ya han aprendido a pintar, no antes, al menos esa era la norma. Así que, aunque la defensa del amateurismo musical puede tener su justificación en el contexto histórico del que hablamos, el argumento utilizado basado en esta comparación le hace un flaco favor.

### La influencia del PSOE

Decir solamente, como se dice en el artículo, que para



el caso de La Movida "los políticos intentaron arrimar el ascua a su sardina y hacerse la foto", constituye, según nuestra percepción, una simplificación del todo inaceptable. En el texto se relatan diversos casos en los que el consistorio madrileño, ya en 1986 con Juan Barranco en la alcaldía, se acercó a dicha escena través de iniciativas como el famoso viaje de hermanamiento entre Madrid y Vigo, o a través de la financiación de exposiciones y libros, hasta llegar a crear un despacho dentro del propio ayuntamiento llamado "de Relaciones Públicas con La Movida". Estos hechos demuestran que la intención de los que gobernaban no era meramente la de figurar en una foto.

Con respecto a este mismo asunto, se nos advierte que la "influencia" del PSOE (pero, ¿no habíamos quedado en que sólo era una foto?) habría que considerarla a partir de 1983, después de que este partido ganara las elecciones en octubre del año anterior. Reconocemos que, del *maremagnum* de ideas y argumentos poco útiles y realizados con el desprecio y el aire de autosuficiencia que los caracteriza, éste al menos tiene la virtud de abrir un debate digno de llamarse así. Nuestra postura, sin embargo, no coincide con la suya. Nosotros pensamos que la influencia del PSOE en las políticas culturales de los ayuntamientos y las diputaciones, como en cualquier otro tipo de políticas, comienza a operar en las elecciones municipales de 1979, cuando los resultados le dan la ventaja en capitales de provincia con respecto a UCD (entre ellas, Madrid y Barcelona). En todo caso, de los razonamientos esgrimidos aquí no puede sostenerse que

nuestro libro afirme que el PSOE “creó” La Movida y, mucho menos que fue producto de “una conspiración sociata”. Como los argumentos están basados en una premisa falsa, la cadena de hechos relatada para explicarnos la génesis de La Movida puede parecernos más o menos acertada, pero en ningún modo invalida nuestra tesis. Una cosa es que influyera en su desarrollo y otra muy distinta que la inventara.

Si, como ha comentado Igor Paskual (colaborador del libro) en otros lugares, desde 1979 los consistorios socialistas comenzaron a apoyar a los grupos de rock duro y en un determinado momento pasaron a dedicarse a apoyar a los de La Movida, entendemos que es legítimo preguntarse por las razones de ese cambio. ¿Es posible, que se deba en parte a que, una vez captados en las elecciones municipales un buen número de votos con pretensiones más revolucionarias, a la izquierda de su electorado, el PSOE buscara luego una mayor afinidad con el proyecto ideológico de las clases medias? Es posible. Pero la pregunta no tendrá una contestación viable en este terreno si no analizamos también las políticas de exclusión que se vivieron en el seno de la propia Movida. ¿Es posible que determinados grupos de esta escena fueran desplazados del foco precisamente porque también constituían un estorbo para la construcción de la España moderna según la concibieron los socialistas? Es también posible. Y entonces sabremos qué valores ideológicos (no necesariamente políticos siempre) se potenciaron y cuáles quedaron al margen de ese proyecto. A este respecto, los análisis de la música popular, como la manifestación artística más cercana a la vida cotidiana de las personas, tal vez tengan algunas cosas interesantes que decirnos en el futuro sobre este período histórico.

#### **La influencia de los medios.**

No se puede inferir de nuestro trabajo, como afirma el artículo, que “el PSOE puso los medios públicos (Radio 3 y TVE) al servicio del nuevo pop *para acabar con el rock urbano y con el heavy*”, cuando recogemos los análisis de periodistas y expertos que expli-

can en profundidad los problemas internos que llevaron a esa escena heavy a tener un papel mucho menor en la segunda mitad de la década, al revés que el rock urbano, que empieza a crecer exponencialmente desde entonces.

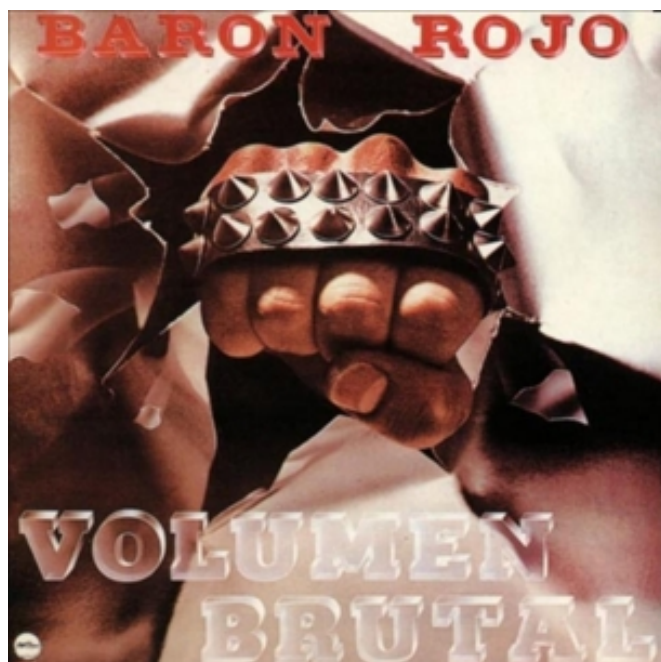
---

### Defender que la música que se escucha o se produce depende de la libre voluntad de las gentes recuerda demasiado a las teorías neoliberales

---

Lo que nosotros sostenemos son dos cosas: 1) que La Movida fue un movimiento *underground* que en determinado momento fue instrumentalizado por el poder. 2) que la presencia de La Movida en los medios públicos fue abrumadoramente mayor que la del rock y que el número de seguidores de ambas escenas no puede justificar esta desproporción. En los tiempos y en el grado de impacto de estos hechos sobre ambas escenas tendremos todavía que ponernos de acuerdo. Pero, con respecto a este último asunto, les ofrecemos un botón de muestra: en 1982 Barón Rojo alcanzó el número 1 en el ranking de Los 40 Principales tras la salida de su disco *Volumen Brutal*, grabado en Londres en los estudios de Ian Gillan (Deep Purple), tocaron en el mítico Marquee y en el Festival de Reading, entonces el acontecimiento musical rockero más importante de toda Europa, y, tras una gira por las islas británicas se embarcaron en otra por Latinoamérica abriendo un mercado para el rock duro español sin precedentes. Pues bien, los medios públicos y la prensa generalista lo ignoraron por completo.

Del mismo modo, suponer que con las listas de Los 40 Principales “podemos hacernos una idea bastante veraz de cuál era la música de consumo del momento”, es suponer demasiado. Y ello al menos por dos motivos. 1) porque los *rankings* del TOP 40 se basan en las cifras de discos vendidos, pero todos sabemos



que la industria discográfica ha falseado históricamente las cuentas y las cifras de ventas. Las listas TOP sólo constituyen un indicio, no una prueba; 2) porque es un error confundir consumo y compra. El estudio de los niveles de consumo cultural, como de cualquier otro, va mucho más allá del simple indicador de compra del producto.

### **Nada es *porquesí*.**

Pedimos disculpas si, desde la universidad, no nos contentamos con explicaciones del tipo "si los grupos surgían era porque a los chavales les venía en gana". Ningún grupo compone de la manera que compone y toca de la manera que toca sólo porque le venga en gana. La música es un hecho social. Sólo puede llamarse así precisamente por eso. Cuando un grupo de amigos, pertenecientes a las escenas que hablamos, decidía montarse un conjunto musical lo más probable es que incluyeran a un batería, uno o dos guitarristas, un teclista (opcional), un bajista y un cantante (solista o instrumentista) o una cantante (solista). Y también es muy probable que, de la pandilla de amigos, hayan tenido que excluir al violinista o al *gaitero* (o le llamen puntualmente para alguna canción, que para eso son amigos). A lo mejor hubieran querido tener a alguna mujer como instrumentista, pero había pocas o ninguna a mano. Tal vez les hubiera gustado incluir una

canción de seis minutos, pero la industria discográfica demanda que estén entre el minuto y medio y los tres minutos y medio. Esos son algunos de los códigos.

La razón del "porque les viene en gana" (una versión más o menos castiza del *porquesí*) no puede contestar de ningún modo a estos y otros muchos interrogantes, a por qué las bandas hacen lo que hacen y a cómo lo hacen. El razonamiento podría halagar a algunos grupos, eso sí (¿no es esto vender también otra versión del discurso de la autenticidad?), proclama la soberanía total del individuo, pero de hecho, no puede ser más cómplice y condescendiente con el poder de lo que es.

Esto no supone negar una relativa autonomía de los artistas, sólo que su autonomía, en realidad la de todos los mortales, está condicionada por las constricciones sociales, económicas y políticas de los diferentes contextos. Y tampoco supone afirmar que los consumidores de música, sean de La Movida o no, son unos descerebrados manejados por los medios o por el poder. Pero de ahí a defender que la gente produce o consume determinados tipo de música simplemente "porque les viene en gana", o, lo que es lo mismo, que la industria musical ofrece lo que el público mismo les pide porque eso satisface sus gustos y sus necesidades, nos recuerda a las posturas liberales de las teorías económicas de la demanda y las psicosociales "de los usos y las gratificaciones". Como ésta última aporta en sus mejores ejemplos argumentos útiles para el debate, nosotros recomendaríamos que, además de leer libros del tipo *Conversaciones con...* o los anecdóticos a los que nos tiene acostumbrada parte de la literatura musical (documentos que a buen seguro son útiles para nuestra investigación), los interesados se den una vuelta por estas teorías. Tal vez les ayuden a justificar el argumento de una forma algo más solvente.

---

El artículo al que remite este texto puede ser leído en <http://www.efeeme.com/el-oro-y-el-fango-la-movida-y-el-revisionismo-historico/>

---

### El inmovilismo histórico y el estudio de las músicas populares urbanas

Para terminar quisiéramos referirnos al último pasaje del artículo: “Seamos serios, podrán gustarnos más o menos determinadas músicas, estéticas o movimientos, pero dejemos la historia como está y no tratemos de manipularla torticeramente a nuestro antojo”.

Muy bien dicho, seamos serios. Dejando a un lado que, sin conocernos de nada, se nos juzga con una predisposición deliberada de mala fe por nuestra parte, no nos parece sorprendente que algunos de los que se han dedicado a ofrecer su visión de la historia musical de la transición desde el *establishment* cultural quieran defender los presupuestos de su propia ortodoxia. Lo que sí nos parece más osado es pretender que los demás hagamos lo mismo. Debemos entender que la obligación de la Historia como disciplina académica es revisar de tanto en tanto el pasado y los discursos generados sobre él, ya venga de hace mil años o cumpla ahora su etapa de lactancia. Si no hiciéramos esto, muchas cosas que sabemos ahora no las sabríamos.

---

### La obligación de la historia como disciplina académica es revisar de tanto en tanto el pasado y los discursos generados sobre él

---

Ya se nos ha contado cómo es el mundo. Gracias, tendremos en cuenta esta visión (esperemos que de ahora en adelante se haga de una forma más sosegada y constructiva). La versión de otros autores que aparecen en el libro ofreciendo sus testimonios de primera mano (Carlos Galán, el director de Subterfuge Records, para hablarnos de la escena independiente de los noventa, y “El Pirata” para hablarnos de la promoción de este rock en la radio), son recuentos individuales que tienen la virtud de haber estado allí, pero el peligro de una visión excesivamente cercana que podría en algunos momentos contradecirse con otros datos y otras fuentes. Y como testimonios que son,

por si alguien lo duda, tienen la misma legitimidad que cualquier otro en su misma situación.

Los que quieran pueden continuar hablando de las maravillosas canciones de La Movida, de su derroche de talento, imaginación e ingenio y seguir aludiendo a lo geniales que son sus artistas favoritos. Pero ya nos resulta chocante que se emplee para la defensa de La Movida el argumento del artista como “genio” (como en el caso de Coppini), un concepto que, en su última



variante, aparece a finales del XVIII en el mismo momento y ligado estrechamente a la idea de “autenticidad”. O dicho de otra manera, que críticos musicales que asumen como suyos los postulados y la sensibilidad de La Movida juzguen a sus integrantes con herramientas conceptuales que sus propias declaraciones y sus canciones rechazan.

Sigan algunos con su tarea de construir un cordón sanitario alrededor del pasado por temor a que nuestros hijos o nietos no aprecien el valor de los artistas de La Movida, si es que alguna vez leen nuestro libro o cualquier otro que no sea de su cuerda. Sigan ejerciendo de guardianes del futuro, tal es el aprecio y la confianza que albergan acerca de la inteligencia de nuestros herederos. Pero mientras tanto, nosotros a lo nuestro. Mientras algunos se dedican a la “poesía”, nosotros,



junto con otros compañeros del periodismo y las editoriales interesadas, haremos el trabajo sucio. La historia de la escena musical en tiempos de la Transición se encuentra todavía en un estadio de investigación muy precario. Así que, cuando tengamos acceso a los libros de cuentas de las compañías discográficas, de los promotores musicales y de los propietarios de las tiendas; cuando hayamos identificado el número de locales de ocio dedicados a éstas y otras escenas en todo el país, sus aforos, sus estrategias de mercadotecnia; cuando estudiemos las relaciones entre los medios y la industria discográfica; cuando hayamos identificado cuál es el canon estético del pop-rock español y analizado los discursos empleados para su construcción;\* cuando tengamos la posibilidad de cotejar las cuentas internas de la SGAE o los documentos que testifican las políticas de las instituciones públicas para la contratación de artistas; cuando hayamos analizado los motivos por los cuales los medios de comunicación, con toda su diversidad pero también con todas sus constricciones, ampararon ciertas escenas en detrimento de otras...etc., etc., etc., entonces y sólo entonces comprenderemos un poco mejor la historia musical de nuestra Transición. Como se entenderá, la cosa puede costarnos al menos un par de generaciones, y no es probable que nos lo vayan a poner fácil de momento. Esta historia, la historia con la que algunos ya parecen satisfechos, acaba de empezar a andar.

Tal vez se hubiera deseado que desde otras instancias del *establishment* cultural (no se crea que no somos conscientes de nuestra posición), nos hubiéramos conformado con el relato hegemónico que, con escasas excepciones, se ha realizado hasta la fecha. Ustedes nos permitirán que nos mostremos un tanto escépticos.

#### **Final que sueña con otro principio.**

Por último, lo sentimos si alguno de los argumentos del artículo no se refería a este libro; es difícil saberlo en medio de tanta confusión. Aprovecharemos de todas formas lo que de valioso podamos encontrar. Nuestra intención no ha sido en ningún caso atacar a los grupos de La Movida ni a sus expresiones musi-

---

Si este rifirrafe sirviera para ayudar a que se abra un debate sobre las músicas populares anas en nuestro país, bienvenido sea.

---

cales, aunque recuentos futuros menos arbitrarios puedan ayudarnos a diferenciar el grano de la paja. Vamos a hacer lo que tenemos que hacer; tenemos afortunadamente nuestro método de trabajo y los canales donde difundirlo. Si este pequeño rifirrafe sirviera al menos para ayudar a que se abra un debate, público y serio, sobre los estudios de las músicas populares urbanas en nuestro país, bienvenido sea. Me nos tripas y un poco más de respeto.

\*Un avance de este aspecto de la investigación se puede ya consultar en el artículo titulado "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español", publicado por Fernán del Val, Javier Noya y Cristina Martín Pérez-Colman en la *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 145 (2014).