

ETNO

Revista de música y cultura



Número 1 Verano 2009

ETNOMUSICOLOGÍA Escribir la música. Identidades musicológicas. Performa 09. Revisiting the cultural archives of *la Movida*. La industria de la música en Portugal **PERIFERIAS** Palabra de rock. La rumba catalana se hace sentir **VOCES** Francisco López. Henry Chalfant **ARTEFACTOS** Homo sampler. Rock my religión. Festival In-Edit. **ENSAYO** Románticos y vanguardistas en el rock

ETNO 1

ETNOMUSICOLOGÍA Escribir la música	3
Identidades musicológicas	5
Performa 09	6
Revisiting the cultural archives of <i>la Movida</i>	8
La industria de la música en Portugal	10
Tesis. La creación musical en el cine español contemporáneo	12
Tesis. "¡Esto parece Cuba!": prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana en Barcelona	13
PERIFERIAS La rumba catalana se hace sentir	14
Palabra de rock	16
VOCES Francisco López	17
Henry Chalfant	19
ARTEFACTOS LIBROS Homo sampler	21
Los Salvajes, nuestra salvaje historia	22
The traditional folk music and dances of Spain: A bibliographical guide to research. Volume I	23
EXPOSICIONES Rock my religion	24
El flamenco y la copla: memoria y fascinación	25
CINE Música en gran formato	27
DISCOS 50 años de la Nova Cançó	29
ENSAYO Románticos y vanguardistas en el rock	31

Equipo

Editor: Héctor Fouce

Editores asociados: Israel V. Márquez y Fornán del Val

Equipo editorial: Susana Moreno, Isabel Llano, Cristian Spencer

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno-boletin@sibetrans.com

EDIT

En los dos últimos años, los debates celebrados en el seno de la comunidad de etnomusicólogos de España, articulados por SIBE Sociedad de Etnomusicología, han sacado a la luz la inquietud por conectar el conocimiento especializado de nuestro campo con los debates sociales y culturales que están dando forma a la sociedad de la información. Los académicos, sobre todo los más jóvenes, creen que la forma de valorizar sus conocimientos no es encerrarlos en la torre de marfil del saber experto, sino hacerlos circular en los entornos sociales y en los medios de comunicación.

ETNO, que nace como una evolución del boletín que SIBE ha publicado durante años para su comunicación interna, arranca con la vocación de construir esos puentes entre el campo académico y otros espacios desde los que se piensa y se reflexiona sobre música y cultura. Queremos que *ETNO* sea un cruce de caminos en el que puedan encontrarse los etnomusicólogos, los músicos, los medios de comunicación, los gestores culturales, las industrias de la cultura y los políticos que configuran el campo.

ETNO es una revista semestral que intentará mostrar cuáles son los debates académicos del momento y ponerlos en paralelo con las prácticas del mundo de la música. Informaremos sobre congresos y tesis doctorales, pero también sobre películas, conciertos o exposiciones, porque desde ese tipo de actividades se piensa sobre la música y sobre sus relaciones con la cultura y con la sociedad. Haremos hueco a entrevistas con músicos y también con investigadores. Reseñaremos actividades no académicas (en la sección Periferias) que ayuden a modelar el mundo de la música.

ETNO intentará, en resumen, ser una revista para difundir ideas y opiniones sobre la música y la cultura, convencidos de que la forma de fortalecer un campo pequeño pero dinámico, como el de la etnomusicología, pasa por acrecentar la presencia de esta disciplina en la escena cultural y social contemporánea.

JORNADAS Y SEMINARIOS

Escribir la música: debates sobre escritura y edición etnomusicológica

Israel V. Márquez

Si por algo se caracteriza nuestra sociedad actual es por el deseo de llevar la interactividad al mayor número de dominios posibles. Inmersos como estamos en la web 2.0, donde los contenidos se generan colectivamente a través de blogs, wikis, redes sociales o plataformas como YouTube o MySpace, hemos pasado de un público entendido como receptor pasivo de los contenidos predeterminados por los medios de comunicación y/o entretenimiento a un tipo de cultura donde el sujeto ya no es un mero espectador sentado en su sillón, sino un verdadero operador que lejos de limitarse a percibir puede verdaderamente actuar. El público está pidiendo cada vez más este tipo de actuación, este protagonismo, ya que quieren ser actores y no únicamente espectadores.

Esta parece ser la idea subyacente en esta actividad de la SIBE, cuya propuesta de un taller práctico sobre escritura académica se inscribe en este deseo de llevar la interactividad a todos los espacios posibles, sobre todo en un discurso como el académico, tradicionalmente asociado a la unidireccionalidad y a la comunicación de arriba abajo (*top down*). Varias fueron los trabajos presentados por aquéllos que deseaban tener un trato interactivo con su texto y debatirlo con los coordinadores del evento (Héctor Fouce y Rubén López Cano) y con el resto de participantes. Así, se presentaron interesantes estudios sobre música e identidad, rock urbano español, raves y música electrónica, candombé (percusión afrouruguaya), cantos fúnebres venezolanos, y música de bandas sonoras en la figura de la compositora Shirley Walker. Tales trabajos se sometieron a un intenso debate y ejercicio de crítica constructiva, sugiriendo los pros y los contras para una posible publicación académica, que es el objetivo fundamental de este tipo de investigaciones.

Después del taller práctico se abrió el turno de las mesas redondas, centradas en su mayoría en



aspectos informativos sobre la publicación, divulgación e indexación de textos académicos. Se hizo hincapié en editoriales más o menos independientes relacionadas con estudios sobre música (caso de *Global Rhythm* o *Es Pop*), que pueden ser una brillante y eficaz alternativa a los “capos” de la industria editorial, así como en formatos de publicación electrónica como los blogs o las revistas digitales (con especial atención al caso paradigmático de la UOC y su particular apuesta por el formato digital para las publicaciones académicas) y en nuevos sistemas de búsqueda de información como Scribd o Google Scholar.

La mañana del sábado se abrió con las diferentes sesiones de los grupos de trabajo de la SIBE. En el grupo de Música Popular, la sesión a la que asistió un servidor, se habló de la dificultad que sigue existiendo en el panorama académico español a la hora de conceptualizar y definir los estudios de música popular, dada su considerable falta de tradición de los llamados “estudios culturales”. Al contrario que en los países anglosajones, donde estos estudios poseen una rica y variada historia, la universidad española se encuentra con tribunales de tesis que no saben quiénes son los Smiths y tienen una visión de la etnomusicología que no va más allá de la música rural y folklórica, y de los etnomusicólogos como “esos que estudian la zambomba de Huelva”, en palabras de Francisco Cruces. Una propuesta interesante que se barajó en



este grupo de trabajo fue la idea de ir elaborando una enciclopedia de música popular en español a la manera del conocido libro de *palabras clave* sobre estudios culturales de Raymond Williams.

La tarde del sábado fue momento para la desconexión académica y para el disfrute de los bellos parajes de Uruña, donde se organizaron visitas a museos tan interesantes como los de Joaquín Díaz y Luis Delgado, y recorridos por las diferentes tiendas de la denominada “Villa del Libro”. Fue momento también para la celebración de la Asamblea ordinaria de la SIBE, espacio de debate abierto y participativo (interactivo) de cara a los proyectos futuros de la sociedad.

El domingo tuvo lugar la última de las mesas redondas, con el sugerente título de “¿Cuánto vale lo que público?”. Héctor Fouce y Rubén López Cano, de nuevo, se encargaron de destripar, de forma ácida a la vez que elocuente, algunas de las disparatadas estrategias de evaluación del sistema universitario. La lógica que subyace en el sector académico es más una lógica de la cantidad que de la calidad, pues los aspectos que determinan buena parte del valor de una publicación son claramente cuantitativos: factor impacto de una revista, índice de inmediatez, vida media de las citas realizadas, vida media de las citas recibidas, etc.

Esta lógica cuantitativa lleva a muchos autores a buscar todo tipo de estrategias delirantes para sumar puntos, como el caso de la autocita o el de la formación de comunidades académicas *endogámicas* formadas por autores que se ponen de acuerdo para citarse sólo los unos a los otros. Surge entonces una auténtica “picaresca de la cita” que busca desesperadamente citar, autocitar o metacitar con el único objetivo de aumentar los índices de impacto y visibilidad, independientemente de que las citas sean positivas o negativas, pues en ambos casos contabilizan lo mismo.

Se habla también del caso de autores que han pagado por publicar en editoriales de reconocido prestigio (lo que es sinónimo de un mayor valor, impacto y puntuación) y se bromea con la posibilidad de que pronto se impartan cursos sobre cómo resultar atractivo, ser más conocido y sobresalir en el mundo académico. Se especula incluso con el posible nombre del curso: “Cómo sobresalir en investigación musical: lecciones de provocación y estrellato”. Puede que pronto lo veamos incorporado a algún nuevo plan de estudios...

Escribir la música: debates sobre escritura y edición etnomusicológica
Jornadas organizadas por SIBE–IASPM España

Valladolid y Uruña, 13 al 15 de Marzo de 2009

JORNADAS Y SEMINARIOS

Identidades musicológicas: entre la vida musical y el campo social

Gonzalo Fernández Monte

Entre el 7 y el 9 del mes de Mayo se celebraron en Barcelona las II Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos, organizadas por la JAM (Joven Asociación de Musicología), y con la colaboración de la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), cuyo edificio sirvió como sede del evento. Los organizadores, estudiantes de Musicología de la citada institución, contaron además con el apoyo de la red social Sclipo y el Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya, así como la colaboración de profesores y compañeros en las distintas actividades del encuentro.

La presente edición de las Jornadas supone un importante esfuerzo de continuidad a la iniciativa inaugurada por estudiantes de la ESMUC en 2008, con la organización de las primeras Jornadas de Estudiantes. El deseo de aportar una respuesta activa a las inquietudes del estudiante de Musicología quedaría reflejado poco después de esta primera edición con la fundación de la JAM, en cuyo nombre se han desarrollado las II Jornadas. El planteamiento de las mismas obedece al propósito de crear espacios de encuentro entre jóvenes musicólogos y estudiantes de Musicología, acogiendo también a estudiantes e investigadores de disciplinas relacionadas.

En esta ocasión el título de las Jornadas fue *Identidades musicológicas: entre la vida musical y el campo social*, y se hizo hincapié en el debate acerca de cuestiones de importancia central en torno a la figura del musicólogo, tales como su inserción en la sociedad actual o su potencial frente a la demanda cultural y educativa. Dichos temas fueron planteados principalmente en una mesa redonda presidida por distintos profesionales de la investigación y comunicación musicales. El debate suscitó vivas reflexiones sobre la difícil y poco definida situación del musicólogo en la sociedad, su imagen y sus posibles salidas profesionales, cuestiones que se



abordarían con frecuencia durante el desarrollo de las Jornadas.

La gran diversidad de actividades fue coherente con el propósito de establecer vías de comunicación fluidas y adaptadas a la surtida experiencia de los asistentes. Cerca de ochenta estudiantes y profesores de distintos centros tuvieron la oportunidad de asistir a talleres musicales, encuentros temáticos, un cinefórum, animadas tertulias de café y varios conciertos, entre otras actividades. Se estableció un espacio para comunicaciones y pósteres de temática libre, otorgando a los estudiantes e investigadores la oportunidad de exponer sus trabajos de carrera y doctorado. Desfilaron temas muy diversos, desde la música en la política y la sociedad hasta reflexiones metodológicas, pasando por análisis de fuentes antiguas, descripciones históricas o estudios teóricos.

Una de las propuestas más ambiciosas del encuentro consistió en una videoconferencia con investigadores de origen latinoamericano, añadiendo así a la participación eminentemente española la valiosa perspectiva aportada por jóvenes en países como Uruguay o Argentina. Las conferencias de inauguración y clausura, a cargo de Manuel Delgado (Univ. de Barcelona) y Franco Fabbri (Univ. Statale di Torino) respectivamente, enmarcaron el evento con aportes fundamentados sobre las perspectivas

complementarias de la Antropología y la Musicología.

Las Jornadas se desarrollaron en un ambiente comunicativo y abierto, extendiéndose más allá del recinto académico para reunir a los asistentes en contextos más informales, como los conciertos de música popular en el Espai Jove de l'Eixample o la cena de clausura. Se hizo patente de este modo la intención de integrar a los participantes en un clima de intercambio no sólo profesional sino también personal. Por otro lado, se invitó a distintos intérpretes de la ESMUC a contribuir en las Jornadas mediante conciertos de música clásica, promoviendo así la relación con departamentos distintos al de Musicología.

En la asamblea final se recogieron las impresiones de los asistentes, que coincidieron en la valoración positiva del evento, estableciendo además nuevas metas y proyectos al calor de la JAM. Entre ellos resaltó la necesidad de crear una red estable de comunicación entre estudiantes, no sólo de

Musicología sino también de otras disciplinas interesadas en la música, a través de vías tales como Internet. Se propuso asimismo la celebración de próximas ediciones de las Jornadas en distintas sedes, atendiendo al propósito original de compartir esta experiencia con estudiantes de otros centros.

En definitiva, las II Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos reflejaron un notable esfuerzo realizado por y para estudiantes, constituyendo un buen ejemplo de activismo disciplinar y aportando perspectivas de futuro a los musicólogos venideros. Confiamos en que este tipo de actividades tenga continuidad y podamos disfrutar próximamente de un encuentro de similares características.

**II Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos
Organizadas por la JAM (Joven Asociación de Musicología).**

Barcelona, 7 al 9 de mayo de 2009

CONGRESOS

Performa 09 - Encontros de investigação em performance

Héctor Fouce

Una de las críticas recurrentes que cruzamos entre músicos y musicólogos es que en los encuentros académicos se habla mucho de música pero se escucha muy poca. El congreso Performa 09, celebrado en la universidad de Aveiro (Portugal) entre el 14 y el 16 de mayo, ha puesto una de las primeras piedras para cerrar esta brecha, ofreciendo la oportunidad de usar la música para pensar sobre ella misma.

Si una de las grandes ambiciones de la etnomusicología es captar las lógicas propias de los intérpretes de un tipo de música, es lógica la convivencia de dos formatos de presentación en el congreso: junto con las habituales ponencias se ofrecían conferencias recital en la que los propios músicos explicaban sus investigaciones y reflexiones a partir de una breve actuación. Esta coexistencia de formatos, que implica diferentes intereses y perspectivas sobre el fenómeno musical,

no siempre es fácil. Muchas veces se tenía la sensación de que intérpretes e investigadores circulaban juntos pero se encontraban poco, que cada una de las tribus acudía a las sesiones de sus iguales y que, cuando asistía a las otras, las juzgaba con los criterios aplicables a sus propio ámbito. Es cierto que algunas de las conferencias-recital se convirtieron en conciertos con explicaciones contextuales y no en puntos de articulación entre una investigación y una ejecución musical. Pero no hay que olvidar que los musicólogos están acostumbrados a los formatos congresuales, mientras que para los músicos no es tan habitual tener que defender verbalmente su trabajo. Y, de todos modos, todo intento por subvertir los anquilosados modelos de encuentro académico conlleva siempre esfuerzos y complicaciones en su fase de rodaje.

Más allá de los formatos, se atisban en el horizonte nuevas perspectivas intelectuales en las que parece ganar peso una aproximación a la música que pone

el énfasis en el análisis de parámetros, en el uso intensivo de técnicas estadísticas y representaciones infográficas. La conferencia plenaria de John Rink es un buen ejemplo de esta tendencia, que se pudo corroborar en muchas de las ponencias presentadas. No sé si esta es una buena noticia: esta nueva forma de acercarse a lo musical requiere de centros de investigación mejor dotados y de técnicos cualificados, con dos consecuencias: saca a la música del campo de las humanidades para acercarla a las ciencias duras y reproduce una división del conocimiento entre centro y periferia, entre los que tienen los medios y los que no.

En contraste, algunas de las investigaciones basadas en el trabajo de campo exhaustivo han demostrado gran capacidad de acercarse a la música como problema cultural, con una perspectiva situada aunque, menos a menudo de lo deseable, crítica. En general, muchos de los trabajos presentados enfatizaron el componente descriptivo e histórico frente a la elaboración metodológica, la reflexión teórica o la crítica política.

La última reflexión se relaciona con la procedencia geográfica de los participantes. La gran afluencia de investigadores brasileños aportó diversidad temática

y rotundidad intelectual, y se percibe que en Brasil existe ya una línea de trabajo poderosa con su propia especificidad. Los participantes portugueses mostraron un altísimo nivel y enorme variedad temática, apoyados en detallados trabajos de campo y buenas preparaciones teóricas. Me gustaría resaltar, además, el excelente trabajo de los organizadores, capaces de gestionar un congreso de gran número de participantes y de gran complejidad técnica desde una universidad pequeña pero muy dinámica. Sin duda, quienes más desapercibidos pasaron fueron los españoles: apenas media docena entre casi 200 participantes. Sólo cabe esperar que esta ausencia sea debida al poco arraigo de los estudios de performance en la agenda de investigación hispánica. Nuestros colegas portugueses tienen muchos que mostrar a la etnomusicología española en cuanto a líneas de trabajo y capacidad de organización.

**Congreso Perfroma 09 - Encontros de investigação em performance
Organizado por la Universidade de Aveiro**

14 al 16 de mayo 2009

SIBE⁺



MÚSICAS Y SABERES
EN TRÁNSITO

Lisboa, Portugal
28 al 31 de octubre de 2010

CONGRESO SIBE⁺

Rectoría de la Universidade Nova de Lisboa

28 al 31 de octubre de 2010

Organiza: Instituto de Etnomusicologia –
Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD)

Temas centrales

- *Flujos culturales transatlánticos: Península Ibérica, África, América del Sur y el Caribe*
- *Derechos de autor y nociones de propiedad intelectual en los espacios performativo, mediatizado y virtual*
- *Medios de comunicación, tecnologías e industrias de la música, la danza y el espectáculo: de la edición impresa a Internet*
- *Construcción/recepción del cuerpo performativo*
- *Aproximaciones dialógicas en etnomusicología*
- *Música y danza: nuevos desafíos en la educación*

Las propuestas de participación, en forma de resumen de un máximo de 300 palabras, deben de ser enviadas antes del **31 de octubre de 2009**

Más información en <http://musicaysaberesentransito.wordpress.com>

CONGRESOS

Revisiting the cultural archives of *la movida*

Uno de los principales problemas a la hora de estudiar la música popular nace de su carácter interdisciplinar. Eso viene a significar, a efectos prácticos, que hay muy diversos campos desde los que se trabaja el tema y que es muy difícil llegar a abarcarlos todos. Una interesante fuente para los trabajos sobre música popular en España son los producidos en el marco de los estudios de lengua y cultura española en EEUU. En tanto la ambición de los etnomusicólogos es producir un discurso que se nutra de todos los campos posible, reseñamos aquí la sesión que la MLA (Modern Languages Association) dedicó al estudio de la movida, en diciembre de 2008, en San Francisco.

William Nichols

El estudio de la literatura y cultura contemporánea de España se caracteriza por la mayor parte por las experiencias durante la dictadura franquista que duró más de treinta y cinco años desde el final de la Guerra Civil española. Desde esta perspectiva, el tema de la discusión se ha centrado mayoritariamente en las represiones del régimen y las luchas políticas inexitosas contra su aparato ideológico. El resultado ha sido una narrativa que ha dibujado un paisaje cultural y social estático. Al contrario, después de la muerte de Franco en 1975, el enfoque en la sociedad española y la producción cultural de ella se ha determinado por nociones de transformación política y social.

Dentro de este contexto, la *movida*, un movimiento cultural subterráneo de finales de los años 70 y principio de los años 80, se volvió el emblema de cambio en la España después de Franco. El producto de una sociedad que había sufrido la represión durante tanto tiempo, la *movida* se vio como un erupción emocionante de energía, una que abrazó toda una serie de tabúes antes prohibidas, especialmente el sexo y el uso de drogas. Este contexto también llevó ejemplos de actividad creativa y artística, pero porque los rasgos más prominentes y sensacionales se los consideraban frívolos, de mal gusto, y excesivos el interés en este movimiento como un momento cultural importante se disminuyó. Aparte del descubrimiento de Pedro Almodóvar y sus películas, la *movida* se descartó rápidamente, comparada con y leída contra los fracasos de la transición política que se demostró incapaz de purgarse de su pasado autoritario.



Este panel, moderado por H. Rosi Song (Bryn Mawr College), buscaba cuestionar ese acercamiento tradicional al volver a visitar el ambiente cultural y social en que la *movida* se articuló: discursivamente, estéticamente, y retroactivamente, conectando esta experiencia con un contexto más amplio que la lleva más allá de la ciudad de Madrid y, con suerte, fuera de las fronteras de España. Alejándonos de las experiencias biográficas o la identificación de otros participantes antes no nombrados o obras desconocidas que pertenecen a la *Movida*, los trabajos que se presentaron en este panel examinaron las múltiples conexiones que este movimiento comparte con el desarrollo político y social de España y con otros movimientos contraculturales o subterráneos.

En “La *movida* como debate” Jorge Marí (North Carolina State University) examinó en las obras de Francisco Umbral, Enrique Tierno Galván, Gregorio Morales, y Eduardo Subirats entre otros, la retórica que rodeaba la *Movida* en los años 70 y 80. Analiza cómo este periodo o movimiento se construía como un significativo flexible se había llegado a definir con precisión pero que fue adoptada por críticos, artistas, intelectuales, y políticos como un referente útil para la construcción de sus propias narrativas. Esta lectura minuciosa, Marí sugiere, ofrece la posibilidad de buscar qué fue la *Movida*, para quién, y qué eran los comentarios laudatorios y críticos que generaba aun si más tarde fue derrocada por ellos. En estos discursos, la *Movida* se vuelve relacionado y conectado intrínsecamente con su contexto político incluso cuando no hay una conexión declarada entre ellos, y también se vuelve la “síntoma” más reconocida del desencanto que marcó la transición política a la democracia en España.

Nichols: “Las celebraciones actuales de la *movida* celebran la normalización de la auto imagen de España y su percepción de su propia

En “Memoria y archivo: La *Movida*, Alaska y procesos de arqueología cultural” Silvia Bermúdez (University of California, Santa Bárbara) parte de la idea del “mal de archivo” de Jacques Derrida y la perspectiva foucaultiana y su noción de “archivo” articulada en *La arqueología del saber* para analizar la evolución de Alaska, figura icónica de la *Movida*, y su rechazo de mirar nostálgicamente hacia los años 80. A base de los comentarios de Alaska en “Criticar por criticar,” sus reflexiones para el catálogo de la exposición museística titulada LA MOVIDA, Bermúdez cuestiona las posturas ideológicas detrás de los procesos que pretenden una “conservación,” reactivación y apropiación de la *Movida*, precisamente por medio de la memoria. Es esta “fossilización acelerada” que Bermúdez nota que aisla y distancia a la *movida* del momento actual y permite su re-simbolización y re-proyección que terminan por resemantizar la *movida* como un componente integral al patrimonio cultural de España que se guarda en la memoria colectiva.



Tomando en cuenta la distancia temporal que marca la experiencia de la *movida*, William Nichols (Georgia State University) ofrece una lectura de las recientes re-creaciones y renacimientos que se escenificaban a base de este movimiento en “From Counter-Culture to National Heritage: ‘La *movida*’ in the Museum and the Institutionalization of Irreverence”. Empezando con el musical *Hoy no me puedo levantar* de 2005, la película *El calentito* del mismo año dirigida por Chus Gutiérrez, la reedición de *Madrid ha muerto* de Luis Antonio Villena en 2006, y especialmente las exposiciones museísticas patrocinadas por el Estado, Nichols examinó las articulaciones culturales actuales que re-articulan la *Movida* y la nostalgia que permea su mirada hacia el pasado. Él considera la contradicción entre la vitalidad contra-cultural de la *Movida* y la visión institucionalizada de esta experiencia en el presente. Nichols conecta en esta visión una narrativa sobre los orígenes de la identidad moderna de España que, por su cuenta, no sólo idealiza los primeros años después de Franco sino también recupera una nostalgia cuestionable por la percibida inocencia asociada con ellos. Él sugiere que tales tendencias retrospectivas tienen más que ver con el presente que el pasado, y que retratos actuales de la *Movida* celebran la época en formas que refortalecen una normalización de la auto-imagen de España y su percepción de su propia modernidad.

SEMINARIO**A indústria da música em Portugal**

A lo largo de seis sesiones entre marzo y junio tuvo lugar en la Universidade Nova de Lisboa el seminario *A Indústria da Música em Portugal*, organizado por INET-MD y la rama portuguesa de IASPM. El seminario, focalizado en el periodo que va desde el inicio de los años 80 hasta hoy, se insertaba en el ámbito del proyecto del Instituto de Etnomusicología la *Indústria Fonográfica em Portugal*, financiado por la Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Ana Filipa Carvalho

Aunque hace ya varios años que la industria musical es un objeto de estudio de los investigadores portugueses en el campo de la etnomusicología y la música popular; este evento reveló la pertinencia y la necesidad que surge de establecer un diálogo entre los profesionales de la producción y mediatización de los productos musicales y los que estudian la música en tanto manifestaciones socioculturales. De este modo, este seminario, abierto a todos los interesados, pretendía establecer un puente entre la academia, la industria y la comunidad en general, ofreciendo la oportunidad de entrar en contacto con los temas candentes en el universo musical.

El orador principal fue Tózé Brito, que cuenta con más de 40 años de experiencia, primero como músico (Quarteto 1111, Green Windows, Gemini), después como A&R y director general de las multinacionales Polygram/Universal y BMG, y miembro en la actualidad de la dirección de la Sociedade Portuguesa de Autores, que compatibiliza con labores de consultor musical en RTP (Rádio e Televisão Portuguesa).

La primera sesión se centró en la producción musical. A partir de la enumeración de los elementos y sectores de la industria de la música (músicos, editoras, salas, puntos de venta), se pasó a la discusión sobre el papel del productor y sus funciones. El invitado, el músico y productor Rui Costa, mostró el proceso que sigue una canción hasta ser producida en el estudio. A partir de una melodía ilustró el trabajo del productor en el arreglo y la selección de diferentes materiales musicales y los diferentes resultados estilísticos que derivan de estas decisiones.

Las editoriales fonográficas centraron la segunda sesión, con la presencia de David Ferreira, anterior editor da companhia EMI-Valentim de Carvalho. Este destacó la importancia de la figura del A&R en



las editoriales, ya que es a través de estos como llegan los nuevos productos a la editorial. Paulo Ferreira, director de Sony Music Portugal, dirigió la tercera sesión, presentando los nuevos caminos que están explorando las editoriales después de hacer un recorrido histórico por la historia e la edición fonográfica en Portugal.

La piratería y los derechos de autor son, como en España, las principales preocupaciones de la industria musical portuguesa

El presidente de la Associação Fonográfica Portuguesa, Eduardo Simões, protagonizó la sesión dedicada a los derechos de autor en el contexto de la industria musical. Su intervención sirvió para clarificar algunos temas legales, en una exposición que se esforzó en sistematizar las normativas y las instituciones reguladoras relacionadas con la obtención de licencias para el uso de música.

La producción de espectáculos fue el tema central de la siguiente sesión, a cargo de Luís Montez, promotor musical y director de varias radios, que

compartió con los asistentes sus experiencias como organizador de eventos y festivales, focalizándola en las diversas fases el trabajo, la creación de una marca y los aspectos logísticos. Paulo Sardinha, director de promoción de Universal Music Portugal protagonizó una sesión sobre la divulgación de nuevos sonidos y figuras a través de los medios de comunicación, Internet y los espectáculos en vivo, reflexionando sobre los nuevos desafíos de la industria musical frente al aumento de los canales de comunicación

Como explicó Tózé Brito, “al principio hay una canción”; a partir de ahí se construye la industria de la música. Este fue por tanto el punto de partida para la reflexión sobre la organización de este campo, mientras que, por otro lado, la descarga ilegal de canciones, la piratería y la violación de los derechos de autor fueron temas recurrentes a lo largo de todas las sesiones, que mostraron un sector que se ve obligado a buscar nuevos caminos. La iniciativa ha tenido resultados muy positivos y ha dejado abierta la posibilidad de organizar más ediciones en el futuro.

Seminario A indústria da música em Portugal
Organizado por INET-MD

Marzo a junio de 2009

Próximo número de **ETNO** Invierno 2010

Avance de contenidos: ETNOMUSICOLOGÍA IASPM Liverpool: Popular music worlds, popular music histories. Sociology of music: tendencias, issues, perspectivas. Etnosonidos en España. PERIFERIAS Por una ley de la música en España VOCES Simon Frith. Susan McClary ARTEFACTOS. ENSAYO La crítica de rock en España

TESIS DOCTORALES**La creación musical en el cine español contemporáneo****De Teresa Fraile****Eduardo Viñuela**

El pasado 12 de enero tuvo lugar la defensa pública de la tesis doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo*, realizada por Teresa Fraile e inscrita en el Departamento de de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca. Un acto académico con notable presencia de público y prensa local que se hicieron eco de lo novedoso del análisis de este corpus desde la musicología. El tribunal, formado por Antonio Martín Moreno (catedrático de la Universidad de Granada), Jaume Radigales (profesor de la Universidad Ramon Llull), Celsa Alonso (profesora de la Universidad de Oviedo), José María García Laborda (profesor de la Universidad de Salamanca) y Santiago Fouz-Hernández (profesor de la Universidad de Durham), concedió a la autora de la tesis el grado de doctora con Mención Europea y calificó el trabajo con Sobresaliente “cum laude” por unanimidad.

Hubo un consenso generalizado a la hora de valorar la relevancia y pertinencia del tema de la tesis, no sólo por su perspectiva interdisciplinar, que acerca la musicología al saber de otros campos, como la comunicación audiovisual, sino también por focalizar la atención sobre el repertorio nacional, contribuyendo a paliar la escasez de trabajos que se ocupan de la música del cine español. Por otro lado, el tribunal valoró el adecuado planteamiento de la investigación fruto de la preparación y la trayectoria de la autora de la tesis, así como la adecuada estructuración y la ágil redacción del texto, que facilita una amena lectura sin perder el preceptivo rigor académico.

Abrió el acto el Presidente del tribunal, el profesor Martín Moreno, para dar la palabra a la Dra. Fraile, que expuso brevemente las aportaciones de su tesis doctoral, dividiendo su contenido en diferentes bloques. El trabajo comienza con una amplia sección dedicada a la recensión crítica de los planteamientos metodológicos desarrollados a lo largo del siglo XX y desde distintas disciplinas en

torno a la música de cine. En este recorrido cronológico se presta mayor atención a los estudios desarrollados en los últimos años, haciendo hincapié en las posibilidades metodológicas que ofrece en la actualidad el ámbito de las músicas populares urbanas.

El segundo bloque se abre con una historia de la música de cine en España desde finales de los ochenta hasta la actualidad, en el que la autora explica los principales cambios que ha experimentado tanto el lenguaje musical como la forma de trabajo de los compositores de cine en ese periodo. Así mismo, se tratan cuestiones tan determinantes como la formación y el gusto estético de una generación de jóvenes compositores que contribuyeron a la renovación del cine contemporáneo en España. Este recorrido sirve como marco de referencia para el estudio del papel que juega la música en la articulación de discursos identitarios en el cine, una labor que Fraile lleva a cabo analizando la música de géneros cinematográficos como el musical o la forma en la que los músicos aparecen representados en las películas. Una de las aportaciones más relevantes de esta tesis es el estudio de binomios director-compositor a la hora de configurar el lenguaje audiovisual de un filme. Así, se aborda en profundidad el trabajo continuado de algunos binomios representativos de la cinematografía contemporánea española, como Alberto Iglesias-Julio Médem, Roque Baños-Carlos Saura o Alfonso de Vilallonga-Isabel Coixet, entre otros.

El tribunal valoró positivamente los anexos de la tesis en los que se recoge la documentación recopilada y elaborada por su autora a lo largo de varios años, señalando las inmensas posibilidades como fuente de futuras investigaciones. En las intervenciones de los miembros del tribunal quedaron patentes algunos desencuentros, que comienzan a ser habituales en la musicología española, relacionados con la forma de abordar el análisis musical de un objeto de estudio como el que se trata en esta tesis. En este sentido, Fraile

defendió su apuesta por una aproximación que entiende la película como un todo audiovisual del que la música forma parte, así como su deliberada voluntad de llevar a cabo un análisis musical accesible y que no caiga en el “discurso del experto”. Del mismo modo, se observaron distintas posturas sobre aspectos terminológicos y conceptos teóricos, como la existencia de géneros cinematográficos o la distinción entre música “de” o “para” cine.

Los miembros del tribunal destacaron la apuesta metodológica de la autora de la tesis a la hora de

desarrollar su investigación y señalaron la necesidad de abordar la música de cine en el contexto de una investigación académica, más aún teniendo en cuenta el creciente interés que suscita este repertorio en nuestro país en los últimos años. Por otra parte, la recomendación de los miembros del tribunal en torno a la conveniencia de publicar el trabajo recogido en la tesis ya ha dado lugar a una monografía titulada *La música de cine en España: señas de identidad de la banda sonora contemporánea*, que verá la luz a principios del año 2010.

TESIS DOCTORALES

“¡Esto parece Cuba!”: prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana en Barcelona

De Iñigo Sánchez

Miguel Alonso

Interesante propuesta la del ya doctor Iñigo Sánchez Fuarros. Impecable la presentación y la defensa de una investigación que analiza las prácticas musicales de los cubanos residentes en Barcelona como recurso social para el mantenimiento y desarrollo de una identidad transnacional que contribuye al mantenimiento de los vínculos afectivos con el lugar de origen y a la creación de toda una serie de redes de relación entre los cubanos en la sociedad de acogida.

Criticas positivas y constructivas de un tribunal dirigido por Enrique Cámara e integrado por Silvia Martínez, Rubén López Cano, Francisco Cruces y Cristina Larrea. La primera intervención corrió a cargo del doctor Rubén López Cano, que puso de manifiesto lo sobresaliente de la investigación así como su carácter accesible, preciso y compacto tanto en lo teórico-metodológico como en su implementación etnográfica. A esta le siguió la de la doctora Silvia Martínez, que destacó la sensibilidad y lo accesible de la redacción del texto así como lo introspectivo de la parte etnográfica, con un peso mayor en la observación participante que en el análisis del discurso explícito derivado de las entrevistas.

A continuación intervino el doctor Francisco Cruces, que comenzó explicitando su orgullo por lo extraordinario del texto basado en la calidad de su escritura, lo rico de la información presentada o lo perceptible de la evolución en el trabajo del investigador, para acabar alabando la labor de los

directores, Josep Martí y Gemma Orobitg, también presentes en el evento.

Acto seguido tomó la palabra la doctora Cristina Larrea, que también alabó la capacidad del doctorando para la descripción etnográfica en tanto en cuanto combina lo académico con lo literario de forma excelente. Del mismo modo echó en falta una descripción más detallada de la correspondencia comparativa a la que alude el doctorando en relación a los análogos cubanos de los espacios analizados en Barcelona. Acabó su intervención dándole la vuelta al argumento que esgrimía Silvia Martínez mediante el cual entendió como una carencia la falta de trabajo interpretativo por parte de la población objeto de estudio.

Por último intervino el presidente del tribunal, el doctor Enrique Cámara. Aconsejó al doctorando que se tomase los comentarios del tribunal como una felicitación y estímulo para seguir trabajando. Le recomendó evitar los juicios de valor en futuras investigaciones, a pesar de no estar demasiado presentes en el texto y justificándolos como una suerte de contagio de la pasión latente en su objeto de estudio, e hizo una breve reflexión, al hilo del texto, en torno al concepto de diáspora y de su pertinencia en este tipo de estudios.

Por último, y tras la réplica del doctorando y el debate posterior, vino el turno de los directores de la investigación, que se excusaron por las lagunas en el seguimiento, felicitaron al doctorando y lo alentaron a continuar su labor de investigación.

SIMPOSIUM

La rumba catalana se hace sentir



Martí Marfà i Castán y Brian Gil

Por primera vez en mucho tiempo, las diferentes familias de artistas rumberos barceloneses, gitanos y payos, aparcaban sus diferencias sobre el pasado y se sentaban en una misma mesa para hablar del presente y sobre todo del futuro de la rumba catalana.

En diciembre de 2008 tuvo lugar en Barcelona el Primer Simpòsium Nacional de la Rumba Catalana. Diferentes agentes y actores sociales del género, que se dieron cita en el Centre Artesà Tradicionari (CAT) del barrio de Gracia, acordaron unir esfuerzos para promover este estilo musical y fundaron una nueva entidad.

Josep Maria Valentí *Chacho*, Antoni Carbonell *Sicus* (Sabor de Gracia), Peret Reyes (Papawa), Rafalitu Salazar (Ai Ai Ai), José Berejano "Pantanito", Joan Garriga (La Troba Kung-fu) o Xavi Ciurans (Gertrudis) fueron algunos de los nombres presentes más conocidos, que convinieron en ceder la presidencia de honor del nuevo movimiento al rey, Pere Pubill Calaf *Peret*. En esta iniciativa les acompañaran promotores, aficionados e

investigadores del género, que habían sido reunidos gracias al trabajo diplomático y testarudo de Carles Closa, conocido como Txarly Brown. Este diseñador y DJ procedente del entorno de la música jamaicana descubrió con entusiasmo la rumba hace unos años y en poco tiempo se ha convertido en su mayor coleccionista, postulándose como figura clave de la nueva escena rumbera.

Desde este entorno se ha promovido la creación de una entidad que aglutinara todos los sectores presentes y coordinara esfuerzos en favor de la rumba catalana: Foment de la Rumba Catalana (FORCAT) apela al apoyo de las instituciones en sus diferentes propuestas para el fomento y consolidación del género: reconocimiento de sus figuras artísticas, presencia en los principales escenarios del país, proyección internacional, promoción de nuevos artistas, creación de materiales pedagógicos, fomento de la investigación y, probablemente lo más simbólico, reconocimiento oficial de la rumba catalana como "música popular y tradicional catalana" –no en vano el evento se realizó en el CAT, centro para la promoción de las expresiones musicales cobijadas bajo esta etiqueta-. Todo ello se plasmó en una demanda inmediata y palpable, la Casa de la Rumba, un equipamiento público desde donde irradian estas iniciativas y que se convierta en punto de referencia para la rumba catalana como fenómeno sociomusical.

La jornada no quiso limitarse únicamente al debate y a la reflexión, sino que sobre todo fue un punto de encuentro y celebración que acabó por la noche con una *jam session*, alojada en la sala KGB, en la que participaron muchos de los artistas asistentes. Estas iniciativas se desarrollan mientras en un momento dulce del género a decir de artistas y analistas. Si bien los puristas arguyen que ya casi nadie la practica en su formato "genuino", muchas formaciones jóvenes han optado por la rumba con notable éxito de público, y hoy los versátiles patrones del género impregnan los trabajos de artistas muy diversos, desde Manu Chao a Alejandro

Sanz pasando por Melendi. Pocas fiestas mayores se celebran en Cataluña sin alguna actuación rumbera y, en tiempo de crisis sentida en la industria musical, estas bandas actúan con una frecuencia envidiable. En este punto, con trabajos de investigación, formación, difusión y promoción, FORCAT se propone dignificar y solidificar la bases de un género que a lo largo de su medio siglo de historia ha tenido una trayectoria que el periodista Mingus B. Formentor equiparó una vez al curso del río Guadiana.

La rumba catalana vio la luz pública y comercial en los años 60, de la mano de Peret, pero su gestación en el seno de las comunidades gitanocatalanas de España y Francia se remonta a décadas anteriores y tiene que ver con la evolución de determinados palos flamencos, pertenecientes a los cantos de Levante y los cantos de ida y vuelta, y con las diferentes influencias (latino)americanas que a lo largo del siglo XX recibió la música española. Su historiografía, ha sido a menudo edificada a partir de rumores o de especulaciones periodísticas más o menos informadas que personificaban en uno u otro personaje la originalidad del género. Pero como toda producción cultural la rumba es fruto de un proceso histórico de creación colectiva donde algunos artistas han tomado el protagonismo como sintetizadores y proyectores de las pulsiones creativas de su entorno social.

Sea como fuere, después del éxito de los 60, estrechamente ligado al desarrollismo franquista, el estilo cayó en un cierto olvido para ser recuperado temporalmente en 1992 como emblema de la Barcelona socialista y olímpica, un soufflé que se desvaneció con la resaca de los Juegos. A raíz del "efecto Manu Chao", la rumba vuelve a prodigarse en la Ciudad Condal como ingrediente híbrido y local a la vez, que simboliza la Barcelona supuestamente mestiza y canalla. Ante esta historia de aprovechamientos políticos diversos, los protagonistas del género toman por primera vez la palabra para impulsar un proceso de patrimonialización en clave catalana.

Este empeño en dignificar la rumba también responde a un menosprecio histórico hacia el género, que ha sido considerado palo menor y bastardo del flamenco, banda sonora de la España desarrollista, horterada españolista o música fácil de

verbena. Tal desconsideración ha disuadido a menudo a los investigadores sociales que hasta hace muy poco no han prestado ninguna atención al fenómeno socio-musical, como tampoco se han interesado por los gitanos catalanes. A medio camino entre payos y gitanos, reivindicando una gitanidad sedentaria, moderna e integrada, estos grupos sociales han convertido la rumba en activo cultural de sus construcciones identitarias. Un estilo que también se encuentra en una encrucijada, a caballo entre la música afrocaribeña y el flamenco, entre la tradición musical gitana y las modas musicales de masas, y que precisamente actúa de conector, de canal de comunicación e interacción entre gitanos y payos, de lenguaje compartido cuyo mérito reside precisamente en la sencillez de sus patrones musicales, al alcance de todo el mundo.

“

La rumba vuelve a prodigarse en la Ciudad Condal como ingrediente híbrido y local a la vez, simbolizando la Barcelona supuestamente mestiza y canalla”

Tales son los elementos que han despertado recientemente el interés de una nueva generación de jóvenes etnomusicólogos, musicólogos, sociólogos, antropólogos e historiadores, que se han volcado al estudio de este fenómeno. Su empeño ha conseguido que esta tarea también tenga espacio en los propósitos de FORCAT, que considera clave la edificación de un corpus de conocimiento sobre el género y su entorno que contribuya a su divulgación y aprendizaje.

El Simpòsium parece que quiso abrir una nueva etapa y renovar las perspectivas para el género. La rumba catalana se hace sentir y los investigadores se hacen eco de este bullicio social, ahondando en sus contextos y pretextos. Las expectativas son buenas, los protagonistas toman las riendas y las toman juntos. Ahora falta que las administraciones públicas respondan con convencimiento. Su papel también será clave en este sentido.

TALLER

Palabra de rock

Fernán del Val

Desde que a Dylan le dio por complejizar las letras del rock, acercándolo al universo folk, las comparaciones entre poetas y rockeros se han hecho inevitables. Obviamente no todos los rockeros son poetas, pero unos cuantos (Dylan, Morrison, Cohen, o los patrios Robe Iniesta y Sabina) sí han sido considerados como tales, con el beneplácito de muchos.

Pero para Silvia Grijalba, periodista, escritora y directora del curso "Palabra de rock", no hay que confundir lo uno con lo otro: una canción no es un poema. Para Grijalba las letras de canciones son un género literario en sí mismo, con más o menos relación con otros géneros, pero con una entidad propia. Mientras que el poeta está limitado por el folio en blanco y su imaginación, el escritor de canciones se enfrenta a la compleja tarea de escribir algo con cierta lógica, y que a su vez encaje perfectamente con la melodía propuesta, algo que, como quedó demostrado en el curso, no muchos han conseguido.

En este sentido Grijalba se mostró bastante estricta en cuanto a qué se puede aceptar dentro de este género y qué no. Un ejemplo de lo que no es una letra de canción es la musicación de poemas, tan característica de los cantautores españoles. Grijalba también criticó una práctica habitual en muchos músicos: cambiar los acentos de las palabras para que encajen con los acentos de la melodía, un recurso sencillo que facilita mucho la tarea.

Pero, como se ha señalado, los letristas beben de autores y géneros literarios diversos. Y al rastreo de estas fuentes se dedicó buena parte del curso. Poetas como Dylan Thomas, Rimbaud o Ginsberg han creado un imaginario popular sobre el que músicos como Bob Dylan, Lou Reed o Patti Smith han basado muchos de sus textos. Igualmente la literatura y el rock comparten ciertas temáticas que se han convertido en lugares comunes, tales como la religión, el amor o la muerte.

Tras analizar a autores extranjeros el curso se centró en autores españoles, muchos de ellos recogidos en el libro de Grijalba "Palabra de rock", una antología que recoge las mejores letras de músicos como Enrique Bunbury, Pablo Guerrero, Santiago Auserón o Nacho Vegas.

Para finalizar el curso incluso nos atrevimos a "reescribir" el tema de Paraíso "Para ti", prestando atención a la métrica del tema, o a tratar de componer un híbrido de canción entre Manolo Escobar y David Bowie. Este tipo de clases dinámicas y participativas nos sirvieron de introducción a una temática, las letras en el rock, que, en ocasiones se dejan de lado ante el estudio de fenómenos sociales ligados a la música.



ENTREVISTA

FRANCISCO LÓPEZ: “No trabajo con ordenadores o instrumentos, sino con sonidos”

Francisco López nació en Madrid pero es nómada por vocación. Su trabajo como investigador y artista sonoro le ha llevado a realizar grabaciones de campo en más de cincuenta países, buscando lo que él denomina “música concreta absoluta”, una aproximación al sonido que parte de la naturaleza para recrear mundos y realidades virtuales en el oyente por medio de la inmersión sonora. Su sólida trayectoria dentro del arte sonoro ha pasado por festivales y museos como el PS1 de Nueva York, el Museum of Modern Art de París, el ICA londinense, el Festival des Arts de Bruselas o el MACBA barcelonés.

Su trabajo discográfico es prácticamente inabarcable. No hay más que echar un vistazo a su web (www.franciscolopez.net) para descubrir su prolijidad. A lo largo de tres décadas, ha publicado cerca de doscientas grabaciones en distintos sellos, casi todos trabajos sin título, identificados tan sólo por un número de catálogo, lo que convierte su obra en una suerte de monumental archivo sonoro que atesora una muestra significativa de la amplia gama de sonidos, ambientes y “silencios” que habitan nuestro mundo.

Israel V. Márquez

¿Cómo definirías tu música? ¿Qué entiendes por inmersión sonora?

Como un intento de transmutar esa entidad denominada “realidad” sonora en un universo perceptivo con entidad propia. Entiendo que la inmersión sonora es un modo de relación con el sonido que difiere fundamentalmente del de la escucha tradicional basada en la contemplación. Una forma de relación más directa con el sonido y con las consecuencias de éste en nuestro espíritu.

Somos seres auditivos antes que visuales ¿Por qué entonces esta situación marginal de lo auditivo en beneficio de lo visual? ¿Por qué antes el ojo que el oído?

Porque la predominancia biológica auditiva se acaba en cuanto nacemos.

¿Crees en la posibilidad de una musicalización/sonorización del mundo, en una especie de “musicoesfera” que nos envuelve?

Eso es lo que, de diferentes maneras, creen Cage y

Murray Schafer. Para mí, el árbol que cae en el bosque sólo genera “musicoesfera” si hay alguien cerca con “musicosensibilidad”. De lo contrario, sólo hay sonido.

En tus actuaciones sueles evitar la participación de elementos propiamente visuales. Llegas incluso a vendar los ojos al público. ¿Piensas que lo visual es un elemento perturbador para el despertar de una imaginación propiamente sonora?

Claro. Fundamentalmente, es una exploración más intensa del potencial del sonido/música por sí mismos. Empecé a vendar los ojos al público cuando acepté que era imposible conseguir oscuridad total en los diferentes espacios habituales para conciertos, hace aproximadamente unos quince años. Creo que una “forma más fuerte de inmersión” sería una buena descripción de lo que pretendo. Es una forma de cuestionar el imperio de lo visual, una propuesta muy enfática, creo, en la que además aparece de forma inmediata un componente de juego o ritual colectivo, por la aceptación voluntaria de una restricción de esa naturaleza.

¿Crees que al anular el sentido visual se potencian otro tipo de sentidos aparte del auditivo, el táctil, por ejemplo?

La privación sensorial muestra sistemáticamente que el grado de agudeza, desarrollo y dependencia de nuestros sentidos es relativo a su integración en nuestra percepción. El ejercicio de no utilizar voluntariamente alguno de ellos siempre es revelador y conduce a rutas de experiencia enormemente interesantes. Personalmente, esta dirección me interesa mucho más que la de acumulación de “media”.

**“Me interesa más la
deprivación sensorial
que la acumulación de medias”**

Volviendo a la cuestión de la inmersión, personalmente creo que se trata de una experiencia bipolar, donde se experimenta a la vez un tipo particular de presencia-ausencia, una especie de “justo medio” entre ambos extremos. De hecho, autores como Slavoj Zizek han señalado los problemas de una inmersión total, psicótica o extrema, que puede desembocar en casos parecidos a los de Don Quijote con los libros de caballerías. ¿Qué opinas de ello? ¿Has pensado en los riesgos de una inmersión sonora total?

Creo que el ejemplo de Don Quijote en este caso es particularmente bueno, precisamente porque muestra como una tecnología tan antigua como la inmersión en la lectura puede conducir a situaciones psicóticas, algo que algunos tecnófobos asignan en exclusividad a la tecnología reciente. En otras palabras, la inmersión es una tendencia natural humana, que puede manifestarse de diferentes maneras según la tecnología con que se potencia, desde la lectura a las drogas.

Autores como Michel Serres han señalado que el sueño y la imaginación son las primeras formas de realidad virtual ¿Cómo definirías tu concepto de “realidad virtual sonora”?

Una percepción de espacio y tiempo imaginarios, que ocurre de forma inmediata en la escucha sin necesidad de una descripción adicional no basada en sonido, y que no está fundamentada en la representación de fenómenos reales.

¿Qué papel juega una sala de conciertos en una música como la tuya? ¿Crees que habría que reconsiderar el espacio?

Sin duda. La tradición de salas de conciertos mantiene una estructura bastante rígida respecto a cómo puede escucharse la música, lo que condiciona el tipo de experiencia que se puede crear. En este sentido, la cultura rock/pop es mucho más tradicionalista que la clásica. En mi opinión, esa posible reconsideración del espacio iría en la dirección de la flexibilización de las posibilidades de reconfiguración, es decir, espacios en los que pueda cambiarse a voluntad la posición del *performer*, el sistema de sonido...

El silencio de la sala es fundamental para entender y apreciar tu música. ¿Crees en la posibilidad del máximo silencio posible por parte del público, como buscan artistas como por ejemplo la japonesa Sachiko M.?

No. En términos absolutos es imposible y creo que dudaría que fuese deseable incluso aunque se pudiese conseguir. Un aspecto esencial que no suele considerarse es el nivel de tensión o relajación producido por la necesidad de silencio. Cuando esto se pretende hacer extremo surge inmediatamente el problema del nivel de confortabilidad. Es por eso que es virtualmente imposible trabajar con áreas extremas de delicadeza sonora en directo, mientras que esto se puede hacer en una grabación para escucha individual.

¿Qué papel juegan las nuevas tecnologías en tu trabajo? ¿Piensas en la música hecha por ordenador como algo frío, maquínico? Algunos teóricos, como Michel Chion, señalan que con este tipo de música se pierde el calor humano, la personalidad y la dinámica del intérprete ...

Las tecnologías juegan el papel más fundamental: hacer posible la transmutación de la “realidad” y la generación perceptiva de nuevas realidades sónicas. Sobre las reticencias porque se pierde el calor humano, como se diría en inglés: *bullshit!* Particularmente en el caso de Chion, ésta es una afirmación sorprendente, nostálgica quizás. Personalmente yo no trabajo con ordenadores o instrumentos, sino con los sonidos. Cualquier tipo de “calor humano” o equivalente procede de ellos en sí mismos. El ordenador me permite infinitamente más posibilidades en este sentido que ningún instrumento imaginable.

ENTREVISTA

HENRY CHALFANT: “El graffiti plantea la discusión sobre los valores del espacio público”

A principios de los años 70, un poco harto de la escultura, Henry Chalfant se dejó seducir por el arte gráfico de sus jóvenes vecinos del Bronx. Armado con una cámara, documentó los graffitis de los vagones del metro que publicó después en el libro *Subway art*. Después se parapetó tras una cámara de cine para seguir a los graffiteros; el resultado fue la película *Style wars*, que documenta los inicios de la cultura hiphop.

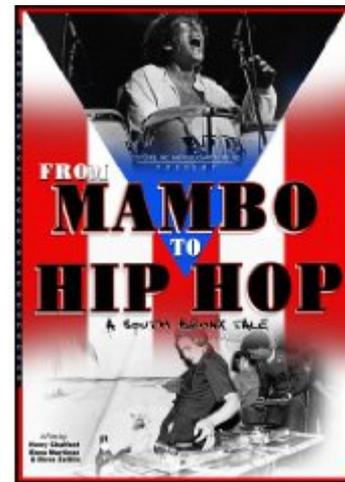
A medio camino entre el arte, la antropología visual y el documentalismo, su película *From mambo to hiphop* ha sido premiada en varios certámenes documentales españoles y es habitual poder escuchar sus comedidas opiniones en muchos eventos que analizan la cultura hiphop y sus repercusiones en la cultura actual. *ETNO* charló con Henry sobre sus métodos de trabajo en el marco de un curso sobre cultura urbana en Madrid.

Héctor Fouce

¿Cómo llegaste tú, un blanco ya adulto, a ser aceptado por los graffiteros, que eran tan diferentes a ti?

Si, era un *outsider* pero fui aceptado desde el principio. Aunque era un adulto, no hacía las cosas que sus padres hacían: no los juzgaba, estaba entusiasmado por lo que hacían y ellos apreciaban esa atención hacia su conocimiento y habilidad. Yo no tenía un plan, iba con ellos y me dejaba guiar. No me veían como alguien que quería llevarles a algún lado. Cuando hicimos *Style Wars*, mi primera película, las cosas habían cambiado; yo ya tenía un bagaje y obviamente había un plan, ya no era como hacer fotos, había que mover un equipo de personas y un montón de artilugios. Ahí ya hubo conflictos: recuerdo que fijé una cita con uno de los chavales y el dijo ya allí: bueno, la verdad es que no lo voy hacer, no voy a ponerme frente a la cámara. Yo le decía que estaba allí todo el equipo, que habían hecho un esfuerzo Y él se revolvió “Ah, así que es una cuestión de pasta, ¿no?”

En todo tu trabajo se observa una preocupación constante por las cuestiones éticas, por manejar con mucho cuidado la relación con los informantes



Mira, uno de los chicos que aparecen en *Style Wars* nos había contado muchas historias sobre bandas y nos contó sobre cosas espeluznantes sobre la masacre de yonkis. Las bandas tenían la idea de limpiar el barrio y sacar de allí todo lo relacionado con drogas. Así que un día se lanzaron a matar yonkis y camellos y cayeron también inocentes. Tuvo mucha repercusión en la prensa. Estábamos grabando una entrevista para la película y salió el tema: alguno de los presentes estaba implicado. El propio chico, que había estudiado derecho en la cárcel, nos dijo: “no, no podéis usar eso, algunas personas podrían verse implicadas en una



acusación de asesinato. Alguien puede ver las imágenes, recordar una cara, meternos en líos". Así que lo quitamos, a pesar de la fuerza de esta historia. Así es siempre: como documentalista me interesa la verdad, pero la verdad tiene muchas caras.

Una de las formas de mostrar la verdad es desaparecer detrás de la cámara

Bueno, es obvio que yo estoy detrás de la cámara, que hago preguntas. Pero eso es lo divertido, preguntar, escuchar a la gente. Creo que los documentales pueden funcionar así, con la gente contando historias, no necesitas dirigirlos demasiado, simplemente le das voz a la gente, pones sus palabras y sus gestos, y eso va construyendo la narrativa. Algunos financiadores insistían en que debía haber una voz que condujese la película, pero en general los convencimos para prescindir de ella.

Tus películas se mueven en un terreno a medio camino entre lo artístico, lo antropológico y también lo político ¿No es un terreno pantanoso?

Bueno, se suele decir que aprendiz de mucho y maestro de nada, ¿no? Yo he sido un tipo con suerte. Si hubiese sido un periodista con una fecha de cierre hubiese trabajado de otra manera. Pero este trabajo requería periodos de tiempo muy largos. Además, toca muchas de las facetas que me interesan a nivel personal. He hecho muchas cosas en mi vida: tenía interés en la antropología, en el lenguaje. ¿Por que crees que me interesaba *The*

latin empire (banda de hiphop puertorriqueña para la que produjo videoclips)? Me encantaba la misma idea del spanglish, la creación de un lenguaje nuevo. Así que mi trabajo es un reflejo de mi personalidad y mi experiencia. Yo no empecé yendo a la facultad a aprender a hacer cine, nunca le di muchas vueltas a eso, cuando tuve la necesidad y la posibilidad me puse a hacer películas.

Tanto las películas como los libros de fotos tienen una gestación lenta y nunca se sabe si ese trabajo realmente va a tener repercusión. ¿Trabajos como el tuyo requieren de una actitud especial hacia el tiempo?

Bueno, a veces sientes ganas de hacer un trabajo más inmediato, pero en realidad yo no sé trabajar de otro manera. Buscas la financiación, buscas las historias. Empezamos *From mambo to hip hop* en 2000, estábamos con la gente, luego ellos se fueron a Florida, tuvimos que esperarlos... Por el medio pasó el 11 M y todo cambió, fue como volver a empezar. Es el proceso normal con los documentales, somos muchos los que trabajamos así. Necesitas tiempo.

En tus películas llama la atención que muy poca gente hace juicios estéticos sobre el graffiti. En general, se refieren a cuestiones ligadas a la pulcritud del entorno o al derecho de pintar en espacios públicos.

En *Style wars* partimos de la idea de que el graffiti es arte y que está bien, y a partir de ahí se construye la película. Es sobre una guerra de valores, o estás con los que pintan o estás con los

políticos, que te dicen: “¿Sabes por que pintamos los trenes de blanco?. Porque el blanco es el color de la limpieza y queremos que la gente asuma el valor de los limpio, que entienda el valor de la pureza”. Ahí entiendes que gente como él tiene sus valores y que lo que hacen los graffiteros es atacarlos. Claro que los políticos tienen la influencia para decirles a los demás cuales son los valores a seguir, y ahí está la otra parte del conflicto. La gente odia los graffitis porque es una locura, con los chicos yendo y viniendo pintando cada rincón.

En el fondo, late el conflicto sobre la creciente privatización del espacio público

No se puede crear ya nada público en EEUU, necesitas pasar filtros, concursar, ser seleccionado para hacer tal obra en tal sitio, competir. Cada vez más los espacios públicos son ocupados por la publicidad: pero ¿por qué una marca tiene el derecho de ocupar un edificio y no un graffitero?. De nuevo, es una cuestión de poder.

ARTEFACTOS—Libros

Eloy Fernández Porta

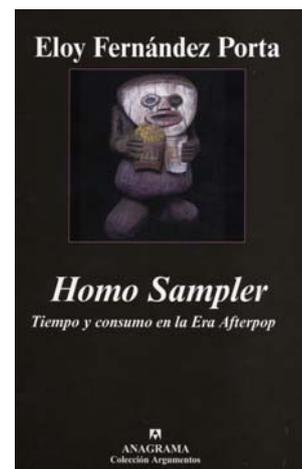
Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop

Israel V. Márquez

Para muchos teóricos y críticos de la cultura el sampleo es sinónimo de libertad: samplear para sobrevivir a la proliferación de signos que envuelven nuestra vida diaria, ese cúmulo de sonidos, palabras, anuncios e imágenes en movimiento que constituyen el paisaje mediático. Esta visión optimista del sampleo choca con otra más pesimista o “apocalíptica”, según la cual samplear es como plagiar, ya que se “toman materiales ajenos” y se “usan cosas que no son propias”.

Estas acepciones reducen el carácter creativo y autónomo del sampleador, convirtiéndolo en un mero reproductor de voces o tendencias ajenas. Pero si el sampleador menciona otras voces no es porque se apropie algo sino porque vive en su momento, sale de casa, y es sensible a los signos y formas que habitan nuestra semiosfera.

Este es el argumento principal (de claras resonancias bajtinianas) de Fernández Porta para su teoría del Homo Sampler: una defensa de la libertad, creatividad y originalidad del hombre posmoderno en



su proceso de manipulación y reconstrucción de los signos mediáticos y culturales, a partir de los cuales crea una historia, se reapropia de un mundo: su mundo. El mundo de Fernández Porta pasa por mezclar en un mismo discurso una lista tan heterodoxa como la siguiente: Walter Benjamin, J. G. Ballard, William Gibson, Quim Monzó, las vanguardias históricas, el trash metal, la música electrónica, el post-rock, los cómics, el cine de Hollywood, Disney, *Los Simpson*, *Padre de Familia*, el porno, la NBA, la astrología, la prensa rosa, Boris Izaguirre, los Big Mac, los PetaZetas, los bombones Ferrero Rocher y un largo etcétera. Con estos referentes, Fernández Porta se revela como uno de los mejores “DJs” del mundo contemporáneo,

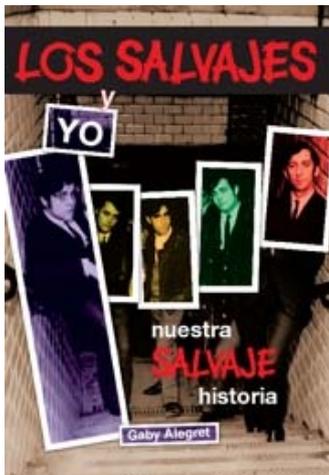
ofreciendo una visión del mismo donde los prejuicios culturales y la siempre arbitraria división entre cultura de masas y alta cultura han desaparecido por completo. Este rechazo se aprecia también en la propia escritura del autor, donde fluyen por igual el tono académico, la parodia, el ensayo, la ironía, la crítica cultural y la sátira mordaz, elementos todos ellos que ponen de manifiesto su capacidad para la agudeza y el ingenio lingüístico, que bien podría emparentarse con el de un Quevedo cuya sombra reaparece en no pocas ocasiones a lo largo del libro y que se torna demasiado evidente en fragmentos como el siguiente: “Su cuerpo cambiarán, no su cuidado / Seré fiambre, más tendré sentido” (p. 221), una muestra más de la teoría del sampleo defendida en el libro.

En definitiva, la venida del Homo Sampler anunciada por Fernández Porta coincide con el mundo de la ubicuidad tecnológica, mediática y semiótica, un mundo del que nos es imposible escapar pues estamos completamente inmersos en él. La tecnología, los media, y los signos que ambos destilan se convierten en extensiones de nosotros mismos, acoplándose a nuestros cuerpos y mentes como algo natural, invisible. En un mundo tal no recibimos los signos sin más sino que nos los apropiamos, los mezclamos con otros, los deformamos, los estiramos, los reconstruimos, los recreamos, convirtiéndonos de este modo en sampleadores de cultura y, por ende, de vida.

**Eloy Fernández Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop.*
Anagrama, Barcelona 2008, 371 pp. ISBN: 978-84-339-6280-5**

Gaby Alegret

Los Salvajes y yo. Nuestra salvaje historia



Fernán del Val

Aunque parezca mentira, hace 40 años había gente en España que tocaba guitarras eléctricas, daba giras, llevaba el pelo largo, patillas y mostachos, y ligaba haciendo rock'n'roll. Era la época de los conjuntos (Brincos, Bravos, Sirex, Cheyennes..), los pioneros del rock en castellano. Y en otro todos esos grupos, quizá los Salvajes fueron de los más radicales en su propuesta.

Esta obra, firmada por el cantante de la banda, Gaby Alegret, viene a subsanar ciertas deficiencias de las que la historia del rock en castellano adolece. A falta

de una gran texto de referencia, al estilo de la “Historia del rock” de Charlie Gillet, las biografías de aquellos conjuntos es la única forma que tenemos de reconstruir nuestro pasado musical. En este caso Alegret firma un texto ágil y divertido, lleno de anécdotas perfectamente relatadas, así como una gran profusión de fechas, datos y fotografías. Pero la gran aportación del libro es que desmiente algunos de los mitos que han prevalecido acerca del pop español de los sesenta. El primero de esos mitos es que los grupos procedían de las clases pudientes de la España franquista. En el caso de los Salvajes, la mayor parte de sus miembros procedían del obrero barrio barcelonés del Poble Sec. Y esa procedencia humilde no les impedía estar al tanto (hasta cierto punto) de los “sonidos modernos” que llegaban del otro lado de los Pirineos. El otro mito es que los instrumentos y el material del que disponían aquellos grupos era malo. Obviamente España carecía de la oferta de instrumentos que había en Alemania o en Inglaterra. Pero tal y como relata Alegret los Salvajes invirtieron sus buenos duros en renovar periódicamente su equipo, llegando a importar guitarras de Estados Unidos e Inglaterra. Igualmente, a pesar de la simpleza de los estudios de la época los Salvajes consiguieron imitar el

sonido *fuzz* que utilizaban los Rolling Stones o los Who en sus guitarras.

Pero todo esto no quita para que los grupos españoles estuviesen un paso por detrás de británicos y americanos en lo que a rock se refiere, algo que Los Salvajes descubrieron en su estancia en Alemania, uno de los hechos más fascinantes de la historia de estos rockeros. Por una serie de casualidades Los Salvajes llegaron a tocar durante nueve meses por distintos locales de la Alemania federal, lo cual les permitió mejorar notablemente su estilo. A su vuelta a España la banda sorprendió por su moderno estilismo, así como por unos directos muy por encima del resto de bandas. Como muchas de sus coetáneos Los Salvajes se especializaron en

hacer *covers* de canciones de los Beatles, los Rolling, los Who...pero también compusieron algunos de los temas más icónicos de esos años, como "Soy así" o "Es la edad", lo más parecido a "My generation" que se hizo por aquí.

Igualmente el texto deja patente la voracidad de la industria discográfica, que exprimió a Los Salvajes hasta que estos perdieron el favor del público. Tras su ruptura Alegret retomó el grupo (aunque con cambios en la formación) en diversas ocasiones, con éxito variable, sobre todo a raíz del *revival mod* de los 90.

Gaby Alegret. *Los Salvajes y yo. Nuestra salvaje historia*. Lenoir, Barcelona 2007, 272 pp. ISBN: 978-84-93546533

Israel J. Katz

The traditional folk music and dances of Spain: A bibliographical guide to research. Volume I

Precedida por un prólogo de Joaquín Díaz, el musicólogo Americano Israel J. Katz ha compilado una extensa guía bibliográfica para el estudio de la música y las danzas tradicionales de España, publicada por The Hispanic Seminary of Medieval Studies en Nueva York en 2009, con el apoyo del Programa para la Cooperación Cultural entre el Ministerio de Cultura de España y las Universidades de los Estados Unidos.

Con más de 7000 referencias, esta obra ha sido concebida como herramienta de referencia para todos aquellos profesionales e investigadores relacionados con las músicas tradicionales. El trabajo de Katz representa la primera compilación sistemática de este tipo en un país europeo, proporcionando una introducción a la literatura y las colecciones musicales consagradas a las tradiciones musicales, instrumentales y coreográficas practicadas en la Península Ibérica.

Esta guía bibliográfica comprende en sus diferentes secciones informaciones generales sobre fuentes, recursos para la investigación y aproximaciones metodológicas: recursos institucionales y ayudas bibliográficas, encuestas, estudios y antologías de canciones. También otras referencias más concretas a estudios regionales y provinciales sobre la música

tradicional dentro de la cual se destacan bailes y danzas regionales y provinciales. En las siguientes secciones se recogen al mismo tiempo referencias musicales y coreográficas, así como a instrumentos musicales y a fuentes iconográficas e iconológicas en el ámbito nacional: y géneros tradicionales de la canción popular y religiosa.

La importancia de este trabajo queda subrayada en el prólogo de Joaquín Díaz, donde afirma que "la obra de Israel J. Katz constituye un hito, por su carácter exhaustivo y por sus contenidos plurales", que ha de servir como útil herramienta para estudios venideros sobre la tradición a la hora de aclarar conceptos, definir límites y establecer criterios válidos. Subraya además la perspectiva histórica desde la cual está realizada esta guía, cuyo autor ha dedicado casi tres décadas a recoger datos y materiales para su elaboración y ha tenido que superar obstáculos a la hora de organizar sus contenidos tales como los cambios en la división administrativa y política de España.

Israel J. Katz. *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographical Guide to Research. Volume I*. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York, 2009. 337 pp. ISBN 13: 978-1-56954-132-6

EXPOSICIONES

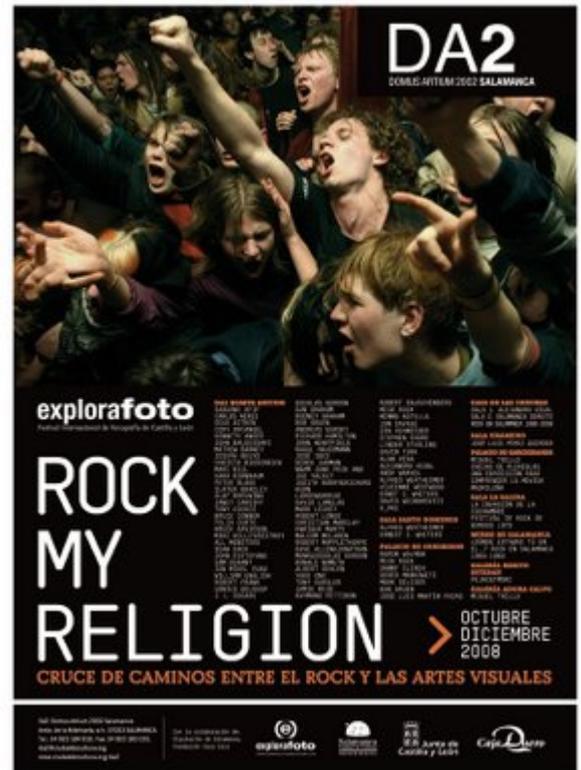
Rock y artes visuales: entre el documento, la creación y la sociología

Héctor Fouce

Escuchar música casi siempre implicar ver a otros, a los músicos, a los otros oyentes, a los que bailan, sus cuerpos, sus gestos, sus vestidos... Por eso la música popular, que al revés que la clásica siempre ha intentado potenciar esta dimensión multisensorial, está tan ligada a la imagen: el video, el cine, el comic, la fotografía...

Sin embargo, esas obvias conexiones no han sido exploradas analíticamente y con la profundidad necesaria hasta hace bien poco. El hecho de que el festival Explorafoto de Salamanca haya dedicado su anterior edición (octubre-diciembre 2008) a las relaciones entre música y fotografía viene a mostrar un cambio de rumbo cada vez más preceptible en nuestro ámbito cultural, capaz por fin de sacarse de encima los complejos provincianos y de integrar la música pop en un universo cultural cada vez más ajeno a las caducas clasificaciones elitistas.

Para el aficionado al pop, a su iconografía y a su historia, el festival era como un viaje a Disneylandia. El Da2, el centro de arte contemporáneo de Salamanca, albergó durante meses una inmensa muestra, comisariada por Javier Panera, que ofrecía una completa panorámica del rol del pop y el rock como motores de la creación artística. Dos secciones merecen ser reseñadas con atención: la primera, la dedicada a los Sex Pistols y a las herencias que el punk tiene del dadaísmo y el situacionismo (la sombra de Greil Marcus es alargada). La segunda, la que exploraba las relaciones de Andy Warhol y el pop art con la música popular, con especial atención a sus amistades peligrosas con la Velvet Underground de Lou Reed. En ambos casos, a partir el uso de posters, carátulas de discos y audiovisuales, se



reconstruye una genealogía cultural que demasiado a menudo ha sido obviada y que permite entender mejor por qué somos como somos los rockeros de hoy. En otro nivel, impresionaba la instalación de Saadane Alif, en una sala vacía ocupada sólo por 13 guitarras Gibson Les Paul emitiendo aleatoriamente los acordes más usados en el rock.

Al ser un festival, la fotografía ocupaba casi todos los espacios expositivos de Salamanca, con propuestas que oscilaban entre lo estético, lo conceptual, lo histórico y lo analítico. En esta última categoría hay que citar la exposición *La invasión de la cochambre*, dedicada al festival de rock que se celebró en Burgos en 1975 y que un diario local glosó de esta manera. Descubrimos así que, con Franco aún vivo, ya se gestaba una cultura rockera y una incipiente industria musical nacional, de la mano de los fotógrafos que retrataron el evento.

La fascinación del mito, pero también su humanización, se percibía en las exposiciones de Alfred Wertheimer y Ernest C. Whitters, ambas alojadas en la sala Santo Domingo. Wertheimer siguió al Elvis joven cuando aún no era el Rey del Rock: ya apuntaba maneras, pero no dejaba de ser un chico sencillo de pueblo. Whitters recogía con su cámara a los grandes mitos del rhythm'n'blues, muchas veces en la intimidad. Más cercanas, en tiempo y espacio, son la fotos de Miguel Trillo, que ofrecía su mirada sobre las estéticas subculturales de los ochenta en diálogo con otros artefactos musicales y visuales (discos, libros, revistas, canciones) en el Palacio de Garcigrande.

Evidentemente, la oferta del festival –posiblemente la clave del éxito de este formato- es ser inabarcable a una sola mirada. Junto con las exposiciones reseñadas, podían verse otras: los grandes mitos del rock bajo el prisma de Baron Wolman, el primer fotógrafo de la revista Rolling Stones y la nostalgia de la autenticidad de los rockers de Jorge Quiroga quedaron en la lista de exposiciones a visitar que los horarios del tren obligaron a reescribir.

Explorafoto. Rock my religion

Varias sede, Salamanca

Octubre-diciembre 2009

EXPOSICIONES

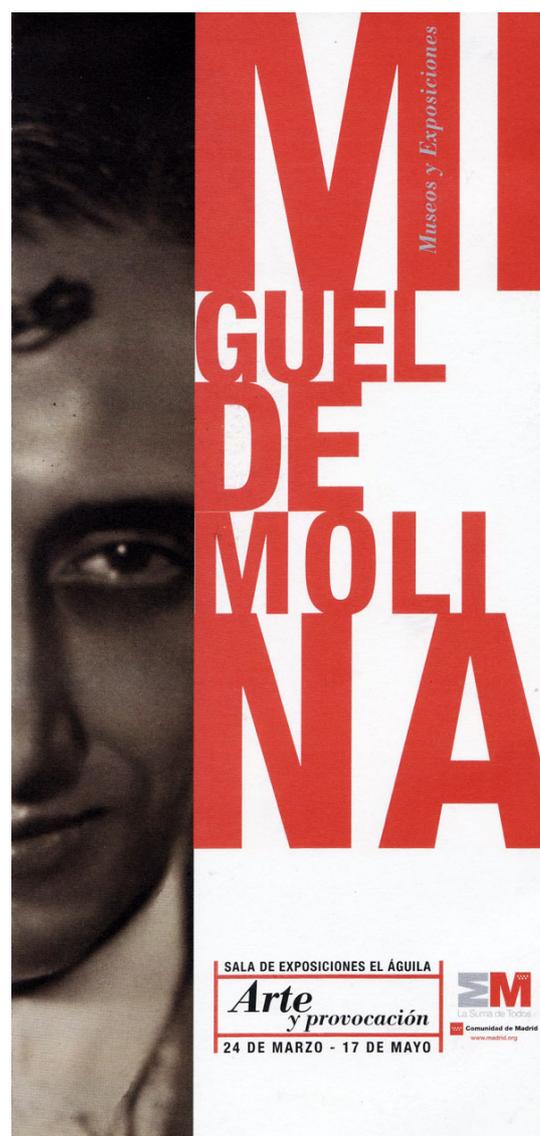
El flamenco y la copla: memoria y fascinación

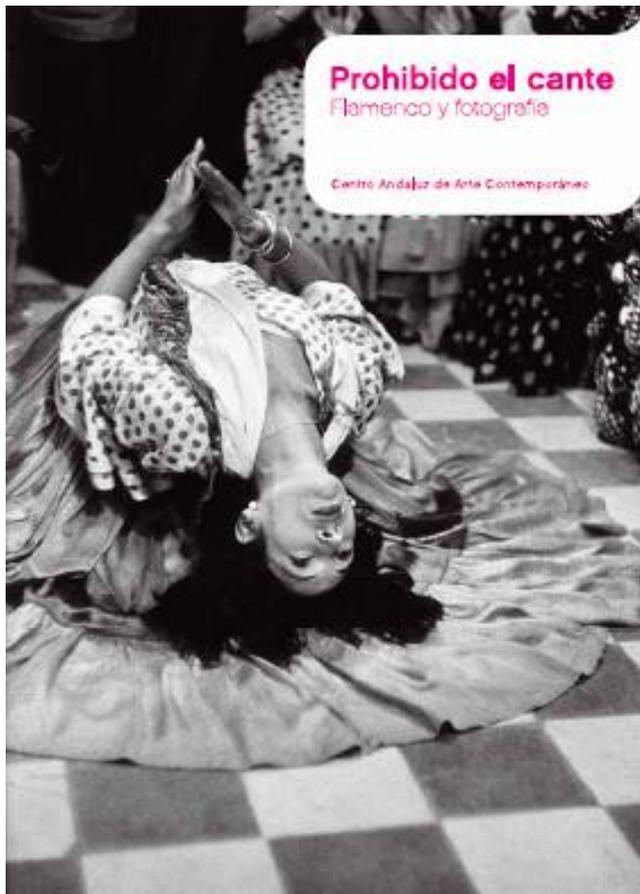
Héctor Fouce

Hace ya algún tiempo que la Biblioteca Nacional ha abierto un programa de exposiciones explorando las relaciones entre la música popular y los materiales de distinta naturaleza que la institución guarda. En esta ocasión se exploraban los diferentes registros de la copla en tanto fenómeno cultural que ha marcado fuertemente nuestra cultura popular. Junto con las grabaciones sonoras en muy diversos formatos (rollos de pianola, discos de pizarra y de vinilo, casetes y cartuchos, discos compactos) aparecían partituras, carteles y guiones de las películas que protagonizaron las grandes figuras del género, así como libros sobre el tema.

Desfilaban las caras y las voces de La Argentinita, Raquel Meller, Concha Piquer, Pastora Imperio, Miguel de Molina o Lola Flores, mostrando un género que ocupa con vigor casi un siglo de la historia de la música española y que, muy a menudo, desmiente los tópicos que se le asocian: no hay más que ver, por ejemplo, la intensidad de las relaciones entre la copla y la industria del cine en España para darse cuenta de que había una curiosa forma de modernidad latiendo en el que se describía como el género musical más tradicional.

Prueba de lo acertado de este nuevo programa expositivo es que las visitas a la sede de la BNE en Recoletos aumentaron considerablemente gracias a esta exposición. Sin embargo, se echaba de menos un trabajo analítico más profundo, que sí aparece en el catálogo de la muestra. La sala usada para





este tipo de eventos es más bien pequeña y permite pocos lucimientos a la hora de diseñar el recorrido o las argumentaciones. Así, a pesar de que la muestra se dividía en secciones con títulos de coplas bien conocidas (por ejemplo, *Y sin embargo te quiero: El exceso en la radio y el cine*), no había un hilo narrativo conductor que permitiese al mero curioso entender la importancia de cada momento histórico, las continuidades y discontinuidades del fenómeno, o en lo que parece la más grave ausencia, las conexiones entre el imaginario musical y sus usos políticos.

Este carácter poco explícito de la narrativa que organiza la exposición es un problema compartido con la muestra *Prohibido el cante. Flamenco y fotografía*, que organizó el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo entre abril y agosto de 2009. En unas instalaciones que merecen la visita por sí solas, la exposición recorría 150 años de fotografía de la mano de 86 fotógrafos y más de 200 imágenes, en un recorrido que a veces se hacía complicado al espectador debido, probablemente, a la urgencia del trabajo comisarial.

En la primera mitad, la más coherente, nos convertimos en espectadores privilegiados del nacimiento de un mito, el del genio y la raza flamencos, de la mano de los viajeros decimonónicos encantados de hallar tan cerca de casa una música tan bravía y unos tipos humanos tan exóticos. Más adelante, tras un llamativo eclipse de imágenes flamencas en los años de la Guerra Civil, vemos como el género se convierte en territorio de confrontación entre tradicionalistas e innovadores, entre quienes intentan –y logran– patrimonializarlo por motivos políticos y quienes buscan la mera expresión artística y personal.

Vemos además dos tipos de acercamiento al flamenco desde el bando de los fotógrafos: están aquellos que se acercan ocasionalmente, usándolo como excusa para mostrar algo más, frente a otros fotógrafos se han dejado seducir por su mito y su estética, dedicando series y años de trabajo a este mundo musical como parte de su propio mundo visual: Carlos Saura, Colita, Isabel Muñoz, Paco Sánchez... En todo caso, la exposición logra un interesante equilibrio entre la fotografía como documento histórico y como creación estética, dos conceptos no necesariamente enfrentados.

Muy ligada a estas estéticas, en *Arte y provocación* se defendía la figura de Miguel de Molina, en una exposición que se pudo visitar en la sala El Águila de la Comunidad de Madrid entre marzo y mayo y que viajará a Almagro, Buenos Aires, Sevilla o Córdoba. Comisariada por Manuel de Gotor, la muestra ofreció una selección de fotografías de la época divididas en la etapa española, la mejicana y la argentina junto con sus famosas camisas, para celebrar el centenario del nacimiento del artista.

La copla

Biblioteca Nacional, Madrid

Febrero-mayo 2009

Prohibido el cante

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

Abril-agosto 2009

Arte y provocación

Sala El Águila, Comunidad de Madrid

Marzo-mayo 2009

CINE

Música en gran formato

In-Edit es una de los poquísimos festivales dedicados en exclusiva al documental musical. La sexta edición (octubre-noviembre 2008) sirvió para presentar una anhelada sección nacional, para bucear en la geografía musical de Londres y para homenajear al octogenario director norteamericano Albert Maysles.

Maysles, junto con su hermano David, ya fallecido, fue pionero del *direct cinema*, inspirado en el *cinema vérité* francés de la década de los 50-60s. Sus

documentales a conseguían hacer desaparecer la cámara para ceder paso al azar, de modo que el espectador tiene la sensación (casi *voyeurista*) de estar con los protagonistas y que éstos no son sino personas normales con una vida corriente. Renunciando a la figura del narrador y evitando que los protagonistas miren a la cámara logran un efecto abrumador de realismo. La obra de Maysles regala al espectador una historia alternativa sobre grandes acontecimientos y personalidades.

Sara Revilla y Miquel Gené

Dos películas de Maysles están en nuestra lista de favoritos, dos documentales que muestran la llegada a la madurez de la primera generación joven nacida con el r'n'r. Si *What's Happening! The Beatles in the USA* ejemplifica la inocencia y el optimismo de los inicios de la década a través de la conquista de Estados Unidos de los fab four, *Gimme Shelter*, que muestra el dramático desarrollo del concierto de los Stones en Altamont, ahonda en la decadencia y pesimismo del fin de los años gloriosos del rock.

Dream of life

Dama consagrada del *punk*, musa irreverente del *grunge*, poetisa insaciable, pintora, fotógrafa...pero al fin y al cabo: madre, persona y humana. La película documental *Dream of Life* es el resultado de más de diez años de fascinación por la vida de Patti Smith, de la mano de Steven Sebring, que hechiza con su carisma y conmueve por su calidez

The power of song

Después de haber recuperado al primer etnomusicólogo *yankee* Harry Smith en *The old, weird America*, en *The power of song*, se nos vuelve a recordar el verdadero y original sentido de la canción *folk*. A través de sus intervenciones públicas en conciertos, manifestaciones, actividades políticas y sesiones magistrales, la figura de Pete Seeger, demuestra que la música es un lenguaje capaz de unir razas e ideales, así como instrumento de poder.

NY77

La historia explicada a través de sus escenarios con un ritmo trepidante e hipnotizador. Una ciudad multicultural situada en el ojo del huracán, durante un año clave en lo político y lo musical. Una ebullición urbana sin precedentes donde pugnan por el éxito locales como el Loft, enorme sala de concurrencia *gay*, la fastuosa disco Studio54, centro de la *jet-set*, las calles invadidas por la cultura hip-hop y el CBGB, punto de encuentro para todo lo demás. Un documental adornado con toques de psicodelia alucinógena.

Heavy Metal in Baghdad

Este documental es un testimonio sobrecogedor en el que el género musical sirve de vehículo para denunciar una situación insostenible en un contexto de angustia constante. Un grupo de jóvenes intenta tocar la música que le gusta mientras sortea los obstáculos culturales que conlleva el ser "metalero" en la capital iraquí. La fuerza de esta filosofía de vida, materializada en música, pudo verse también en los documentales *A Headbanger's Journey* y *Global Metal*.

Coração Vagabundo

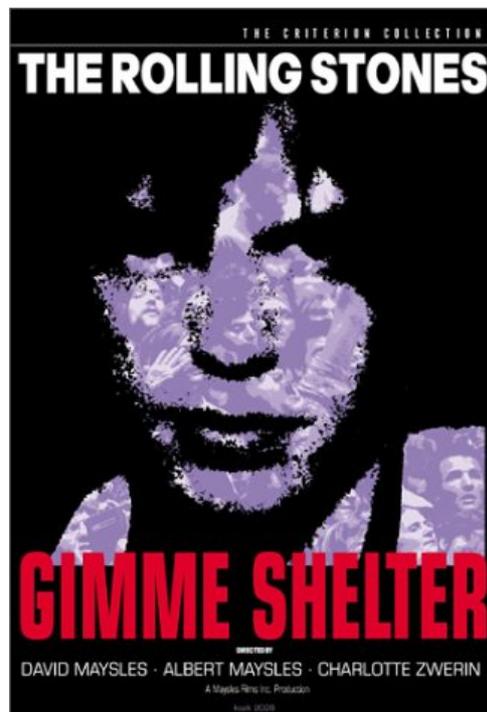
La sonrisa triste de Caetano resume la propuesta de *Coração Vagabundo*. Un retrato íntimo y auto-desmitificador del músico brasileño mediante un discurso visual acorde a su personalidad. Su música, sus detractores, su entorno más cercano y, sobre todo, su manera de entender la realidad,

dejando para otros (Dylan y las religiones) el papel abusivo de figuras inalcanzables.

Reflexiones

Poder visionar uno tras otros los documentales *Loquillo, leyenda urbana* (pieza inaugural del festival) y *Kurt Cobain. About a Son* (ganadora de la edición anterior), una coincidencia tal vez no tan casual, fue una gran idea. Ambas películas ahondan en los lugares comunes del proceso vital de dos artistas a través de la música. A través del discurso monológico, Cobain, insiste en que su música no es tan especial, sino que simplemente es el reflejo de lo que le ha tocado vivir. Pero el uso de diferentes niveles de registro visual (reconstrucciones libres de lo que se cuenta, fotografía en movimiento de los espacios relatados, animación, cómic) genera una tercera realidad, en la que hay que leer entre líneas, y que se acaba convirtiendo en la interpretación del realizador y del propio espectador de las palabras de Kurt.

En una línea más clásica, confrontando bustos parlantes con imágenes de conciertos, fotos de época y las palabras de sus contemporáneos, Carles Prats hace un repaso cronológico a la vida y obra del Loco. Aunque el documental no evita los momentos conflictivos de la carrera de Loquillo se echan en falta tanto una mirada más distanciada del director como la visión del espectador, a la que, contradictoriamente, se apela en muchos momentos de la película.



En ambos documentales abundan los lugares comunes de la cultura rock: drogas (formato hedonista en el caso de Loquillo, paliativo en el de Kurt), los conflictos económicos con la entrada en el mercado musical, disquisiciones sobre la finitud de las cosas (¿Cuanto va a durar esto?) y, curiosamente, la familia como forma de redención y salvación. Y no deja de llamar la atención la consciencia de los dos personajes de ser productos sociales de un momento y un lugar: la urbe postfranquista el primero, la provincia del imperio neocapitalista el segundo.

Documentales premiados

El palmarés del In-Edit 2008 quedó configurado por *Wild combination. A portrait of Arthur Russell* (**Matt Wolf**) como mejor documental internacional, *Loquillo, leyenda urbana* (**Carles Prats**) como mejor documental nacional y *Joy Division* (**Grant Gee**) como premio del público. Los tres documentales repasan, desde distintas perspectivas, la trayectoria de sus protagonistas.

En *Loquillo, leyenda urbana* encontramos una *biopic* de formato clásico desde el nacimiento de la movida rocker en la Barcelona de los 70 hasta su actual paternidad, contado a través de sus propias palabras y las de aquellos que han compartido su carrera. Sin esquivar los momentos conflictivos, tiende al tono celebratorio y hagiográfico.

En *Wild combination. A portrait of Arthur Russell*, se nos presenta a una importante y desconocida figura del movimiento vanguardista estadounidense de los 70. Observamos así su compleja relación con la música (el intento por unir música contemporánea y música popular, la experimentación constante con el interés más centrado en el proceso que en el producto, el trabajo compulsivo y obsesivo) a través de la mirada de sus amigos y familia.

Joy Division nos conduce a través de la transición del Manchester post-industrial de la mano del movimiento post-punk encarnado por la alargadísima figura de **Ian Curtis**. El relato salta constantemente de la banda al personaje, mostrando la indisociabilidad conceptual de ambos.

DISCOS

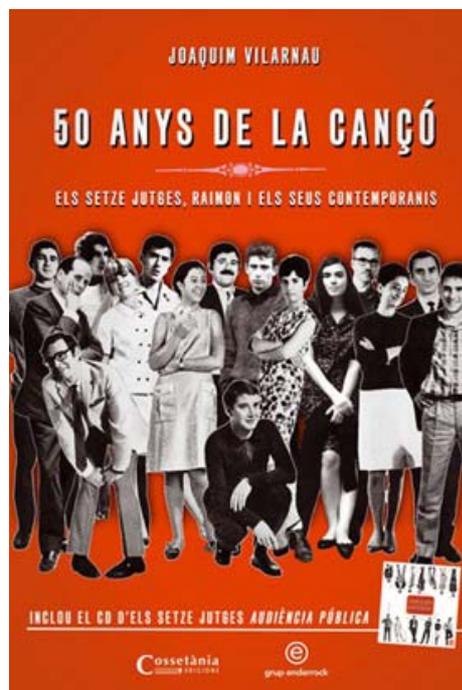
50 años de la Nova Cançó

Para conmemorar el cincuentenario del inicio del movimiento de la Nova Cançó (Nueva Canción), la revista musical en catalán Enderrock reeditó en enero "Audiència Pública". Se trata del único disco colectivo del grupo de cantautores pionero del movimiento, "Els Setze Jutges" (Los Dieciséis Jueces). La presentación se llevó a cabo en una sala anexa del Palau de la Música Catalana, una preciosa réplica de la principal. Fue el primer acto de celebración que ha precedido a muchos otros durante los últimos meses.

María Salicrú-Maltas

El cantautor Lluís Llach fue el último en llegar. Los flashes acompañaban su entrada triunfal después de que meses atrás dejara los escenarios. Primero, dos besos para Maria del Mar Bonet, la cantautora mallorquina que –como él- formó parte de *Els Setze Jutges*. Después, encajada de manos con otros dos "jueces", Xavier Elies y Martí Llauredó. Finalmente, un largo abrazo a Lluís Serrahima, el abogado y poeta que hace 50 años escribió el artículo *Ens calen cançons d'ara* (Necesitamos canciones), considerado el manifiesto fundacional del movimiento, pues reivindicaba en él la creación de canciones en catalán. Los fotógrafos no se perdieron detalle.

Después, las palabras de Lluís Gendrau, director de *Enderrock*, trasladaron a los asistentes a principios de 1959, cuando el catalán empezaba a renacer culturalmente. A nivel musical, se dieron iniciativas destacadas: cantantes melódicos como Josep Guardiola y las Hermanas Serrano adaptaban al catalán canciones de moda en Europa; en Xàtiva (Valencia) un joven cantautor llamado Raimon componía canciones en su lengua autóctona y en Barcelona un grupo de cantautores se reunía los jueves por la noche con el objetivo de componer canciones en catalán. Entre ellos estaba Lluís Serrahima quien –con el impulso del infatigable abogado Josep Benet- escribió *Ens calen cançons d'ara*. Dos años más tarde, en 1961, gracias a los medios de comunicación y a la apuesta de



discográficas como EDIGSA, las canciones en catalán habían llegado ya a muchos hogares. La demanda de conciertos fue tal para el grupo de cantautores que se reunía los jueves, que a finales de año se vieron obligados a buscar un nombre para presentarse en público. Aunque sólo eran cinco miembros, escogieron *Els Setze Jutges* porque aspiraban a ser dieciséis. La elección no fue neutra: un trabalenguas muy popular en Cataluña empieza de esta forma y sus promotores lo escogieron para nombrar el grupo y reivindicar así la singularidad de la lengua catalana, sistemáticamente perseguida por la dictadura franquista. Fue en aquel momento cuando la prensa etiquetó el fenómeno con el apelativo de *Nova Cançó*. Durante los siguientes cinco años, los conciertos -muchos de ellos censurados- aumentaron por doquier, no sólo en la capital, Barcelona, sino a lo largo y ancho de Cataluña.

Mientras Lluís Gendrau relataba esta historia, Maria del Mar Bonet no dejaba de mirar ilusionada a Serrahima. Gracias al impulso de gente como él, la *Nova Cançó* empezó, creció y provocó el nacimiento de otros grupos de "jueces" en España como *Ez Dok Amairu* o *Voces Ceibes*, en Euskadi y Galicia

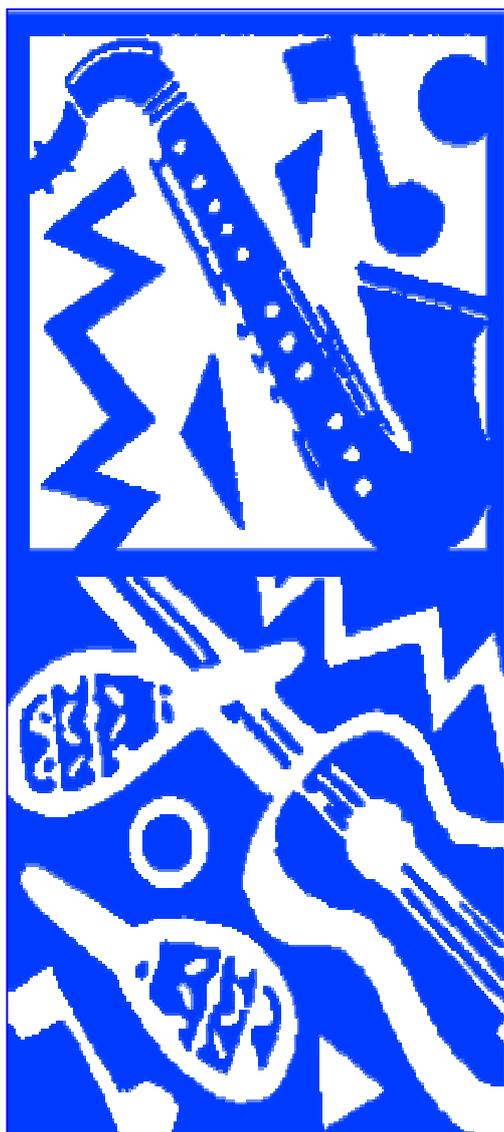
respectivamente. En cuestión de minutos, la *Nova Cançó* pareció recuperar para los asistentes el lugar que le corresponde en la historia, alzándose majestuosamente en el imaginario colectivo de todos.

El periodista Joaquim Vilarnau, por su parte, justificó la reedición de *Audiència Pública*, una reliquia de la discográfica *Concèntric* descatalogada hasta hoy. Se trata del único disco colectivo de los "jueces", con excelentes arreglos del pianista Francesc Burrull, y donde aparece un desconocido Joan Manuel Serrat. Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs y Lluís Llach, todavía no formaban parte del grupo, pero *Enderrock* ha incorporado tres *bonus tracks* de ellos para que todos los "jueces" estuvieran representados en la reedición.

La "jueza" Maria del Mar Bonet, el escritor Joan Josep Isern y los periodistas Xevi Planas y Enric Frigola fueron los últimos en intervenir poniendo de manifiesto

la gran importancia y contribución de la *Nova Cançó* en la sociedad de aquel momento. Pero también reseñaron que el movimiento se desvaneció poco tiempo después, precisamente con la llegada de la democracia. Los políticos, instituciones y asociaciones la desprestigiaron: pocos conciertos, escasas subvenciones y pocas apariciones en televisión y radio. Lo más lamentable es que hoy se vive la misma situación.

En consecuencia, el primer homenaje terminaba con un sabor agrio. Pero desde *Etno-Boletín* no olvidamos que la *Nova Cançó* fue un símbolo de la lucha antifranquista, el gran movimiento cultural catalán del siglo XX. Por lo tanto, invitamos a los lectores a escuchar *Audiència Pública* y a grupos que canten en catalán. Entre otros están Mazoni, Refree, Filippo Landini, Sanpedro, Clara Andrés, Cesck Freixas, Gerard Quintana, Roger Mas, Joan



IX CONGRESO IASPM-AL

Rama Latinoamericana

de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular

¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina

Caracas, 1 al 5 de junio de 2010
Universidad Central de Venezuela

El Congreso se desarrollará en base a conferencias, sesiones plenarias, y mesas paralelas de trabajo en torno a los cuatro temas convocados. Así mismo, se ofrecerán conciertos, presentaciones de discos y publicaciones, así como actividades relacionadas con la música popular, principalmente venezolana.

El IX Congreso IASPM-AL propone cuatro áreas temáticas para la presentación de ponencias:

- I Estudios de música popular en América Latina:
- II Música popular, estética y posmodernidad en América Latina
- III Cover y versión
- IV Formación del músico popular

Los interesados en participar como ponentes en el IX Congreso IASPM-AL deberán enviar propuestas hasta el 15 de noviembre de 2009

Toda la información sobre el congreso puede ser consultada en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/convocatoriacaracas2010.html>

ENSAYO

Románticos y vanguardistas en el rock

Fernán del Val

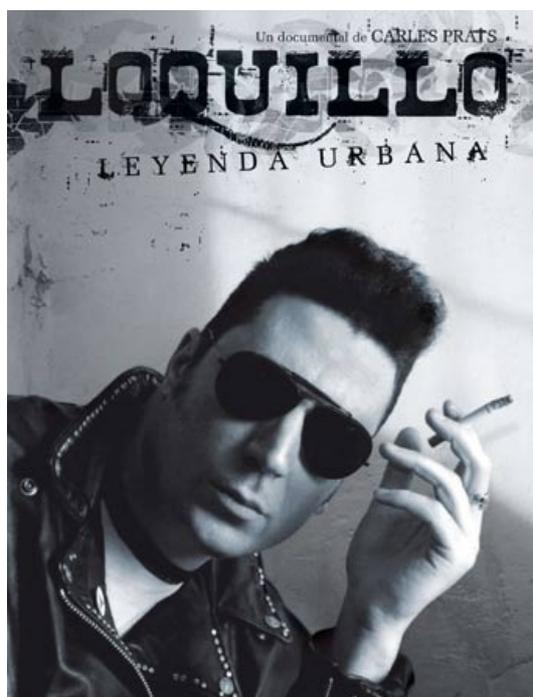
El pasado mes de enero la sala El Sol de Madrid celebró sus 30 años de vida presentando un cartel muy especial, con bandas que empezaron en ese pequeño rincón del centro de Madrid. La presencia de Loquillo y de Siniestro Total fue de las más celebradas por el público, que abarrotó la sala las dos noches. La mezcla de generaciones fue un elemento muy destacable en ambos conciertos, fiel reflejo de cómo estas dos bandas han sabido amoldarse a los tiempos, ganando nuevos adeptos sin perder a los fieles. Pero la forma en que ambas bandas han ido enfrentándose al paso del tiempo, y a su posición actual como clásicos vivos del rock en castellano, ha sido muy diferente.

Decía Keir Keightley en *Reconsiderar el rock* que dentro de este género musical se pueden distinguir dos tipos de autenticidades: la romántica y la vanguardista. La primera se caracteriza por el respeto a las tradiciones musicales, el sentimiento de comunidad, la importancia de las raíces, los cambios estilísticos graduales o la sinceridad, mientras que la segunda está basada en las ideas de experimentación y de progreso, en la concepción del músico como artista, los cambios estilísticos radicales, el uso de la ironía y del sarcasmo o la

celebración de la tecnología. Pero, como el propio Keightley reconoce este planteamiento no deja de ser un “tipo ideal” que no tiene porqué cumplirse a rajatabla. Y el caso de Siniestro Total y de Loquillo es paradigmático en ese sentido.

Si bien los orígenes de ambas bandas tienen ciertos puntos en común (unos desde Vigo, otros desde Barcelona, acaban llegando a Madrid, instalándose cómodamente entre la élite de La Movida), sus planteamientos sonoros y estilísticos eran bastante diferentes. En este sentido Loquillo y Los Trogloditas, en sus primeros años, estaban muy influidos por el rockabilly y el rock and roll clásico, cosa que quedaba bien clara gracias a los tupés y las chupas de cuero. Por su parte Siniestro Total mostraban sus preferencias por el punk iconoclasta, plagado de textos irónicos y gamberros. Una buena forma de comparar ambas bandas en sus orígenes es ver sus actuaciones en “La edad de oro”, y la entrevista posterior. Mientras que Loquillo, con Alaska enganchada, muestra su pose rockera, mirada desafiante y cara de “el rock es una cuestión de vida o muerte”, Julián Hernández, batería de Siniestro por aquel entonces, y auténtico líder del grupo, luce casco de moto mientras reivindica la influencia del Arcipreste de Hita en sus letras, al grito de “somos inequívocamente carpetovetónicos”, lo cual no deja de ser, hasta cierto punto, verdad, tal y como demostraron con *Todo por la napa*, escrita a partir del poema de Quevedo *A una nariz*.

Al hablar de Loquillo y los Trogloditas y de Siniestro Total hay que detenerse a analizar las personalidades de sus dos ideólogos, Loquillo y Julián Hernández. Si bien Loquillo siempre ha puesto su personaje por delante de cada proyecto, lo cierto es que nunca ha dejado de buscar un punto de apoyo en estos, ya fuese con Los Intocables, en solitario o en las distintas reencarnaciones de los Trogloditas. La figura de Loquillo como artista ha ido creciendo con los años, en lo que parece una carrera del catalán por desprenderse de esa imagen de chulo de barrio, con muchas ganas pero poca sesera, que le persigue desde sus tiempos de los Trogloditas, en los que se le minusvaloró ante la figura de Sabino Méndez, principal compositor de la



banda en esos años. Por tanto Loquillo ha luchado por romper con su imagen de rocker clásico, acercándose al mundo de los crooners y de los cantautores, gracias a la ayuda de poetas como Gabriel Sopena y de guitarristas como Jaime Stinus o Igor Pascual. Así, Loquillo ha conseguido mutarse en un camaleón escénico que aborda con elegancia el punk o la *chanson* francesa, aunando al mismo tiempo el respeto por los clásicos con los cambios radicales de registro.

El caso de Julián Hernández es igualmente "híbrido". Tras ese aspecto bufonesco, parapetado tras sus gruesas gafas y su discurso burlesco, se esconde una de las mentes más interesantes del pop español. A diferencia de Loquillo, siempre dispuesto a demostrar su vasta cultura, Hernández huye del papel de intelectual, demostrando que se toma muy poco en serio a sí mismo. Aun así, los *speechs* que larga en sus conciertos suelen ser antológicos, y muchas de sus letras se pueden calificar, cuanto menos, de "sesudas". Buen ejemplo es "El enemigo parpadea", publicada en su disco "Sesión Vermú" de 1997, en la que Julián juega con versos del Manifiesto Comunista de forma hilarante. Los textos de Siniestro Total están plagados de referencias a iconos de la cultura popular, así como a filósofos, escritores y pensadores de diversa índole. De Nietzsche a Picasso, pasando por Tarantino o Deleuze, todos tienen hueco en los textos de Julián.

Al igual que Loquillo, Siniestro Total es un grupo que siempre ha mostrado su respeto por los grupos clásicos de rock y, especialmente, de blues, llegando a hacer un disco conceptual acerca de la historia de este género (La Historia del Blues, 2000), realizando también una interesante labor arqueológica acerca del rock en castellano con "Cultura Popular" (1999), en el que rescataban del olvido a diversos grupos españoles como Los Salvajes, Los Mitos, Ilegales o Los Canarias. Al mismo tiempo Julián ha participado en proyectos vanguardistas como Def Con Dos, con los que dio rienda suelta a su interés por los samplers. Mención aparte merecen las versiones que Siniestro han realizado a lo largo de su carrera, que no han sido pocas, de las que destacan la versión del "Highway to hell" de los AC/DC ("Somos Siniestro Total") y a la versión del "Sweet home Alabama" de Lynyrd Skynyrd, que convirtieron en el icónico "Miña terra galega", que ya se ha convertido en un himno para



los gallegos. Lo curioso de las versiones de Siniestro es que a mucha gente le sorprende que no sean originales suyos. De hecho, ¿quién no ha cambiado la letra del Highway to hell en un bar inglés, vociferando "nosotros somos seres racionales, de los que toman las raciones en los bares", ante la atónita mirada de la concurrencia?

Pero una diferencia sustancial entre ambas bandas es cómo han afrontado su posición actual en el panorama musical español. Mientras que Loquillo ha tratado de innovar continuamente, intentando no caer en demasiadas conmemoraciones ni en excesivas nostalgias, Siniestro Total parece haberse acomodado con un repertorio plagado de clásicos de la música popular en castellano, sin renovarlo excesivamente. De sus últimos tres discos, dos son recopilaciones, en directo y en estudio, de viejas canciones, y el disco con nuevo material (Popular, democrático y científico, 2005) no está a la altura de anteriores obras. Aun así, los directos de Siniestro Total son una gozada, llenos de buen blues y rock'n'roll. Por su parte Loquillo ha ido evolucionando hacia una propuesta en directo menos contundente, atreviéndose incluso a tocar en formato acústico en los últimos tiempos, algo inédito en su carrera.

Loquillo y Siniestro Total, Jose María Sanz y Julián Hernández, dos formas de entender el rock, de defender un estatus y de sobreponerse al paso del tiempo.