

ETNO

Revista de música y cultura



FOTO: Marco Antonio

Número 2 Primavera 2010

ETNOMUSICOLOGÍA Popular music worlds, popular music histories. Sociology of music: tendencias, issues, perspectives. Tango: baile, música y sociedad. Gamelán: música de Bali en Barcelona. Etnosonidos en España. **PERIFERIAS** Por una Ley de la música **VOCES** Simon Frith. Tomás Fernando Flores **ARTEFACTOS** Letras arrebatadas. Tracing the roots of ska. Miguel Trillo: identidades. Kraftwerk. Metal, a headbanger's journey **ENSAYO** Crítica musical en España

ETNO 2

Primavera 2010

ETNOMUSICOLOGÍA Popular music worlds, popular music histories	3
En directo desde The Cavern	4
The Beatles Story: de Liverpool a la conquista del mundo	5
Un español en la junta directiva de IASPM	5
Sociology of music: tendencias, issues, perspectives	6
Tango: música, baile y sociedad	8
Camelán: aprender a hacer música de Bail en Barcelona	11
Etnosonidos en España	13
PERIFERIAS Por una Ley de la Música en España	14
La colección Cuadernos de etnomusicología explora nuevos formatos editoriales	15
VOCES Tomás Fernando Flores	16
Simon Frith	18
ARTEFACTOS LIBROS Letras arrebatadas	20
Tracing the roots of ska	22
Los Rolling Stones en Perú	23
DISCOS Donde las máquinas se empañan de emoción	24
CINE La pasión musical como motor de la investigación	25
EXPOSICIONES Miguel Trillo: el significado del estilo	28
ENSAYO Crítica musical en España: la eterna precariedad	30

Equipo

Editor: Héctor Fouce

Editores asociados: Israel V. Márquez y Fernán del Val

Equipo editorial: Susana Moreno, Isabel Llano, Cristian Spencer

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno-boletin@sibetrans.com

Solicitados ISSN y DL

EDIT

Cuando dentro de unos años miremos atrás y seamos capaces de analizar los cambios culturales que están teniendo lugar al principio del milenio, probablemente nos daremos cuenta de que una de las grandes transformaciones ha tenido que ver con la forma de tratar y presentar el conocimiento. Si durante generaciones fue la universidad la que se arrogó el monopolio del saber, o al menos la potestad de validarlo, en estos momentos las instituciones académicas sufren la erosión de esa antigua centralidad.

Probablemente la actitud más sabia ante estos cambios sea la apertura hacia otras formas y espacios de conocimiento. En el caso de la música, el papel de la crítica ha sido muy importante para modelar los valores, los géneros y las experiencias de las audiencias. Los periodistas musicales son hoy por hoy quienes mejor acceso tienen a las fuentes históricas de la música popular en España y las voces que los aficionados escuchan, en contraste con la marginalidad del conocimiento académico sobre el tema.

Del mismo modo, vemos como los documentalistas llevan su ambición investigadora a terrenos que hasta hace poco serían patrimonio de los antropólogos, de forma que el papel de ambos casi se confunde. Con la ventaja, para los documentalistas, de que el conocimiento por ellos alcanzado llega más lejos y más profundamente a la sociedad. ¿Qué es un conocimiento que no circula? Materia muerta, erudición vacía, meros ejercicios academicistas. Hay mucho que aprender y que ganar ahí afuera

Los criterios de redacción de **ETNO Revista de música y cultura** son periodísticos y no académicos; el equipo editorial se reserva el derecho de publicar los textos enviados, así como de resumirlos y extraerlos en función de las necesidades de la publicación.

Los requisitos de los textos enviados a ETNO pueden consultarse en el apartado correspondiente de la web www.sibetrans.com

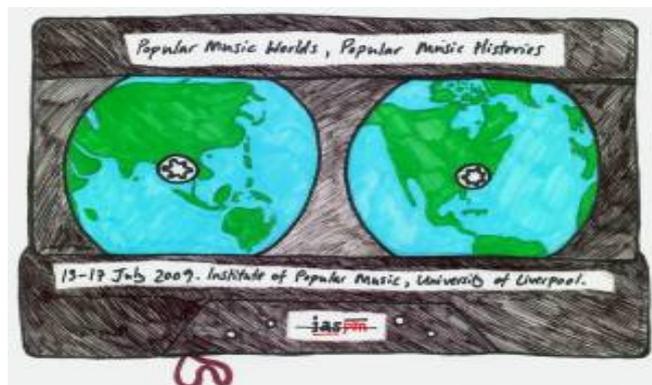
CONGRESOS

Popular music worlds, popular music histories**ETNO Redacción**

Un congreso de música popular en Liverpool, la ciudad de los Beatles, es una promesa. Pocas ciudades han construido su identidad tan ligada a la música pop (y al fútbol) como Liverpool. Si añadimos que en este lugar está uno de los centros punteros de estudio e investigación en la materia y que el congreso de IASPM es sin duda una de las mejores oportunidades para tomar el pulso a los estudios de música popular, las expectativas en torno a la semana de congreso eran más que elevadas.

Los estudios de música popular están en una etapa de consolidación en la mayoría de los países (incluso, tímidamente, en España). Esto se traduce en unas dinámicas del campo más bien apacibles: no hay grandes revoluciones en las perspectivas y los métodos, sino una profundización y un cambio progresivo que se puede observar comparando la serie de congresos bienales de IASPM. A pesar de que nuestra perspectiva puede ser fragmentaria —es imposible atender a todas las ponencias cuando se celebran 5 mesas al mismo tiempo— la sensación es que el campo goza de buena salud: los temas de estudio están relacionados con los problemas candentes del mundo de la música y las dinámicas culturales que la rodean, las investigaciones han dejado atrás los excesos de teorización para aplicarse más al análisis localizado y el predominio de la academia anglosajona va, lentamente, girando hacia una descentralización de las músicas estudiadas y los orígenes de los investigadores.

A este respecto, hay que destacar la elevada participación de investigadores españoles, más de una veintena. No está mal para un país en el que no tenemos, todavía, un espacio académico propio ni en



las ciencias sociales ni en la musicología. Otros países, como Portugal, Japón y Corea, o los países escandinavos, han aportado también un buen número de participantes. Una vez más, se echa de menos la presencia de investigadores latinoamericanos, con la notable excepción de Brasil, cada día más presente en cualquier foro académico con trabajos de muy notable calidad.

Globalización, migración, tecnologías

En cuanto a los temas, nos gustaría destacar dos grandes ideas que han estructurado un buen número de presentaciones del congreso: diáspora y tecnología. En cuanto al primero, parece que el cruce de los conceptos de multiculturalidad y de globalización ha constituido una idea de gran relevancia. La diáspora habla de músicas que viajan, de culturas de origen y de llegada, de industrias musicales decididas a explotar esa riqueza y de identidades sociales flotantes y en conflicto. La tecnología fue otro de los temas que articularon el congreso. Por suerte, ya hemos superado la fase de encantamiento producida por la llegada de las tecnologías portátiles y baratas, y a día de hoy los estudios de música popular son concientes de que todas estas músicas (incluso el rock, que se presenta a sí mismo como música directa y corporal) están directamente ligadas a usos tecnológicos y a discursos que los justifican u ocul-

tan. Además, la tecnología aparece ligada a la crisis de la industria y a los problemas de definición legal de las prácticas. Aquí la academia ha demostrado estar al cabo de la calle: diversas ponencias (entre la que habría que destacar la fascinante intervención, tanto en fondo como en forma, de Adrian Renzo sobre las estéticas del sampler, que incluyó la creación de un tema y su performace) subrayaban la creciente separación entre las prácticas musicales (citas, samples, mashups) y la restrictiva regulación sobre copyright.

Buena parte de los trabajos presentados estaban basados en el trabajo de campo y en la observación participante. Tras una etapa de fascinación teórica, parece que por fin los estudiosos de música popular hemos decidido salir al encuentro de los oyentes y los usuarios de los productos culturales para que evitar que nuestras hipótesis se construyan sobre el vacío.

Como parte de un atractivo programa de actividades, los participantes tuvimos la ocasión de visitar la exposición *The beat goes on*, comisariada por Robert Strachan y Mariom Leonard, ambos profesores del Institute of Popular Music de Liverpool, una visita al legado del pop en una ciudad que ha visto nacer a los Bea-

En directo desde The Cavern

Héctor Fouce

El Cavern original ya no existe, el actual está a unos cuantos metros en medio del laberinto de callejuelas del centro de Liverpool. Y es evidente que de los Beatles originales queda ya sólo el recuerdo y sus canciones. Pero cuando uno desciende las escaleras de la sala que simula el Cavern y se aplasta contra las paredes húmedas es como transportarte a otra época en que tú tampoco estabas allí. Frente a ti están los flequillos, los cuellos Mao, las botas de tacón cubano, el bajo Hoffner de McCartney, están las melodías vocales que suenan clavadas a las originales, los solos de Harrison, la rudeza rockera de la voz de Lennon. Tie-

bles, pero también a Frankie goes to Hollywood. Y no fueron pocos los que lograron encontrar un hueco para visitar el museo de los Beatles y para visitarlos en directo en The Cavern.

El congreso ha dado lugar a algunas iniciativas que pretenden consolidar el trabajo que IASPM lleva a cabo: el premio al mejor libro se ha ampliado a todos los idiomas de trabajo de la asociación (llamativamente, el premio en español quedó desierto debido a que no hubo suficientes candidatos). También se aprobó la creación de una revista de estudios que canalizará el trabajo de los socios de IASPM (IASPM Journal, disponible en breve en www.iaspmjournal.net). Y, tras una larga discusión en torno a las complejas relaciones entre financiadores, investigadores y editoriales, se ha aprobado la creación de un grupo de trabajo en torno a cuestiones de edición académica, música y copyright)

Popular music worlds, popular music histories
15º Congreso Biennial de IASPM International
Liverpool, 13 al 17 de julio de 2009



nes a los Beatles frente a ti, pero no son los Beatles. No sólo se parecen, sino que uno es consciente de que han hecho un esfuerzo de emulación. ¿Cuántos bajistas zurdos hay en Liverpool en relación con el resto del mundo? Probablemente muchos, ya que jugar a ser los Beatles es toda una industria local. Cada noche una banda desfila por el escenario de un Cavern que no es tal. De acuerdo, esto es el triunfo de la cultura del simulacro. Pero nosotros nunca pudimos gozar del original, así que la copia es todo lo que nos queda.

EXPOSICIONES

The Beatles Story: de Liverpool a la conquista del mundo

Stuart Sutcliffe

Resulta difícil resistirse a la tentación de explorar la memoria de los Beatles cuando uno es un estudioso de la música popular. Resulta especialmente difícil una vez que uno ha llegado a Liverpool, porque en cada esquina de la ciudad, en cada folleto, se te recuerda que estás en la ciudad de los Fab Four y que hay múltiples posibilidades para honrar sus recuerdo a cambio de unas libras.

The Beatles Story ofrece una impresionante reconstrucción del legado de los Beatles en la ciudad de Liverpool. Para el mitómano es una golosina. Puedes pasearte por la redacción del Mersey Beat, recorrer las pegajosas calles de Hamburgo y sus garitos, sentarte frente al escenario de The Cavern o visitar la tienda de discos del manager de los Beatles Brian Epstein. Hay un cuidado exquisito en los detalles; si los materiales de cada escena no son originales, bien que lo parecen. Todo respaldado por ingentes cantidades de información para leer y para escuchar. Si has visto Anthology buena parte resulta conocida, pero una cosa es ver imágenes y otra es estar sobre el terreno.



Por desgracia, la exposición se desinfla justo en el momento del despegue de los Beatles, es decir, junto cuando Londres se convierte en su centro de operaciones. Puedes moverte dentro del submarino amarillo, pero no se cuentan demasiadas cosas de la elaboración del Sgt. Pepper, del concierto en el tejado o de la dramática desbandada final. A pesar de ello, sólo por la minuciosidad de la primera parte la excursión merece la pena: los orígenes del mito están en esos momentos y lugares.

www.beatlesstory.com

Un español en la Junta Directiva de IASPM

ETNO Redacción

El creciente vigor de los estudios de música popular en España (que contrasta con su escaso arraigo institucional), y la cada vez mayor presencia internacional de nuestros investigadores en este campo han venido a ser reconocidos con la elección de Héctor Fouce como miembro del Executive Board de IASPM (International Association for the Study of Popular Music), donde tendrá a su cargo la edición de la nueva revista de investigación *IASPM Journal*.

IASPM, fundada en 1981, es la mayor organización internacional de estudios sobre música popular, con más de 700 miembros en todo el mundo y con ramas locales en una docena de países.

Héctor Fouce, profesor de Comunicación en la Universidad Complutense y de Música popular y cultura popular en la UOC (Universitat Oberta de Catalunya) ha sido coordinador de IASPM España entre 2000 y 2009. En la actualidad es también vicepresidente de SIBE Sociedad de Etnomusicología

CONGRESOS**Sociology of Music. Tendencias, Issues, Perspectives****Christian Spencer Espinosa**

Es probable que no exista dentro de la musicología y la etnomusicología contemporánea un campo más difuminado que el de la *sociología de la música*. Iniciada como una forma de comprender la relación música-sociedad, durante el siglo XX vio múltiples intentos por acotar su objeto de estudio y hacer más comprensible los temas y metodologías que la gobernaban, enfrentando una y otra vez lo que el sociólogo croata de la música Ivo Supičić llamó con diplomacia “las dificultades inherentes al enfoque sociológico y socio-histórico de la obra musical”.

El formato de la conferencia fue el de un congreso de mediano tamaño, sin mesas paralelas y con una cifra manejable de 45 ponencias distribuidas en 15 sesiones de mañana y tarde. La organización del evento, de factura impecable, estuvo a cargo del *Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical* de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nova de Lisboa (UNL), y fue regida académicamente por Mário Vieira de Carvalho (UNL) y Christian Kaden (Universidad Humboldt de Berlín)

Es importante decir que había cierta expectativa acerca de este congreso por dos cuestiones básicas. Primero, porque los organizadores consiguieron la asistencia de figuras importantes de esta área del conocimiento (Tia DeNora, Antoine Hennion, Ruth Finnegan y Max Paddison, entre otros) así como de pensadores destacados que han tocado directa o indirectamente este tema en sus trabajos académicos (Philip Bohlman, Christian Kaden, Salwa Castelo Branco) y figuras Iberoamericanas de antigua y nueva generación (Carlos Sandroni, Juan Pablo González, Manuel Deniz, Iñigo Sánchez y Pedro Russo). Y segundo, por el hecho –no menor– de que los únicos dos congresos europeos previos sobre este tema (en

estado puro), se habían llevado a cabo en las distantes fechas de 1979 y 1997.

Desde mi punto de vista de oyente, hubo dos líneas generales por las que se desarrolló la mayor parte de este evento. La primera fue la crítica social por medio de la música, es decir, la exposición de múltiples estudios basados en fenómenos musicales o sociomusicales que tienen por objeto hacer una crítica social al mundo contemporáneo; la segunda de ellas fue la línea teórica propia de la sociología de la música, plagada de enfoques y teorías de todo tipo.

Crítica social y teoría sociológica

En el primero caso, se analizó la forma en que la música es apropiada políticamente o mediada tecnológicamente (por las sociedades del siglo XX y XXI) ya sea por los medios de comunicación –en un sentido amplio del término, no sólo de ‘grandes conglomerados’–, el cine, la performance o la misma musicología. De esto hablaron Manuel Deniz, Paula Gomes o Minghui Bi, así como Pedro Russo y Salwa Castelo Branco, quien explicó de qué modo la nomenclatura utilizada para referirse a la música (en prensa, libros, discursos, etc.) puede ir cristalizando una noción de lo que es “cultura” y otra de lo que es “popular”, según el desarrollo de las tradiciones o prácticas políticas de países/regiones.

La segunda línea de esta conferencia, de clara orientación teórico-sociológica, constituyó el eje principal de este congreso. A pesar de la diversidad de panelistas que habían sido invitados por la organización, las discusiones relativas al gran tema de la sociología de la música –la relación entre música y sociedad– tuvieron una clara orientación germánica, cuestión



que se debe, probablemente, a la presencia de numerosos ponentes alemanes y a la fuerte influencia que ejerce el propio *Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical* de la UNL, varios de cuyos miembros participaron en este congreso.

Abrió el debate Antoine Hennion, quien revisó en su introducción la pregunta de fondo de este congreso – que pocos respondieron- sobre la *tensión dualista* entre una definición desde dentro de la música (social, estructura) y otra desde fuera (semántica, cognitiva, lenguaje). Como acertadamente dijo Hennion, la cuestión no es optar por una u otra, sino *inventar* un camino para *luchar* contra al dualismo, ya que, concluyó, “la música no es una abstracción, es totalmente material”.

En una línea similar, Tia DeNora defendió que es fundamental entender la música como una actividad, *no como objeto*, es decir, como una sociología de la acción. Siguiendo esta línea teórica, destacaría las exposiciones de Mario Vieira de Carvalho -el más escolástico de todos- quien discutió la relación entre arte y teoría social. También vale la pena destacar las exposiciones de Andreas Stascheit, y Max Paddison, que habló sobre la *experiencia* musical como un evento dinámicamente mediado.

Finalmente expuso Philip Bohlman, que tomó la relación entre sujeto y objeto asumiendo el *silencio* como

punto de partida de su análisis. Desde aquí planteó la idea de *estética de la agencia* (*aesthetic of agency*, que también podría traducirse como *estética de la acción*) para explicar la borrosidad de los límites entre música y silencio. En una línea metodológicamente similar pero con otro objeto, Iñigo Sánchez explicó con vehemencia uno de su trabajos de campo, explicando que los límites del *uno mismo* cuando se estudia *a otro* se difuminan de un modo sorprendente; por eso la performance es una *experiencia* que no puede ser relatada completamente

Desde el punto de vista de los estudios musicales, la integración de los contenidos actuales de la etnomusicología no estuvo del todo presente (con la excepción de los casos señalados) a pesar de los interesantes intentos de la incansable Ruth Finnegan (quien se refirió al carácter interdependiente de las relaciones música-sociedad, música y danza y música-lenguaje) y de Denise Milstein, que profundizó sobre la idea relativa a la forma en que los movimientos populares de la música en América Latina (incluidos los géneros musicales) han aportado a una mejor entronización de la identidad.

Sociology of Music. Tendencias, Issues, Perspectives.

Organizado por el Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Universidade Nova de Lisboa

Lisboa, 23 al 26 de julio de 2009

CONGRESOS

Tango: baile, música y sociedad

María Emilia Greco

Durante los días 11 y 12 de diciembre de 2009, se realizó en la ciudad de Villa Mercedes (San Luis, Argentina) el *II Congreso Internacional de Tango*, organizado por el Centro FECA y auspiciado por Sony Music San Luis. Tal como había sucedido en el primer congreso, participaron especialistas del país y del extranjero, manteniéndose firmes los propósitos de indagar el género tradicional desde una perspectiva musicológica.

El tango fue la excusa para reflexionar sobre las prácticas culturales en la era de la globalización, la construcción de identidad a través de la música popular, la industria cultural y su influencia en las prácticas artísticas, los alcances del concepto de género musical, la historia misma de la Argentina y otros países como Finlandia, Brasil y Colombia donde también se ha desarrollado el tango. Los enfoques teóri-

cos fueron variados. Desde propuestas que se valieron de la historia, la antropología y la sociología hasta herramientas propias de los estudios comunicacionales y culturales.

Un breve repaso por algunos paneles y panelistas ilustrará lo mencionado. Leonardo Waisman y Marisa Restiffo, disertaron sobre el desarrollo del tango en la provincia de Córdoba, conocida como “la capital del cuarteto”. A partir de entrevistas realizadas a músicos locales y encuestas a concurrentes a milongas, se indagó sobre uno de los tópicos más resonantes en los estudios de música popular: la construcción de la subjetividad y la afirmación de pertenencia a un grupo a través de la adscripción a un determinado género musical. Los resultados alcanzados permitieron a los autores cuestionar esta la vinculación.



Internacionalización y exotismo

Destacables por la consistencia de sus fuentes fueron las presentaciones de Andrea Matallana y Marina Cañardo. La primera de las autoras realizó un recorrido por los periódicos de Nueva York y París durante los años 1910 y 1914, comentando las ya conocidas posiciones etnocéntricas y de exotismo sobre el tango argentino, pero destacando la apertura de nuevos espacios de creación. Por su parte, Cañardo indagó las vinculaciones entre la industria discográfica y el baile del tango a principio del siglo XX, observando cómo las indicaciones y figuras propuestas por prestigiosos bailarines tendieron a legitimar determinadas prácticas musicales.

Un grupo de trabajos desarrolló el tema del tango en la diáspora. Egberto Bermúdez nos informó sobre el tango en Colombia, donde según el autor, ha sido más destacada su influencia en la canción colombiana que en la música puramente instrumental. Por su parte, Heloísa de Araújo Duarte Valente se abocó a describir el proceso de territorialización del tango en Brasil, ahondando primero sobre la popularización del tango argentino en el país vecino para luego introducirnos en la creación de tangos propiamente brasileños. En un enfoque afectivo y muy personal, Pertti Mustonen ofreció un panorama del tango en Finlandia a partir de los relatos de familiares y amigos.

Desde la voz de los cultores de la nueva guardia, Camila Juárez y Marina Cañardo procuraron dar cuenta de la escena del tango actual en Buenos Aires. Las expositoras comentaron entrevistas realizadas a integrantes de agrupaciones volcadas al tango-canción y también a continuadores de la tradición de las orquestas típicas.

Las exposiciones de Silvina Argüello y Juliana Guerrero pusieron en cuestión la categoría conceptual de género musical. Argüello lo hizo a partir de la vinculación del tango con el vals criollo. Guerrero por su parte, analizó el tango en el grupo Les Luthiers, es-

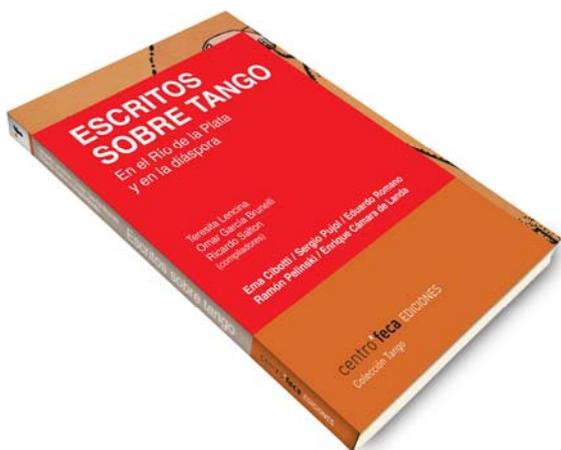
pecialmente a partir de “Pieza en forma de tango Op. 11” (en http://www.youtube.com/watch?v=X_6yom8xyKk, desde el minuto 3.30 en adelante). En ambos casos se reflexionó sobre las características propiamente musicales del discurso pero también sobre la performance, el texto, el timbre, el contexto y las competencias de los oyentes en la recepción de las obras; todos elementos que intervienen en la definición del género musical.

El trabajo de María Eugenia Rosboch se ocupó de la milonga como espacio de interacción social. Su hipótesis de trabajo es que las mismas resurgen en la actualidad en la Argentina como necesidad de reestablecer vínculos afectivos en períodos post-dictatoriales y de políticas neoliberales.

Evocaciones de la etnicidad

A las mencionadas, podemos agregar la exposición de Sergio Pujol, quien se centró en la figura de Eladia Blázquez, cantautora que alcanzó el éxito a fines de la década del 1960 cuando la popularidad del género había caído en la Argentina. Asimismo, se escucharon los trabajos de Lisa Di Cione, sobre la evocación del tango en el Preludio N°8 de Alberto Ginastera y Avelino Romero Pereira, quien tomó la “Historia del Tango” de Piazzolla para describir los conflictos de etnicidad y representación que encierra en sí mismo el tango argentino.

La conferencia final estuvo a cargo de Marta Savigliano. La autora disertó sobre el tango espectáculo en la era del post-exotismo. Para la investigadora, el post-exotismo no implica ruptura o superación, sino haber asumido el exotismo como parte de la identidad que representa a los sujetos exotizados. Se analizaron dos espectáculos: la propuesta de los argentinos Cappussi y Flores (en www.cappussiflores.com) y “Che, tango, che” del grupo Takarasuka (en www.youtube.com/watch?v=4o6pp3cR8gw). Ambos se valen de la burla, la ironía y la crítica para representar la otredad.



Durante este segundo congreso se presentó además el libro *Escritos sobre tango: en el Río de la Plata y en la diáspora*, que contiene las conferencias del primer congreso desarrollado en el 2008. En primer lugar encontramos un texto de Eduardo Romano, quien centra su atención en las vinculaciones entre literatura y tango, distinguiendo los conflictos entre sectores populares y hegemónicos de la cultura.

Continúa Ema Cibotti, quien cuestiona una de las referencias pioneras en los escritos sobre tango: *La historia del Tango* de Héctor y Luis Bates. Sergio Pujol presenta un breve pero interesante ensayo que relaciona el tango con la cultura argentina, entendiendo cultura como un espacio complejo, de luchas, conciliaciones e intercambios entre grupos que conforman una sociedad.

Sobre el tango en la diáspora, escriben Ramón Pelinski y Enrique Cámara de Landa. Bajo el título de "Tango nómada: una metáfora de la globalización", Ramón Pelinski retoma y continúa el trabajo presentado en el año 2000, agregando un interesante apartado sobre el tango en la actualidad. Asimismo, Enrique Cámara de Landa reflexiona sobre el exotismo en el folklore italiano, dando continuidad a su texto "Escándalos y condenas: el tango llega a Italia".

Tanto el evento como el libro producido por el Centro FECA resultan recomendables tanto para los interesados en el género tradicional argentino como para aquellos estudiosos de la música en general. Un agregado del congreso reseñado fue la completa financiación de Sony Music San Luis, que nos recibió con gran hospitalidad en su increíble estudio y centro cultural de Villa Mercedes. ¿Debería resultar extraño el repentino interés de la Sony por actividades como ésta? ¿O es sólo la falta de costumbre lo que pone en duda tanta generosidad?

(La autora agradece a Teresita Lencina y Camila Juárez el aporte de material para la realización de esta reseña.)

Tango: baile, música y sociedad

Congreso Internacional

Organizado por Foro y Estudios Culturales Argentinos

Villa Mercedes (Argentina), 11 y 12 de diciembre de 2010



Congreso internacional

MÚSICAS Y SABERES EN TRÁNSITO

28 a 31 de octubre 2010

Rectoría de la Universidade Nova de Lisboa, Portugal

ORGANIZAN:



inet^{MD}
Instituto de etnomusicología
centro de estudios de música e étnica

SIBE  **Sociedad de Etnomusicología**

<http://musicaysaberesentransito.wordpress.com/>



EXPERIENCIAS

Gamelán: aprender a hacer música de Bali en Barcelona

Nekane García, Miguel Gómez, Ibán Martínez, Gina Quatrecases y Mireia Pacareu

El departamento de musicología de la ESMuC (Escola Superior de Música de Catalunya), en colaboración con el Museo de la Música de Barcelona, organizó en enero de 2010 un curso del conjunto musical tradicional indonesio, conocido como gamelán. Esta iniciativa entra dentro de la apuesta de la escuela por fomentar la interdisciplinariedad en la formación que reciben sus estudiantes, dándoles la oportunidad de conocer culturas musicales alejadas de aquella a la que están más acostumbrados. El curso constó de seis sesiones intensivas realizadas a lo largo de una semana, a la cabeza de las cuales se situó Gabriel Evangelista, especialista venido desde Montreal con una amplia formación en Bali (Indonesia) y procedente de un ambiente familiar muy cercano a esta práctica.

Los objetivos de la actividad eran, pues, el acercamiento práctico de los estudiantes a una realidad que, a su vez, les es presentada mediante asignaturas teóricas dentro de su currículum académico; así como la creación de una periodicidad en esta prácti-

ca instrumental, pretendiendo consolidarla en el formato de gran conjunto, al estilo de aquellos que ya encontramos en otros ámbitos de la escuela. De la misma manera, se buscaba crear una mayor conciencia de la existencia e importancia de estas músicas y hacerla extensible a un público no tan especializado, utilizando para ello el marco del Museo de la Música y el instrumento que allí se encuentra.

La modalidad practicada se denomina específicamente *gamelán gong kebyar*, y es el estilo principal de gamelán moderno más común en la isla de Bali. Se diferencia por ser enérgico, complejo y expresivo, con una mayor evolución creativa en relación a los estilos clásicos de gamelán. El *gong kebyar* está formado por un conjunto de quince instrumentos de percusión, que van desde el *Gangsa* y el *Jublag*, metalófonos, hasta los *Revong*, llamadas popularmente “ollas”; del *Gong* y el *Kajar*, que marcan el tiempo, a los *Ceng-ceng*, (platillos) y los dos *Kendang* (tambores). En total, una orquesta de gran riqueza tímbrica y un volumen de sonido espectacular.

El aprendizaje de las técnicas instrumentales se llevó a cabo mediante una metodología basada en la imitación, repetición y memorización de patrones rítmico-melódicos por familias de instrumentos. Por ello, los participantes pudimos percibir claramente el choque cultural que se estaba produciendo, pues el aprendizaje a través de un soporte físico como la partitura o el disco es inexistente en esta manifestación musical. De esta manera, muchos de los aspectos suponían un gran cambio para nuestras mentalidades de músicos occidentales, como lo era el hecho de entender una estructuración no tan basada en una concepción lineal del tiempo, en la que encontramos un inicio, un desarrollo de las ideas (con su punto culminante) y una conclusión, sino más en una música que se desarrolla cíclicamente, sin conceptos como coda, reexposición o clímax.

El resultado de este aprendizaje cristalizó el día 24 de enero en un concierto-taller realizado en las instalaciones del Museo de la Música, donde además de una muestra de las habilidades obtenidas, se realizó

la explicación tanto de los diferentes instrumentos que lo componen como de la historia y el estilo del gamelán en Indonesia. Aunque, según lo que pudieron aprender los asistentes, el contexto en que la música del gamelán se usa tradicionalmente es totalmente diferente al de un concierto entendido a la manera occidental, es cierto que supuso una excelente oportunidad para que una considerable diversidad de público conociera un aspecto musical que a la inmensa mayoría de la sociedad occidental (incluidos muchas veces los propios músicos) le resulta desconocido por completo.

Esta iniciativa, que es pionera e innovadora en muchos aspectos, tuvo una excelente acogida entre los alumnos que participamos en ella. Y aunque fuimos pocos los que tuvimos esta suerte, nuestra experiencia está ayudando a expandir por los más diversos ámbitos de los estudios musicales las ganas de descubrir y conocer nuevas culturas que el presente nos ofrece.



CURSO DE VERANO
Rock y medios de comunicación en España
Alicante, 12.16 de julio de 2010

El curso se propone reflexionar acerca de la construcción del rock en España como género musical en su interrelación entre las formas y estilos de composición y ejecución, su difusión a través de los medios de comunicación, las políticas autonómicas asociadas a la promoción de escenas locales, las estrategias de mercado de los sellos discográficos, las diversas prácticas de consumo asociadas al rock y su papel en la articulación identitaria de la juventud española desde la transición hasta la actualidad. El curso se completa con exposiciones, presentaciones de libros y conciertos en las salas locales.

PARTICIPANTES: Salvador Domínguez, Igor Pascual (Loquillo y los Trogloditas), José Luis Campuzano (Barón Rojo), Ken Hensley (Uriah Heep), Juan Pablo Orduñez "el Pirata", Luis Clemente, Eduardo Guillot (Rockdelux), Carlos Galán (Subterfuge Records), José Luis Escolano, Gonzalo Daniel Cifuentes, Ovidio López, José María Esteban (Popular 1), Roberto Moso (Radio Euskadi), Héctor Fouce (UCM), Fernán del Val (UCM), Teresa Fraile (Univ. Extremadura), Raúl Rodríguez (Univ. Alicante)

DIRECTORES: Eduardo Viñuela (Univ. Oviedo) y Francisco Javier Mora (Univ. Alicante)

Información: <http://www.univerano.ua.es/es/curso.asp?id=163>

CURSOS

Etnosonidos en España**Fernán del Val**

No son pocos los académicos que han señalado que los procesos de globalización que caracterizan a las sociedades postindustriales han potenciado una doble dinámica: por un lado se ha facilitado el acceso a los productos culturales de cualquier país, permitiéndonos que, en un clic, podamos disponer de la discografía completa de casi cualquier grupo del mundo. Al mismo tiempo, esto ha provocado que todo lo que tenga que ver con lo “local” haya adquirido una importancia inesperada, ya sea porque el capitalismo exige elementos distintivos y “únicos” en dichos productos, o como una forma de abrazar algo sólido entre lo vaporoso de las relaciones postmodernas.

Las últimas décadas han visto crecer un movimiento de recuperación, adaptación y divulgación de las culturas rurales y las músicas de raíz en nuestro país, que ha propiciado la revitalización de antiguos rituales festivos, la génesis de otros nuevos y el crecimiento de una organización social extensa y variada que sustenta un nuevo paisaje ritual, colectivo y dinámico. En este contexto, las músicas seculares de tradición rural y popular-urbana, ejecutadas en su acervo ancestral o participantes de mestizajes y reelaboraciones folk, se instalan en la oferta de ocio, cultura y desarrollo de este tiempo.

Así que, entre el 17 y el 21 de agosto, unos pocos curiosos de estas cuestiones nos reunimos en el espacio de la península de la Magdalena, sede de los Cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. La organización de este curso, dirigido por el antropólogo Manuel Luna, es una muestra más de cómo el estudio científico de lo musical cada vez tiene más importancia dentro de la academia. En este sentido, el formato de los cursos de verano es muy útil para acercar la etnomusicología

a aquellos que la desconocen, pero que comparten el interés por las músicas de raíz. Estos cursos también permiten un diálogo entre los estudiosos de la materia mucho más flexible y distendido que el que ofrecen los congresos y seminarios al uso, algo que el oyente medio suele agradecer.

Pero, a pesar las bondades del formato, la dinámica del curso no fue todo lo positiva que se podía esperar. Cada jornada del evento se dedicó a la descripción de las músicas de raíz de diferentes regiones españolas, a partir de las exposiciones de diversos expertos en la materia. El problema es que muchas de estas exposiciones carecieron de gancho para la audiencia, convirtiéndose en largas peroratas y soliloquios repletos de datos. El curso echó en falta una estructura definida para cada exposición, por lo que, mientras unos ponentes alargaban sus charlas sin dejar tiempo para las preguntas, otros eran constantemente interrumpidos por el director del curso.

A pesar de estas limitaciones, el curso ofreció un mapeado intenso de la realidad “etnosónica” de nuestro país, aderezada además por pequeños conciertos por parte de algunos de los ponentes, así como de una cata de vinos que puso fin al evento, anunciándose su repetición en años venideros.

Curso de verano**Universidad Menéndez Pelayo****Santander, 17 a 21 de agosto 2009**

JORNADAS

Por una ley de la música en España

Héctor Fouce

En octubre de 2009 se celebró en Getafe (Madrid) el congreso internacional Políticas de cultura y comunicación, organizado por ULEPICC (Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura). El objetivo del congreso fue reflexionar sobre el papel de las políticas culturales en el marco de la globalización, entendiendo que estas deberían servir para promover la creatividad, la diversidad y el bienestar social.

Más o menos en los mismos meses en los que el congreso echó a andar, diferentes organizaciones de profesionales de la música lanzaron un Manifiesto por una ley de la música en España. Parecía claro que ambas iniciativas tenían mucho en común y así los entendimos desde la rama española de IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Puesto que uno de los objetivos proclamados –pero pocas veces conseguidos– es crear un espacio de diálogo entre los ámbitos académico y profesional en la música, IASPM España propuso a los directores del congreso la organización de una actividad paralela que diese voz a esta propuesta.

Los participantes en la mesa fueron Julio Muñoz, de UNIPROM (Unión Independiente de Promotores de Música y miembro de la Coordinadora de la Ley de la Música); Juan José Castillo, gerente de ROAIM (Red de Organizaciones de Autores e Interpretes de Música); Florian Von Hoyer, gerente de UFI (Unión Fonográfica Independiente), Francisco Galindo, recientemente nombrado Secretario General de SGAE, y Luis Muñiz en representación de la FEMP (Federación Española de Municipios y Provincias). La mesa fue moderada por Héctor Fouce y Fernán del Val, de la Universidad Complutense.

La propuesta de la Ley de la Música nace de la constatación de que el sector de la música popular adolece de una absoluta falta de regulación que termina perjudicando, sobre todo, a los músicos. No existe una figura laboral y tributaria que se ajuste a la especificidad de su trabajo, los trabajadores del sector se mueven siempre en la precariedad, simultaneando trabajos más o menos relacionados con la música. De entre ellos, destaca la enseñanza: pero, debido a que las enseñanzas musicales del ámbito de la música popular (rock, pop...) no se imparten en centros reglados, tienen constantes problemas para que su formación sea reconocida y para acceder a los contratos de profesorado. De ahí que una de las demandas que incluye esta propuesta de Ley de la Música es que se impartan estas enseñanzas en igualdad de condiciones a la música clásica, en conservatorios y universidades, y se homologuen los títulos de centros privados.

Otro problema que los profesionales denuncian es la estacionalidad de las giras y la escasa profesionalización de los gestores municipales. Las administraciones pública contratan más del 80% de los conciertos en España, pero, además de ser malos pagadores, sus criterios a la hora de programar se basan más en los gustos del momento que en el diseño de una política cultural que tenga como objetivo crear públicos habituales para la música popular y considerar esta como una forma de cultura.

El debate evidenció que los problemas de los profesionales de la música van más allá de las manidas discusiones sobre la piratería y sobre los modelos de negocio discográfico; son problemas que se insertan en las políticas locales, educativas y culturales.

PROYECTOS EDITORIALES

La colección Cuadernos de Etnomusicología explora nuevos formatos editoriales

Rubén Gómez Muns

En el contexto de la actividad que SIBE dedicó al mundo de las publicaciones científicas y académicas, celebrado en Valladolid en 2009 (véase ETNO 1, pp.3 y 4), se debatió extensamente sobre cómo mejorar y amplificar la actual línea de publicaciones propias, que incluye la revista académica TRANS y la revista de divulgación ETNO. A la vista del interés que las nuevas modalidades y formas de publicar suscitaban en la actividad de Valladolid, SIBE ha decidido crear una colección de documentos de trabajo (*working papers*), titulada *Cuadernos de Etnomusicología*. Después de debatir sobre la forma y objetivos de esta nueva colección, considerando las aportaciones de socios y colaboradores, se ha publicado recientemente en la web de la sociedad (www.sibetrans.com) la llamada a la presentación de originales.

Cuadernos de Etnomusicología responde a la dinámica internacional de este tipo de publicaciones, promovidas y soportadas por instituciones universitarias y sociedades científicas. El objetivo principal que se ha planteado el equipo director es facilitar la difusión y publicación de trabajos de investigación en el campo de los estudios de música y cultura. Nuestra ambición es que los textos sean capaces de estimular el debate y la reflexión entre la comunidad científica, así como poner en circulación el conocimiento especializado.

Los textos remitidos al equipo editorial pueden ser de dos tipos: trabajos en curso, es decir, investigaciones en proceso de finalización, discusión y debate, o investigaciones ya finalizadas, sean monografías, tex-

tos de carácter metodológico o de reflexión teórica. Todos ellos serán sometidos a un proceso de revisión mediante el sistema de pares externos y anónimos con la finalidad de garantizar la calidad científica, y a un proceso de edición para aportar coherencia formal a la colección.

Cuadernos de Etnomusicología dispondrá de su propio ISSN, se publicará en la web de la SIBE en formato pdf y bajo licencia Creative Commons, requisitos suficientes para dar validez curricular a la publicación y asegurar protección y protección a los autores. De este modo se pretende alcanzar otro de los objetivos, el de crear publicaciones que enriquezca el panorama de estudios sobre etnomusicología y música popular en lengua hispana. No obstante, con el fin de facilitar la participación de autores internacionales y para poder dar a conocer más allá de la comunidad de las fronteras lingüísticas del castellano la labor investigadora de los autores publicados, también se abre la posibilidad de publicar en otras lenguas. Por otro lado, esta nueva colección nace con la intención de apoyar firmemente a los jóvenes investigadores, dándoles la oportunidad de contactar con el mundo de las publicaciones y ofreciéndoles apoyo en sus primeros movimientos en el terreno editorial.

Los interesados pueden remitir sus propuestas a cuadernosdeetnomusicologia@sibetrans.com completando el formulario disponible en la web de la SIBE; la convocatoria de trabajos estará permanentemente abierta. En nombre del equipo editor, quiero animar a todos aquellos que tengan materiales disponibles a presentar propuestas, ya que sólo a través de vuestra colaboración podremos impulsar y consolidar esta iniciativa.

ENTREVISTA

Tomás Fernando Flores: “El acceso ilimitado a la música ha sustituido al fetichismo del disco”

Israel V. Márquez

Tomás Fernando Flores es periodista y crítico musical, director y presentador del programa *Siglo21*, un espacio de referencia para la música más innovadora y experimental que se emite de lunes a viernes en Radio 3. *ETNO* charló con Flores sobre su visión de los cambios en la industria y el consumo de música en el marco del FICOD 09 (Foro Internacional de Contenidos Digitales), celebrado en Madrid en noviembre de 2009.

¿Crees que la radio está perdiendo su papel de conformador del gusto musical?

Sí, yo creo que sí. Las grandes empresas de radio comercial han renunciado a dirigirse al público joven y están buscando un público adulto con fórmulas de música *oldie* o repetición de música antigua. Esto tiene enormes consecuencias para la radio, que pierde buena parte de su estatus mediático debido a que hay un público joven y emergente que no la utiliza como vehículo para conformar sus gustos y prefiere las redes y el intercambio de archivos y links.

Esto afecta a la figura del locutor de radio ¿crees que ha perdido valor con la llegada de lo digital?

Por supuesto. Ha perdido valor en un doble sentido: uno, por ese cambio de actitud de las empresas radiofónicas, y dos, porque los aficionados a la música tienen ahora una oferta muchísimo más grande y por tanto asumen ellos mismos un rol de auto-prescriptores.

El problema de esta oferta radical que encontramos en portales musicales (Last. FM, Spotify) y redes sociales (MySpace, YouTube) es que condiciona un tipo de escucha que quizá no sea el más adecuado para la música, una escucha rápida,

fugaz, de fondo...

Estoy de acuerdo. Lo que se ha perdido también con la irrupción de lo digital es la cualificación de la escucha. La gente confunde que algo suene muy alto con que suena bien: se ha abandonado un poco la calidad sonora de alta fidelidad, la música se está oyendo cada vez más en los altavoces de un teléfono móvil, y desde luego así no es como crea un artista su obra, tanto en grandes producciones como en pequeñas producciones domésticas. El resultado es que los nuevos consumidores de la música la escuchan de forma rápida, con los fallos del *streaming* cuando se baja un video de YouTube, con mucho más ruido del que en realidad es deseable en un formato sonoro, etc.

Todo esto que comentas me hace recordar el problema de “la muerte del audiófilo”, es decir, de toda esa generación de oyentes que buscan la reproducción más fiel del sonido y una escucha profunda y envolvente a partir de los equipos de alta fidelidad.

La gente ha dejado de apreciar la cualidad de un equipo de alta fidelidad, entre otras cosas porque las nuevas generaciones ni siquiera se preocupan por tenerlo. Se conforman con escucharlo en equipos que tienen el beneficio de la portabilidad, no lo vamos a negar, pero que tienen sin duda ese gran hándicap. Una curiosa metáfora de lo que está ocurriendo la encontramos en la calle Barquillo de Madrid, famosa por sus tiendas de alta fidelidad. Ahora, si vas a esa calle, las tiendas de alta fidelidad están siendo sustituidas por otro tipo de negocios, simplemente porque ya no hay alta fidelidad.

No es lo mismo escuchar una buena canción de un buen artista en unas pantallas de una calidad apreciable que escucharlas en el altavoz de un ordenador

o, cada vez más, de un teléfono móvil. Y no estamos hablando de un consumo testimonial: el 61% de la música que se consume en España es en teléfonos móviles.

Hace poco leí un artículo que incidía precisamente en este punto, en la peor calidad sonora de los nuevos formatos digitales, y señalaba que los jóvenes ni siquiera se plantean este problema porque han crecido con el estándar de calidad de iTunes (128 kbps) y creen que la música que consumen y escuchan suena bien.

Efectivamente. El problema es que hemos convertido en estándar un formato de ficheros comprimidos que en realidad va *contra natura*, es decir, un fichero comprimido como el MP3 en realidad es comprimido porque le faltan montones de frecuencias que se las hemos quitado para poder comprimir el archivo original. Todo eso que aparentemente creemos que no hace falta, sí que hace falta porque forma parte de la riqueza de la estructura musical de una obra, y eso se ha quedado por el camino.

Es una cuestión de cantidad vs. calidad. Parece que en la era digital importa más el acceso instantáneo a un amplio catálogo de música que su calidad sonora y estética. La música se digitaliza para estar disponible rápidamente en la red, pero eso conlleva una pérdida del producto musical, de ese producto estético y cultural que es el disco. Lo que ocurre es que hemos sustituido el fetichismo que tenía el disco por la apropiación de una enorme cantidad de cosas. De hecho, yo me quedo asombrado cuando voy a una gran superficie y veo a toda esa gente que sale con cajas y cajas de torres de CDs vírgenes. Ahora ya ni siquiera eso, se comprarán discos duros para poder almacenarlo todo. Pero mi pregunta es ¿en qué momento podrán escuchar la cantidad de cosas que se van a bajar legal o ilegalmente? En este sentido, podemos diferenciar dos tipos de público en relación con el tipo de consumo musical que realizan: uno, los que hablan del placer y la emoción de la música, y dos, los que hablan



del placer de la cantidad de cosas que tienen, es decir, el acceso ilimitado a portales musicales, descargas, archivos, links, etc.

Por último, ¿qué opinas del tan publicitado fenómeno de la vuelta del vinilo en plena era digital?

Me parece algo absolutamente testimonial. Yo soy aficionado al vinilo, me parece que suena mucho mejor que los otros formatos, de hecho hasta me han llamado en varias ocasiones para escuchas a ciegas en vinilo, en DAT, en videodisco, en betamax audio, en todos los formatos conocidos, y siempre he elegido que sonaba mejor el vinilo. Pero creo que la vuelta del vinilo es testimonial, entre otras cosas porque no existe un mercado de reproductores de vinilo, eso que hablábamos antes de las tiendas de la calle Barquillo... Es muy difícil comprarse un giradiscos, un plato, y aunque lo puedas comprar los amplificadores que se compra la gente no llevan ya entrada phono. El mundo está a contracorriente y las posibilidad de acceder a ese mercado del vinilo es muy testimonial ¡aunque todos estemos muy contentos de que haya de nuevo vinilos en las tiendas!

ENTREVISTA

Simon Frith: “El concepto de autor siempre se ha cuestionado en la música popular”

Héctor Fouce

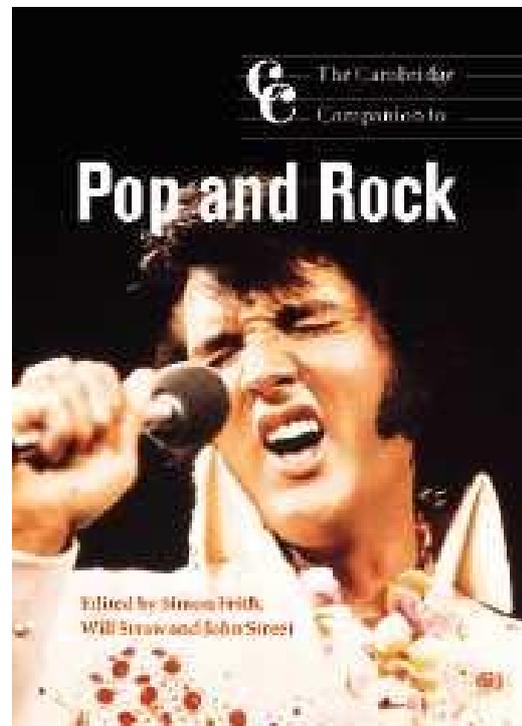
Probablemente sea difícil dar con un texto académico sobre música popular que no cite alguno de los trabajos de Simon Frith, como su *Sociología del rock* (1981), *Performing rites* (1996) o el más reciente *Taking popular music seriously* (2007). Ha sido uno de los mayores impulsores de los estudios de música popular, fundador de IASPM y de la revista *Popular Music*. Ha sido, además, crítico musical en *The Observer* y *Village Voice*, entre otros periódicos de prestigio, y preside, desde su creación en 1992, el jurado de los premios Mercury. Actualmente dirige el departamento de música de la universidad de Edimburgo.

¿Que ha cambiado en la música popular en los años que van desde tu primer libro hasta ahora?

Ha habido un cambio en el rol central que la música tenía en la cultura popular. La gente joven crece ahora en un entorno en el que la música tiene sobre todo un valor comercial, la música popular ya está entrada en años, se ha profesionalizado su entorno, sobre todo el de los medios de comunicación, la radio, la televisión, los periódicos... Se ha convertido en una forma bien establecida de ganarse la vida. Algo parecido ha pasado con los estudios de música popular en la academia: han sido una inspiración para los estudios de comunicación, de musicología, ahora es algo normal que un estudiante puede escoger.

¿Las tecnologías han cambiado mucho la forma en la que pensamos sobre la música y los músicos?

Sí, claro, el uso de las tecnologías y su democratización han hecho que nos replanteemos la idea del autor y de la creatividad. Pero estas discusiones ya



estaban en los principios de la música popular, cuando se empezaron a hacer discos: estos implican prácticas de colaboración, la canción se hace entre muchas manos, hay productores, hay técnicos... Es muy diferente a la música clásica, en la que todo parte de la partitura y la figura del compositor es central. Así que incluso en una fase muy inicial de su desarrollo, los estudios de música popular se las han visto con el concepto de autor. Y claro, eso tiene además implicaciones en la cultura del copyright, en la legislación y en la industria.

¿Ha cambiado la relación con la música popular que tienen los estudiantes y la universidad?

Durante años he enseñado en un departamento de comunicación y de literatura, así que no tengo una visión completa del tema.. Mi formación es de sociólogo y ahora dirijo un departamento de musicología, un sitio un poco pasado de moda. Algo está cam-

biando en la musicología, pero muy lentamente. Lo que sí ha cambiado con el tiempo es el perfil de los estudiantes: quien ingresa ahora en un departamento de música tiene un amplio abanico de intereses musicales, no solo les interesa la música clásica, muchos incluso tocan música popular. Y eso obliga a reaccionar a los departamentos.

Richard Middleton afirmaba en una entrevista reciente que “toda la música es hoy música popular”. ¿Estás de acuerdo con esa idea?

Sí, claro, es lo que comentaba al principio de la entrevista. Hoy toda la música está inserta en sistemas comerciales, de producción, de distribución, se ha convertido en una mercancía. Hay ciertas diferencias según el tipo de música de la que hablemos, pero todo se inserta en el proceso de mercantilización de la cultura popular.

¿Internet ha cambiado el rol del crítico en la música popular?

Bueno, hace ya tiempo que no me dedico a la crítica, pero sí es cierto que este mundillo ha cambiado. Hay menos oportunidades para un escritor freelance, hay menos espacio para ganarse la vida con ese trabajo. Como el entorno de la música se ha mercantilizado tanto, hay menos interés desde la industria en la crítica, se cultiva más el culto a las celebrities, las entrevistas... No necesitas críticos, se necesita gente que escriba sobre música. La crítica se ha refugiado ahora en las páginas web. Hace 20 años, tenías más espacio en los medios impresos para escribir sobre música popular. Es cierto que se celebró durante un tiempo el fin de los intermediarios, entre ellos los críticos, pero ahora parecen necesario de nuevo para ordenar la cantidad ingente de información musical a la que tenemos acceso.

¿No es una contradicción que ahora haya menos espacio para escribir sobre música popular en los medios, cuando hay una generación entera formada en estos temas en las universidades?

Bueno, lo que no hay es espacio en la prensa, pero

hay otros espacios, en la web, en revistas.... En buena medida, lo que sustentó durante años la existencia de la crítica era el acceso privilegiado a los discos, pero todo ese proceso se ha sofisticado mucho. El crítico sigue teniendo el mismo papel que antes, pero el proceso es ahora mucho más elaborado y con más actores.

¿Cómo llega un profesor universitario a presidir el jurado de los premios de la industria de la música?

Sí, es un poco sorprendente, la mayoría de los miembros del jurado de los Mercury son productores y periodistas. La industria británica de la música quería crear unos premios que no fuesen percibidos como algo propio de la industria, sino como algo independiente de sus intereses inmediatos. De todos modos, no creo que la mayoría de la gente repare en que el presidente del jurado llega desde la universidad, ya que también he sido crítico musical. Desde fuera no creo que yo llame demasiado la atención.

¿Cuál sería la agenda de temas a los que los estudios de música popular deberían hincarle el diente en los próximos años?

Probablemente sea necesario cambiar algunas cosas. Por ejemplo, el énfasis en las subculturas juveniles tal vez no sea tan productivo ahora. En contraste, la música popular es una parte muy importante de la vida de la gente y también es una industria cultural, y necesitamos entender mejor como estas dos dimensiones se enlazan, estudiar mejor las dinámicas de la industria. Además, necesitamos más estudios sobre la historia de la música popular: hay pocos estudios en este campo, que está lleno de concepciones mitológicas y pocos conceptos analíticos. Y somos todavía muy ignorantes de cómo la música funciona a nivel psicológico, que es lo que hace que nos guste o nos inspire.

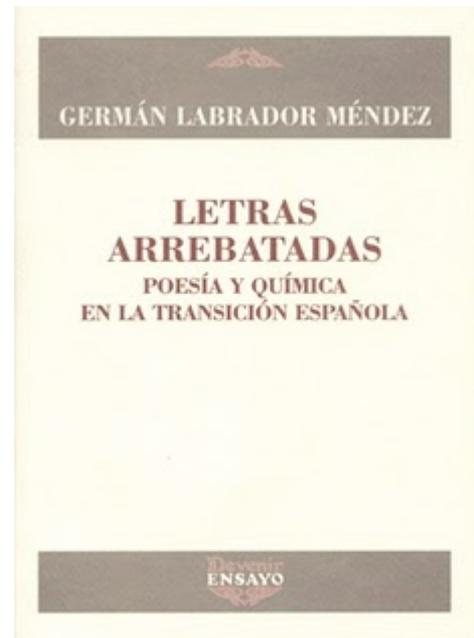
Germán Labrador Méndez.

Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española

Fernán del Val

La publicación en 1998 de la obra de Teresa Vilarós *El mono del desencanto* abrió una nueva línea de investigación sobre la Transición española que a día de hoy sigue dando buenos frutos. La innovación que aportaba aquel libro era la de estudiar dicho proceso desde la óptica de los estudios culturales y literarios, es decir, la de observar cómo se recibió la Transición dentro de diversos ámbitos de la cultura, como la música y la literatura. El resultado era una visión crítica de la Transición en la que se podían vislumbrar los efectos perversos que aquella produjo.

Germán Labrador, precoz profesor de literatura española en la universidad de Princeton, profundiza en ese intento por alumbrar los claroscuros de un período que va de mediados de los años setenta a mediados de los ochenta y del que todavía quedan demasiados interrogantes por resolver. En este caso, Labrador se centra en la obra de diez artistas que él denomina *poetas menores*, concepto que toma prestado de los franceses Deleuze y Guattari, y que hace referencia a una literatura “desterritorializada” y “nómada”, construida en los bordes de una literatura hegemónica de la que no se sienten partícipes. Ellos son Julio Gómez, Aníbal Núñez, Ángel Guinda, Eduardo Hervás, Fernando Merlo, Blanca Andreu, Carlos Oroza, Josep María Sales y los ínclitos Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars. Labrador reivindica la obra de estos escritores como reflejo de un movimiento radical y *underground* que atravesó el proceso de cambio político y social que se dio en España en esos años, y que propuso un proyecto de transición muy diferente al que se planteó desde las élites políticas. Del tránsito entre el origen y el fin de esos proyectos, profundamente individualistas en cierto sentido, pero que compartían rasgos emocionales e intelectuales, surge una poesía arrebatada,



en la que el proyecto artístico se funde con el proyecto vital, y ambos son indisolubles.

A lo largo del texto Labrador se revela como un escritor e investigador audaz, con un registro camaleónico que le permite pasar de lo histórico a lo sociológico y de lo literario a lo filosófico con igual precisión y rigor. El libro, primer tomo de una trilogía a la que seguirán después *Culpables por la literatura* y *La Contraclave*, está estructurado en cuatro partes que funcionan de forma autónoma pero que están perfectamente articuladas a partir de uno de los temas que sobrevuela la obra: el estudio de lo químico, lo farmacológico. De las drogas. En la primera parte Labrador nos introduce en la relación que se ha dado a lo largo de la historia entre la poesía y lo *venenoso*, centrándose en el llamado “texto drogado”, esto es, “aquel texto poético o narrativo cuyo discurso se ve transpirado por la presencia de un fármaco psicoactivo, como marco narrativo, como sistema retórico y metafórico o como argumento o eje causal en su construcción” (p. 48). Y no hay duda de que este *Letras arrebatadas* forma parte de ese linaje.

En su segundo apartado el autor se adentra en el análisis del marco histórico y social en el que se desarrolló la carrera de estos poetas menores. Y no es tarea fácil el tratar de dibujar la Transición desde una perspectiva que no sea la política. Es alarmante el déficit de investigaciones centradas en los cambios sociales y culturales que entonces acaecieron. En este caso Labrador se interesa por la aparición de la heroína a mediados de los años 70 y los terribles efectos que esta produjo, diezmando a toda una generación marcada por el *caballo* y el SIDA. Sin caer en paternalismos el autor se pregunta sobre los porqués de esa adicción, que sobrepasan las motivaciones individuales. Esas causas podrían encontrarse en unos medios de comunicación y unas instituciones políticas que potenciaron el alarmismo hacia la figura del “yonqui”, creando un estereotipo que, como profecía autocumplida, acabó por tomar cuerpo. Quizás en este aspecto se eche de menos una reflexión más amplia que incluya también los logros que aquellas generaciones obtuvieron, como la mejora en los niveles educativos, así como el uso de fuentes primarias y secundarias aún por explotar, como los estudios del INJUVE, que podrían ayudar a caracterizar con más precisión como eran los jóvenes de la Transición.

Si bien es encomiable el esfuerzo del autor por articular el análisis textual con el contextual, ambas esferas no terminan de encajar, ya que el estudio de Labrador se focaliza en la vida y obra de estos diez artistas vanguardistas, y cabe preguntarse hasta qué punto son generalizables sus radicales propuestas vitales. Tal y como señalaba Antonio Martínez Sarrión en el prólogo a la biografía de Leopoldo María Panero, firmada por J. Benito Fernández, “*nunca supondrá lo mismo, debo insistir, oficiar de paseante en corte, rey de la noche, funámbulo en la cuerda floja, “estridentista” o poeta maldito, a partir de un milieu como el de los Panero, que intentarlo desde las chabolas del Pozo del Tío Raimundo*”. Consciente de ello, Labrador trata de ligar estos dos mundos, el de la burguesía radical y el de los jóvenes barriales, a

través del concepto de vanguardia, entendiendo que aquellos artistas fueron los pioneros, los avezados, de estos movimientos.

Pero en esa solución se cae de nuevo en el relato de una élite, *underground* y contracultural, pero élite al fin al cabo, dejando de lado el relato mundano y costumbrista de aquellos jóvenes anónimos que fueron el núcleo central de todos esos cambios, y cuyas voces, soy consciente de ello, son difícilmente recuperables a estas alturas.

En suma, estamos ante un texto que se antoja ya como necesario para cualquiera que quiera saber qué pasó en la cultura española en la Transición, y que está a la altura de las biografías de Panero e Ibars de J. Benito Fernández, los libros sobre drogas de Juan Carlos Usó o el ya citado estudio de Teresa Vilarós. Germán Labrador ha escrito un libro que desprende esfuerzo intelectual, y vital, por reivindicar el trabajo, la vida y la obra de poetas que soñaron con una España diferente.

Germán Labrador Méndez:

Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española.

Devenir, Madrid, 2009. 504 pags. ISBN: 978-84-96313-73-6.

Georg Demcisin

Tracing the roots of ska. A Musicological and Music-Sociological Approach

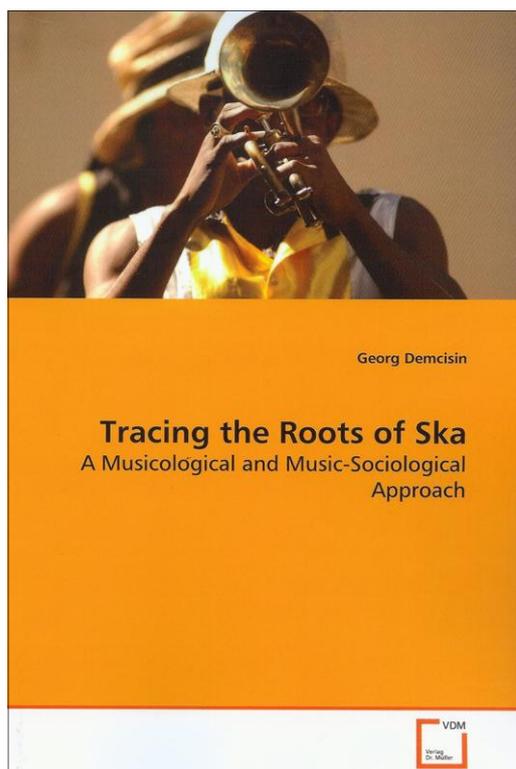
Gonzalo Fernández Monte

Los míticos sesenta, época de transformaciones y profundas agitaciones en la cultura musical del mundo occidental, también dejó una huella indeleble en la industria cultural de la por entonces recién independizada Jamaica. Mucho se ha escrito y hablado sobre la historia del reggae, y el fuerte impacto que ha ejercido sobre la música popular de medio mundo. Demcisin nos presenta aquí, sin embargo, una revisión del tan a menudo olvidado y claro protagonista de la vida musical jamaicana sesentera: el ska.

Padre del reggae (o abuelo, si consideramos el breve paso intermedio del *rock steady*) y verdadero inaugurador de la industria discográfica jamaicana, el ska de los sesenta es hoy un objeto de culto que de vez en cuando inspira trabajos como el que aquí comentamos. Una inquietud es común a todos aquellos raros especímenes que en sus escritos otorgan protagonismo al ska frente al más trillado reggae: ¿qué

hay en la música, qué tiene ese sonido que incita a moverse y que ha sobrevivido en la historia gracias a ese hechizo dinámico irresistible? El ska jamaicano fue concebido para ser bailado, y sus pilares se apoyan sobre cimientos tan poderosos en este sentido como el *rhythm and blues* de Nueva Orleans o el jazz de mediados de siglo.

La propuesta de este musicólogo austriaco, en lengua inglesa y lenguaje técnico aunque no por ello menos fluido y claro, consiste precisamente en un análisis sistemático de la música para desvelar el parentesco exacto entre el *rhythm and blues* estadounidense, el mento tradicional jamaicano y el ska forjado en la isla a partir de sus seductores planteamientos rítmicos. Un acercamiento aún inusual, que deja hablar a la música misma, y que por tanto ha de escucharse al tiempo que se lee. Si deseas saber qué deben los Skatalites a Fats Domino o Duke Ellington; cuáles son los ingredientes necesarios para la cocción de un nuevo estilo musical; qué papel puede tener en ello la percusión tradicional; o cómo afectó la llegada del bajo eléctrico a la expresión sonora de un país, *Tracing the roots of Ska* constituye una opción alternativa para aquellos que deseen profundizar en el hecho sonoro. Un trabajo atrevido que nos muestra, a través de la escucha, una visión diferente de tan atractivo fenómeno musical como fue el ska jamaicano.



Georg Demcisin:

Tracing the roots of Ska. A musicological and music-sociological approach

VDM Verlag Dr. Müller, Alemania, 2008. 236 pp. ISBN: 978-3-639-08408-5

Sergio Galarza y Cucho Peñaloza

Los Rolling Stones en Perú

Héctor Fouce

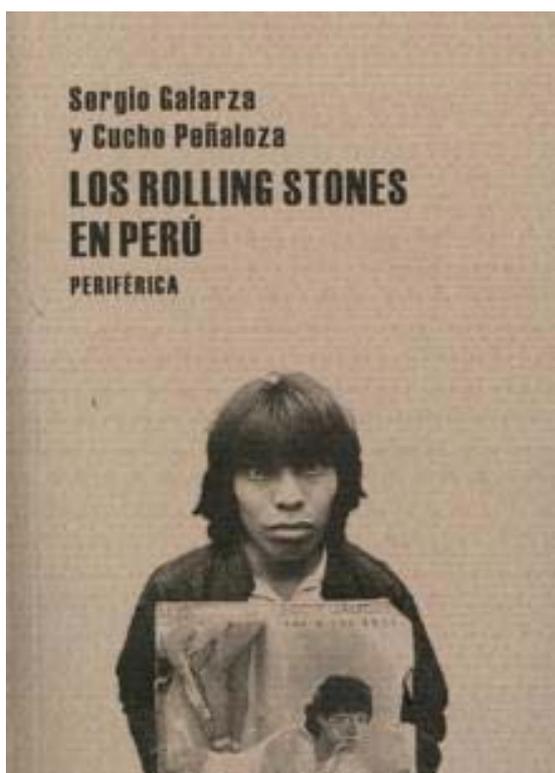
Este es un libro curioso por muchas razones. Una, que esta historia sobre rockeros británicos en Perú la pone en circulación una editorial de Cáceres. Otra, que los Stones nunca estuvieron en Perú. Al menos, no como grupo, no para dar conciertos. Sí es cierto que Mick Jager y Keith Richards estuvieron de paso en el país, de vacaciones, y que su mera presencia causó escándalo. Y que el morrudo cantante pasó después una temporada en la selva rodando una película de ajetreado destino.

A partir de estos dos episodios tangenciales, los autores hacen un ejercicio de memoria histórica para indagar en cómo era la sociedad local en aquel momento, con excursiones en la vida bohemia y en el impacto que tuvo la mera presencia de dos iconos de modernidad y contraculturalidad en una sociedad más bien conservadora. Visitan los escenarios de

sus breves andanzas, entrevistan a quienes estaban allí (a veces como simples meritorios, a veces como protagonistas), revisan la prensa de la época y contrastan los rumores y la leyendas urbanas con las vivencias reales, para encontrarse con que estos testimonios son a veces tan poco fiables como los otros). Y no falta espacio para el fetichismo en forma de encuentros casuales, breves y lejanos, con los héroes

Estas incursiones en la memoria y la leyenda se intercalan con la historia del grupo, sus escándalos, sus problemas con la justicia, sus grabaciones... Cualquier buen conocedor de los Rolling Stones no encontrará aquí nada novedoso, pero los autores son conscientes de ello. Simplemente, estos breves capítulos sirven para contextualizar las aventuras peruanas de los rockeros.

Ese mismo conocedor de los Stones, a poco que esté interesado en el universo del grupo y del rock en general, disfrutará el libro, porque es un interesante ejercicio de situar un mito en un contexto, de rebuscar en la memoria en busca de esos espacios en las que los recuerdos, las leyendas, los deseos y las teorías se entrecuzan. Es, en resumen, un trabajo original que nace sin pretensiones pero que tiene resultados muy interesantes, no solo para fans stonianos o rockeros irredentos, sino para los que piensan que el rock es ya parte del legado cultural y que es capaz de decir muchas cosas sobre un lugar y un momento.



Sergio Galarza y Cucho Peñaloza:
Los Rolling Stones en Perú
 Periférica, Cáceres, 2007. 176 págs.
 ISBN: 978-84-934746-5-2

DISCOS

Donde las máquinas se empañan de emoción

Israel V. Márquez

Como decía Glen Johnson, líder de Piano Magic, nunca hay ni habrá escasez de personas que se apresuren a hacer cola para decir cuán decisivos e importantes fueron para el desarrollo de la música electrónica los alemanes Kraftwerk. Ellos fueron los primeros en experimentar las técnicas musicales y los instrumentos que se han convertido en las señas de identidad de la vanguardia electrónica y experimental, adoptando un estilo original que nadie ha conseguido ni replicar ni mejorar.

Además, los de Düsseldorf supieron acompañar la experimentación electrónica con una de las iconografías más interesantes y fácilmente reconocibles de la historia de la música, porque hablar de Kraftwerk es hablar de autopistas, trenes, bicicletas, ondas radioeléctricas, teléfonos, robots, computadoras, es decir, de la revolución de los transportes y de las transmisiones instantáneas, del universo de los medios de comunicación de cuyo crecimiento y expansión fueron testigos ejemplares, reflejándolo en cada uno de sus discos.

2009 ha sido el año elegido por el grupo y por Mute Records para reeditar toda su producción oficial desde 1974, año en que vio la luz el seminal “Autobahn”, que celebra ahora su trigésimoquinto aniversario. Estos discos se pueden adquirir de forma conjunta en un elegante estuche recopilatorio tamaño vinilo que responde al nombre de “**The Catalogue**”, o de forma individual, tanto en formato CD como en vinilo o MP3. En todos estos casos, el trabajo editorial resulta impresionante por lo cuidado de la producción y por las novedades en cuanto a libretos, portadas, letras, créditos y fotografías con respecto a cada uno de los discos originales. En especial, los CDs se presentan en carpetas de cartón que



imitan a escala el formato de los vinilos originales y las portadas aparecen remodeladas en un actualizado diseño retrofuturista, dejando para el libreto las portadas originales.

Todo esto hace de la presente reedición una auténtica gozada para los sentidos, un verdadero “espacio sinestésico” en el que movernos visual, táctil, olfativa y auditivamente. En tiempos de desmaterialización de la música y fin de la textualidad discográfica, productos como éste hacen que la música y su objetualidad sigan siendo ese lugar para la multisensorialidad y la afectividad semiótica, para el romanticismo y la nostalgia de ese coleccionista que todo buen amante de la música sigue llevando dentro, por muchas descargas, archivos y links que descarguemos, abramos o cliquemos. Reedición única para un grupo único, para esa música donde “las máquinas se empañan de emoción”, Glen Johnson *dixit*.

Kraftwerk—The catalogue
Mute records. 2009. Box set (8 CDs)
KLANGBOX002

CINE

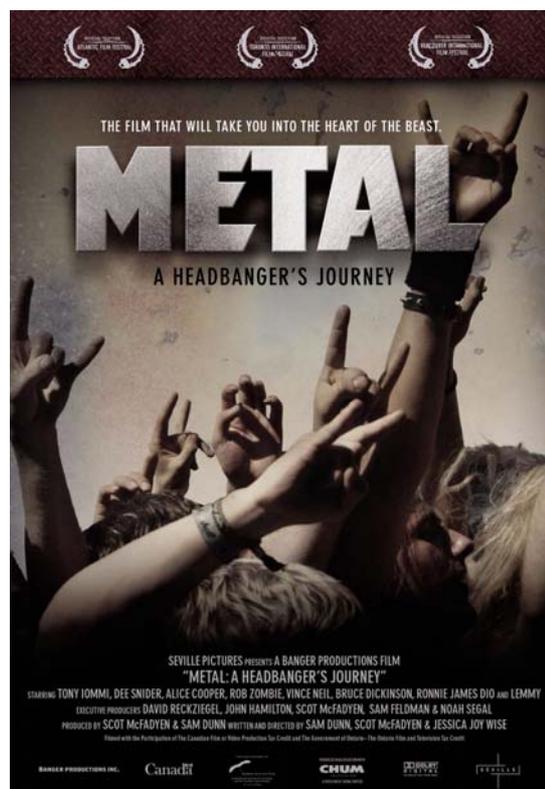
La pasión musical como motor de la investigación

Elisabeth Lorenzi Fernández

En estos documentales que presentamos se exploran diferentes aspectos y dimensiones a nivel internacional de una de las corrientes más controvertidas del rock, la del heavy metal, utilizando la pasión de sus interpretes y fans como una interesante línea argumental. Los autores son Scot Mc Fayden y Sam Dunn, siendo este último quien presenta y narra las dos películas desde una perspectiva antropológica y desde su propia pasión por esta música.

A pesar de que la antropología haya avanzado en el despliegue de temáticas y formatos para acercarse a los gustos e intereses de amplios sectores de la sociedad, es difícil encontrar un producto de este campo que haya cosechado tanto éxito entre público no especializado. ¿Su secreto? Un producto de alta calidad cinematográfica que vehicula una fuerte conexión con los amantes de la música porque muestra constantemente el entusiasmo de sus autores por la música y cultura heavy metal.

Porque estas películas, además de analizar diferentes dimensiones de la música metal, son un alegato a favor de la pasión por la que caracteriza a los fans metaleros. Los autores se acercan e intentan comprender esta pasión, no como meros observadores, sino mostrando la propia identidad, reafirmando y lanzando preguntas. Por eso conectan tan intensamente con los amantes de esta música y por eso estos documentales se han convertido en una referencia obligada para los amantes del heavy, quienes además pueden disfrutar con las entrevistas a los interpretes, sus actuaciones en diversos contextos y las opiniones de variados personajes anónimos inmersos en la cultura metal. Todas las escenas siguen un esquema y ritmo cinematográfico que recuerda más a los documentales sobre giras de gru-



pos de rock que un relato etnográfico, de forma que el propio formato contribuye a atrapar al espectador en este juego de espejos en la que toma forma la cultura musical metal.

Metal: A Headbanger's Journey fue editado en el 2005. Su secuela *Global Metal* vio la luz en 2008. En el primero, resultado de más de cinco años de trabajo, se exploran los orígenes de esta música y de sus iconos, así como de las motivaciones de artistas y fans, considerando no sólo los elementos musicales sino también su arraigo en aspectos sociales como territorio, género, generaciones... Una parte importante del documental explora los estereotipos y prejuicios del género y las consecuencias que su difusión ha acarreado desde fuera y desde dentro de este movimiento musical (satanismo, muerte, machismo...). Estas dimensiones se buscan en los lugares de nacimiento de la música para luego contrastarlo con su emergencia en otros lugares.

Todo este despliegue se hace insistiendo en la música como un marco de relaciones y de construcción de identidad que supera fronteras y genera una subcultura global. También explora cuales son los elementos estilísticos más característicos del metal; en este sentido, son muy interesantes las referencias a los *riffs* o el uso del *si bemol*, “la nota del diablo”, no sólo como características musicales del estilo sino en relación a las sensaciones que provoca en sus oyentes y sus procesos de resignificación en su iconografía. Esto, unido a una perspectiva performativa que analiza los conciertos como espacios y momentos de liberación, dota a la obra de una perspectiva holística y profundamente antropológica.

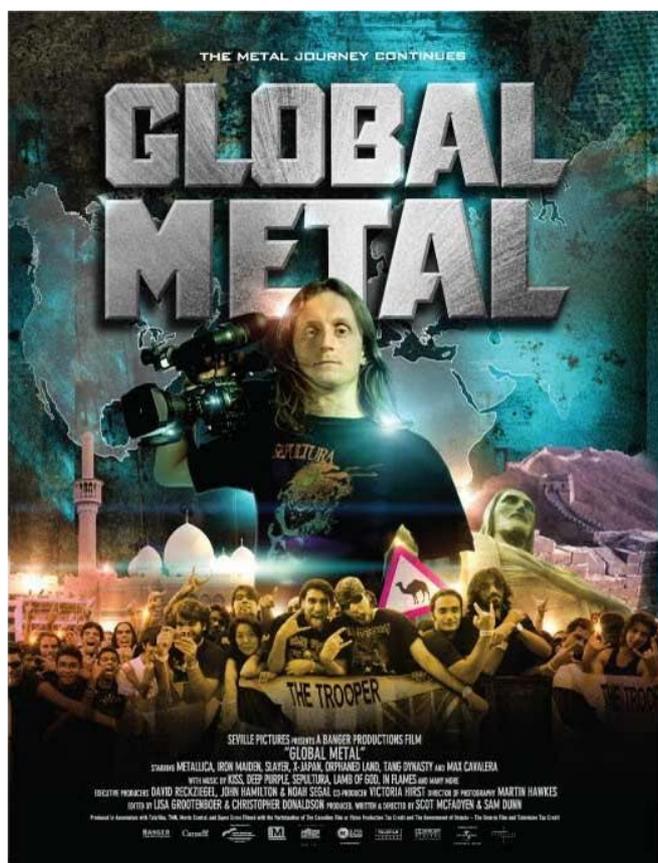
Musicólogos y fans apreciarán el gran despliegue descriptivo y la organización de todas las tendencias musicales del metal en una genealogía-organigrama donde el autor aspira a mostrar todas las tendencias de este género musical con sus representantes más afamados. Un importante esfuerzo que da cuenta de la gran diversidad que se engloba bajo el dominio del

metal. Los fans agradecerán también las entrevistas que Sam Dunn realiza a sus interpretes más carismáticos incidiendo no sólo en su aportaciones o intereses musicales sino abordando también otro tipo de cuestiones como los orígenes sociales, género, sentimientos en el escenario... Entre otros, aparecen interpretes, tantos míticos y actuales de grupos como Iron Maiden, Metallica, Slayer, Rage Against the Machine, Twister Sister, Sepultura, Doro Pesch, Slipknot, Van Halen, Dio, Canibal Corpse, Mötör Head, Black Sabbath, Girl School...

Heavy metal a través de las fronteras

Global Metal rescata algunas cuestiones que se plantean en el primero, es especial la cuestión de la circulación de la música a través de las fronteras con la consiguiente transformación de esquemas, modelos y contextos culturales. Con este fin viaja hacia lugares del mundo alejados de la cuna anglosajona del metal para conocer a los protagonistas de estas diferentes experiencias, su despliegue, su *performance* y los significados que pone en juego. Como señala el propio Dunn, “durante años, los antropólogos han estudiado los efectos de la globalización, pero nunca había considerado el rol del heavy metal en este proceso. Mientras los metaleros se propagan por el globo, ¿qué nuevos significados ha ido tomando para fans en diferentes países con tan diferentes trasfondos políticos y religioso? Claramente, hay todo un mundo de metal allá afuera del que no sé nada”.

En este viaje, que empieza en Brasil fijándose en el grupo *Sepultura*, se va moviendo por diferentes escenarios que se concentran sobre todo en Asia. (Japón, China, Indonesia, Israel, Irán...) El documental revela una comunidad mundial de metaleros que no están simplemente absorbiendo metal de occidente sino que lo están transformando, creando nuevas formas de expresión cultural en sociedades que también están atravesadas por conflictos, consumismo, represión cultural, corrupción... En este sentido, el público no debe pasar por alto las reflexiones que emergen



sobre la música metal y la religión en culturas tan diversas como la indonesia, la hindú y la israelí, en contraste con el satanismo del black metal noruego que se presenta en el primer documental.

Entusiasmo popular , frialdad académica

La repercusión que estas obras han tenido entre los fans del metal y de la música popular en general contrasta con la escasa atención que han suscitado en el mundo de la antropología. En mi opinión esto no se debe al tipo de contenidos o a su profundidad, sino porque es un documental que, aunque antropológico, no tiene pretensiones académicas. Este enfoque se afianza con la forma que tiene Sam Dunn de presentarse en la obra. El autor exterioriza su completa identificación con lo que está haciendo y las personas que está entrevistando.

Esta actitud es lo que mejor conecta con el público no antropológico, desafiando el modo clásico de presentar el objeto de estudio desde la antropología y que Lila Abu Lughod (en *Writing against culture*, 1991) ha señalado como propio de los “halfies”, es decir, aquellas personas que comparten el ser lo que estudian. Dunn se presenta al inicio de este modo: “soy Sam Dunn, headbanger, rocker y antropólogo y te voy a llevar al mundo del meavy metal”. Dos imágenes del documental resumen muy bien la pasión del autor por su objeto de estudio. Una es en los créditos cuando se le ve meneando la cabeza como el *headbanger*, que afirma ser. Otra imagen, es justo antes de entrevistar a Bruce Dickinson, cantante de los *Iron Maiden* en el escenario del londinense Hammersmith Odeon; allí muestra su emoción antes de encontrarse en el espacio uno de sus mayores mitos desde la adolescencia.

El documental resignifica la posición del investigador, desde la peculiar forma de “presente etnográfico” de Sam Dunn, quien pertenece a la cultura musical que nos muestra pero profundiza en ella desde diferentes ángulos. La extrañeza surgida del contacto cultural

ha sido, en un modelo etnográfico clásico, la fuente clásica de reconocimiento de las particularidades culturales por parte de un observador externo y la experiencia del etnógrafo la piedra de toque que lo saca a la luz. Este documental me hace ratificarme en la necesidad de legitimar como otro camino fructífero las formas de investigación de campo cuyo punto de arranque sea el sentimiento de pertenencia. De hecho, se están dando, pero sospecho que como en este caso, son productos que pasan más desapercibidos en el mundo de la antropología.

De este par de documentales, además de la emoción que me ha provocado, quisiera destacar lo innovador de una perspectiva que se preocupa de la relación entre la contracultura y los procesos de globalización cultural, así como la calidad cinematográfica. Pero sobre todo hay que resaltar la deliciosa forma de tratar el objeto de estudio y la sensación que transmite el presentador: él está precisamente donde quiere estar, viviendo su propio sueño. Esto para mí es una inspiración, no sólo porque me guste también la música heavy metal, sino porque me hace desear estar allí con él y porque me transmite la validez de la pasión como motor de búsqueda y como forma de presentar un trabajo de investigación.

Sam Dunn y Scot McFadyen:

Metal: A Headbanger's Journey

Canadá: Banger production, 2005. 96 minutos.

Global Metal

Canadá: Banger production, 2008. 93 minutos.

EXPOSICIONES

Miguel Trillo: El significado del estilo**Héctor Fouce**

Miguel Trillo es sin duda uno de los fotógrafos más importantes de su generación, precisamente la que consagró las artes audiovisuales como elemento central de la cultura contemporánea. Pero es, además, un antropólogo sagaz, un tipo que en su momento tuvo la lucidez de darse cuenta de que, en la música popular, parte del espectáculo no está en el escenario, sino en la platea, en las colas de acceso a las salas, en los lavabos donde se hacen los negocios sucios y se aplacan las pasiones súbitas, en las calles dónde reivindicar una música a través de la apariencia es una forma de reivindicar un espacio propio.

Era de justicia que se hiciese una retrospectiva de su obra ahora que ya han pasado tres décadas de fotos y viajes. La exposición se abrió en el CAAC de Sevilla en primavera y se pudo ver también en Madrid en una sala con tanta personalidad como el Canal de Isabel II.

Resistiendo a la tentación del orden cronológico, el montaje de Pepe Lebrero resaltaba la coherencia de la producción fotográfica de Miguel Trillo, amplificada por la magnitud del espacio del CAAC. La foto de una multitud -una rareza en la obra de Trillo- saludaba al visitante; después, los individuos se iban agrupando en pequeños grupos, luego tríos, parejas más tarde, hasta entrar en una inmensa sala presidida por un inmenso montaje de fotos individuales que recorrían más de tres décadas y la mayoría de los continentes. Los punkis del Rastro madrileño en los ochenta compartían espacio con los raperos filipinos o las ganguro japonesas, los mods de provincias alternan con los salseros cubanos. A la manera de un retablo barroco, atosigando a la vista con la variedad de propuestas, con el abigarramiento estético y con la intencionalidad moral que permea toda subcultura, este espectacular montaje daba cuenta de la diversidad y de las continuidades que las culturas juveniles urbanas presentan, resumiendo, en una cincuentena de imágenes, la complejidad que ha fascinado a críticos como Hebdige o Hall.

Una característica fundamental de las fotos de Miguel Trillo es que sus protagonistas están orgullosos de ser retratados. Posan para la foto, no son pillados in fraganti. Miran al objetivo con descaro para explicar que ellos también son parte del espectáculo, que su actitud no es la del espectador pasivo sino la de alguien que quiere participar, sino robar el protagonismo a los que, en principio, estaban destinados a captar la atención de los focos. El espectáculo está en la calle, y eso también tiene una dimensión política. No podemos olvidar que Trillo empieza a hacer fotos en los albores de la democracia, que se caracteriza, aunque los libros de historia lo silencien interesadamente, por la ocupación pública de las calles que sucede a aquella frase de "la calle es mía". Desde sus retratos de las tribus urbanas de la movida a





to y la fotocopiadora que precedió a la era digital, Trillo se las arregló para sacar una publicación sin texto que documentaba la variabilidad y volatilidad de las estéticas urbanas con una más que digna calidad de imagen.

su actual interés en las respuestas juveniles en las megalópolis asiáticas, Trillo siempre ha tenido claro que desafiar los códigos estéticos imperantes es una forma de reclamar espacios de autonomía, siendo así un lector avezado de las nuevas formas de acción política cuando estas aún no se habían conceptualizado así.

Tras este retablo de individualidades de tiempos y espacios variados, los pasillos seguían agrupando parejas y grupos, resaltando otra característica fundamental de este mundo que ha elegido retratar: la dimensión grupal. Provocadores a veces, cándidos otras, estos grupos de jóvenes mostraban el desparpajo y la satisfacción de haber encontrado a otros iguales que ellos. Aquí, la capacidad empática del fotógrafo es fundamental para que las fotos transmitan la verdad de los retratados: aunque la gente posa para Trillo, hay mucho más que poses, porque, de forma casi mágica, el fotógrafo logra siempre que la verdad de la situación permee la imagen.

Otra parte de la exposición recogía las múltiples colaboraciones de Trillo en libros y revistas, con especial atención a la época en la que editó el fanzine fotográfico *Rockoco*. En la época de las tijeras, el pegamen-

Los interesados en el papel social de la música popular tenemos mucho que aprender de Trillo. Su habilidad para estar dónde se cuece lo moderno, su capacidad de convencer a la gente de que se ponga ante la cámara, su empatía con los retratados y su competencia para congeniar las visones estéticas con las lecturas políticas son dignas de admiración. Y, por encima de todo esto, hay que dejarse seducir por la belleza de una fotografías que muestran, sin trucos, la rudeza, la emoción y la aventura de las culturas juveniles, pero también sus amarguras y sus fragilidades. Frente al retablo barroco que consagraba en el CAAC la diversidad de la experiencia juvenil urbana, había que dejarse enredar en la verdad, compleja y despiadada, de todos aquellos rostros congelados en el tiempo, detenidos en un momento de plenitud probablemente irrepetible.

Miguel Trillo

Identidades

Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Abril – julio 2009

Madrid, Canal de Isabel II

Septiembre- noviembre 2009

Crítica musical en España: La eterna precariedad

Victor Lenore

Víctor Lenore (Soria, 1972) es crítico musical. Colabora en diversos medios, de Rockdelux a Rolling Stone o La Razón. Dirige la revista cultural LaDinamo.

El panorama de la crítica de música popular en España es tan pobre que no hay un solo libro, ni siquiera un artículo de más de diez páginas, dedicado a reflexionar sobre ello. Sólo recuerdo tres ocasiones en las que alguien se ha puesto a intentarlo. La primera fue un artículo de Diego Manrique en 1993, incluido en el número 100 de la revista mensual Rockdelux. La pieza se titula "¿Cuándo se paga aquí? Diecisiete años y un día de prensa musical". Consistía en un repaso a las principales cabeceras especializadas desde mediados de los setenta. El texto reunía anécdotas personales y algunas pinceladas sobre las orientaciones de cada revista, subrayando las dificultades que encuentran para sobrevivir en un país don-

de la cultura pop y rock nunca cuajó del todo. Quizá el problema fuera eso: la inmensa mayoría de las publicaciones ignoran la música popular autóctona y del entorno mediterráneo. La alternativa ha sido una tristonra y restrictiva anglofilia que dura hasta nuestros días. Si se me permite el psicoanálisis de andar por casa: me temo que se tiende a compensar nuestro típico complejo de inferioridad con toneladas de eurocentrismo.

Manrique señala alguno de los males más sangrantes del oficio. Por un lado, explica el "síndrome Serra i Fabra", bautizado en honor a uno de los periodistas musicales que menos cariño despiertan en el gremio: "Textos farragosos, escasos datos fiables, carencia de sentido crítico y babeante mitificación de "lo progresivo" entendido como máximo criterio de bondad". Traducido: durante muchos años, ser fanático de Yes implicaba para la mayoría de críticos tener un cerebro más desarrollado que quienes bailaban con Peret o The Bee Gees. No nos hemos curado del



IASPM Journal es una revista académica de nueva creación, dedicada a la investigación, la reflexión y el análisis en el campo de la música popular.

IASPM Journal está avalada por IASPM (International Association for the Study of Popular Music), fundada en 1981 y con más de 700 miembros en todo el mundo.

IASPM Journal es una revista con evaluación por pares: todos los artículos enviados son evaluados por dos especialistas de forma anónima, que deciden si procede su publicación.

IASPM Journal es una revista con vocación multilingüe: es posible escribir en cualquiera de los idiomas de trabajo de la organización. Se intentará que todos los artículos tengan estén también traducidos al inglés.

IASPM Journal es una revista de acceso libre. Cualquiera puede leerla, aunque es necesario darse de alta como lector en su web.

IASPM Journal puede verse on-line en www.iaspmjournal.net

!!! Ya disponible el primer número en la web !!!

todo el esnobismo: hoy muchas firmas seguidoras de Radiohead o Portishead siguen mirando por encima del hombro a quienes vibran con un salsero o con Britney Spears. España es uno de los pocos países donde la gente puede decir "me gusta la buena música" y más o menos entendemos a qué se refiere: existen géneros aceptados como prestigiosos, curiosamente los favoritos de la clase media-alta (pongamos el jazz, el folk dylaniano o el rock experimental). El público y la crítica considera a estos estilos superiores "per se" a los que escucha tradicionalmente la gente más pobre (desde la rumba al reggaetón, pasando por techno). Así nos luce el pelo.

Un poco más adelante, Manrique explica otra cosa importante: "El principal peligro de este trabajo es identificarte demasiado con los proyectos de las discográficas, promotores de conciertos, artistas o lo que sea. ¡El peligro es la amistad! Por amistad, te comprometes con sueños ajenos, reduciendo el sentido crítico para no dañar los planes de tus amigos. Por amistad, minimizas defectos, ocultas pifias, acentúas el color rosa, multiplicas talentos e inventas movimientos".

Cierto que el "colegueo", definible como "escribir para los conocidos en vez de para los lectores", es otro de los pecados más extendidos.

El segundo artículo que recuerdo es de 1995 y se titulaba "Mamá, quiero ser crítico musical para que me regalen discos". Lo firmaba Patricia Godes, la única mujer que ha sido capaz de granjearse una reputación en el mundillo de la crítica (entre otras cosas, sus textos fueron clave para la comprensión de la música negra en nuestro país). Con su demolidor estilo habitual, acusaba a la mayoría de los

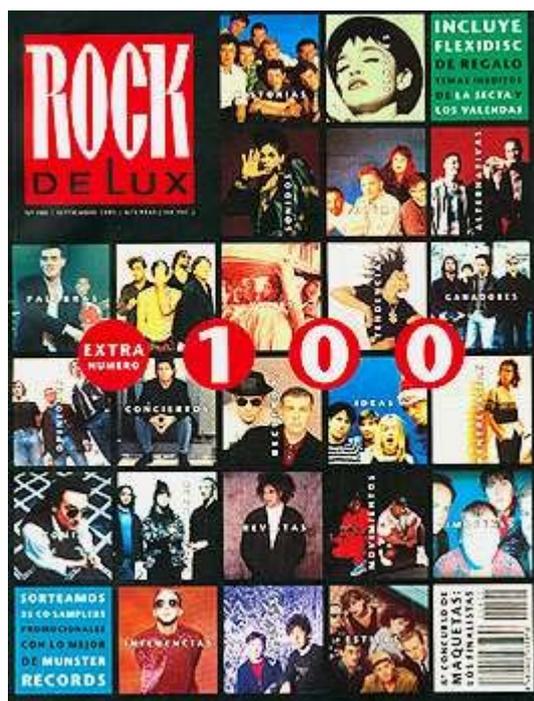
artículos de estar escritos en piloto automático y con grandes dosis de mitomanía: "Media docenita de líneas para entrar en materia y dejar claro el gran talento del tipo del que se trata, lo burros que son los que no lo saben y lo superfan que eres tú mismo. Luego cuatro datos sobre su origen y lugar de nacimiento para entrar de lleno en el meollo, que consiste en un repasito lento y meticulado por su disco-

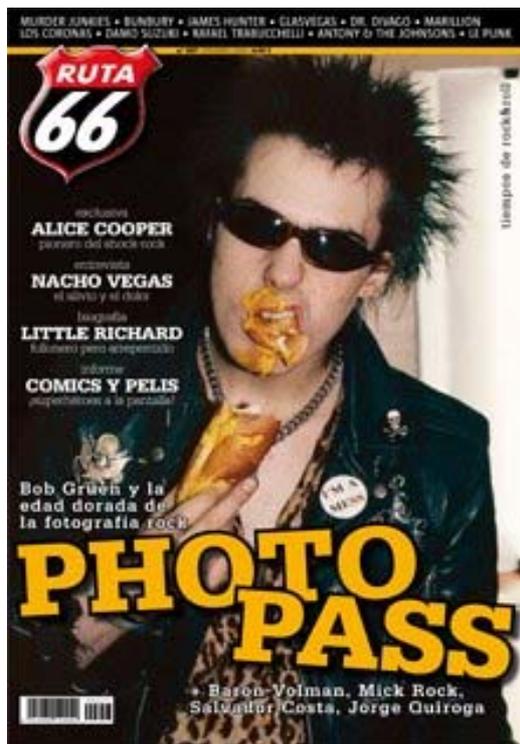
grafía, describiendo con todo detalle el vaivén de miembros, del grupo, productores y casa de discos". Tristemente tiene razón: este tipo de artículo, junto con las entrevistas promocionales de veinte minutos, son el plato principal de las revistas. Ni siquiera alcanza la imaginación para copiar las secciones que funcionan en la potente prensa anglosajona. Así llevamos desde los ochenta.

¿Y las críticas de discos y conciertos? Viven un momento de bajón. Sobre todo, en los periódicos.

Poco después de que le expulsaran de "Babelia", el crítico Ignacio Echevarría explicaba que "el reseñismo literario en los diarios es un residuo. De hecho, lo es también el concepto mismo de suplemento cultural. Cumple una función de escaparate y de prestigio que cada vez más es absorbida por el punto de vista ornamental: buenas entrevistas, buenas fotos, buenos reportajes, mientras que con el contenido, que es el núcleo duro del reseñismo, los periódicos no saben qué hacer. Creo, incluso, que si uno de ellos se atreviera a suprimir el suplemento cultural, todos los demás se sumarían". Eso ha pasado ya en la música popular.

¿La única excusa posible a este desastre? Nunca hubo dinero público para escribir sobre música popular y las empresas privadas optaron por hacer un periodismo barato que prefería confiar en las hojas





de promoción a invertir en investigación. ¿El *mea culpa* inaplazable? Por lo que veo cada día: los críticos deberíamos leer más (apenas hay artículos documentados), esforzarnos más con los idiomas y curar nuestra tradicional desconexión con la academia (aunque sólo sea porque tenemos mucho que ganar vampirizando investigaciones ajenas).

Vamos con el tercer y último momento de reflexión, el más serio hasta la fecha. Fue organizado por una pequeña revista de Barcelona llamada *Nativa*, que juntó en 2007 a unos cuantos profesionales del sector para discutir la delicada situación. Quizá la frase que mejor resume el problema la dijo Nando Cruz, colaborador habitual de *El Periódico de Catalunya*. Sonaba así de contundente: “En los diarios hay directivos que creen que la crítica musical les hace perder lectores”. Argumentar que es mediocre un concierto de los Rolling Stones en un estadio puede irritar a 30.000 compradores habituales. O sea, que los jefes tienen razón a corto plazo (lo del largo habría que discutirlo con más calma). ¿Conclusión de todo esto? La crítica no tiene ya el amparo de los medios, ni la publicidad de una industria discográfica que se hunde, ni el colchón de unas instituciones públicas en la sostengan.

¿Qué cabe esperar entonces? Pues todo y nada. La revolución electrónica (blogs, descargas, Ipods...) ha puesto nuestro mundo patas arriba y los críticos dependen de sus propios recursos para hundirse o salir a flote. Espero que ocurra lo segundo y me agarro al clavo ardiendo de una reciente frase del periodista Ignacio Julia, durante muchos años director de “Ruta 66”: “Sólo la tecnología progresa, la expresividad humana es siempre la misma. No importa el medio que se utiliza, impreso, teletransmitido o cibernético, lo importante es que el crítico sepa comunicar lo que cierta música le hace sentir, los lazos que esa experiencia sugiere con otros ámbitos, las soterradas emociones que despierta. Cuando eso se hace bien, sin impostura ni falsa literatura, con la traslúcida modestia del buen periodismo, no sólo complementa la audición y comprensión de la música, sino que se erige en un placer intelectual por sí mismo. Hoy y dentro de cien años”. Sólo quitaría “intelectual” y lo dejaría en “placer” a secas.

