



**TRANS 21-22 (2018)**  
**RESEÑAS / REVIEWS**

**Silvia Martínez y Héctor Fouce (eds.): *Made in Spain. Studies in Popular Music.* New York: Routledge, 2013. 219 pp. ISBN:978-0-415-50640-3. Contiene fotografías y cuadros, bibliografía.**

Reseña de Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República, Uruguay)

*Made in Spain, Studies in Popular Music* es el primer volumen de la Serie *Global Popular Music* publicada por Routledge, editada por Goffredo Plastino y Franco Fabbri. Esta iniciativa busca acercar estudios sobre música popular de países no anglófonos a públicos de habla inglesa. El formato de editores locales con múltiples capítulos escritos por especialistas en temas específicos resulta especialmente fecundo en este volumen. La “Introducción”, a cargo de los editores del volumen, Silvia Martínez y Héctor Fouce, constituye una excelente guía para la lectura del libro. Se estructura sobre tres aspectos: conforma una guía cronológica de las músicas populares españolas desde la caída final del Imperio en 1898 hasta la crisis de comienzos del siglo XXI; proporciona el contexto histórico, político, sociocultural y económico para estas músicas, y presenta los ejes conceptuales que guían al libro. Uno de estos ejes tiene que ver con los varios tipos de tensiones presentes en la historia de España y en sus músicas populares: entre tradición y modernidad; entre lo nacional y lo regional, en un país que tiene hasta hoy problemas para pensarse como tal; entre el cosmopolitismo europeo y un concepto de “lo español” que, mas allá de su elaboración a través del tiempo, con especial cerrazón acompañó por décadas un proyecto de país ideado por el régimen dictatorial de Francisco Franco. A éstas se agregan las nuevas tensiones surgidas a fines del siglo XX como consecuencia de la fuerte presencia de inmigrantes. El tratamiento de estos temas se vertebra sobre otro concepto crucial en la estructura del libro, el de escena cultural y musical. En todo este desarrollo la música popular es considerada como un producto cultural que construye y a la vez permite entender esos mundos tensionados con —lo señalo como un aspecto de idealización en el rigor de esta presentación— poder “mágico” para elaborarlos: “Popular music has been, in the last century, a place to negotiate and magically solve these contradictions” (p. 12).

A partir de esta introducción, el libro se construye en cuatro partes: una primera dedicada a la música popular y los desafíos de la elaboración de una identidad nacional; la segunda, constituida por un recorrido histórico por escenas y géneros fundamentales en el siglo; en tercer

.Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

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

lugar se consideran los cambios que producirán la modernidad y una cuarta parte es dedicada al vínculo entre memoria, música e imagen. Se incluye además como “coda” una mirada desde América Latina, una entrevista a Joan Manuel Serrat como representante de la canción mediterránea y una bibliografía que complementa la ofrecida por cada capítulo.

El primer bloque temático recorre cuatro escenas de importancia para la constitución de identidades musicales, especialmente en la España contemporánea. Enric Folch plantea la cuestión del flamenco, el peso de lo gitano dentro del género, e incluye un clarificador cuadro sobre su evolución, en el que considera las escenas donde el género se desarrolla, la estética y el estilo, los medios de difusión y las fusiones, aspecto que lo conduce a la importancia de la rumba, pues la rumba permite a los músicos “to leave flamenco without really leaving it” (p. 26).

Jaume Ayats y María Salicrú-Maltas se centran en la canción de protesta, e insertan las manifestaciones españolas en la “Nueva Canción” como movimiento internacional. Caracterizan especialmente la *Nova Cançó* catalana, pero también consideran las manifestaciones del País Vasco, Galicia y Castilla. Se enfoca la canción como artefacto cultural de especial poder político y como protagonista de una experiencia colectiva de elaboración de nuevos proyectos de sociedad a través de la música.

En tercer término, Karlos Sánchez Ekiza presenta el rock radical vasco de los 80s como “catalizador social” en un contexto de violencia, crisis económica y desempleo. Este contexto explica por qué la música popular vasca –cantautores, rock– no puede permitirse las características descontracturadas de la Movida Madrileña. El trabajo maneja con sutileza los matices de relación con movimientos nacionalistas y con la lucha armada, el uso del español como lengua, y el surgimiento de la alternativa de un refugio utópico, un no-lugar que permite escapar de la tensión de la realidad cotidiana vasca de la época bajo la forma de la *Eukadi Tropikalia*, construida con ritmos de ska y reggae.

El panorama se cierra con el trabajo de Javier Campos Calvo-Sotelo sobre la música gallega y su relación con el nacionalismo, desde la década de 1970 hasta la actualidad. El apoyo desde el poder político al movimiento de adscripción celta es interpretado como un objetivo estratégico para diluir las tendencias separatistas gallegas en un proyecto políticamente inviable. Al éxito discográfico de una música que migra de lo gallego al movimiento pan-céltico se une lo que el autor define como una “urgencia exogámica” y un carácter inclusivo que se manifiesta, entre otros aspectos, por la variedad y el carácter trans-nacional de los instrumentos incorporados (p. 58 -59).

En la segunda parte del libro, una “mirada sobre el pasado”, Anna Costal i Fornells analiza la *danza* cubana y la *sardana* catalana como ejemplos de “invención de tradiciones” (siguiendo a Hobsbawm), pues ambas danzas, de moda a mediados del siglo XIX, comienzan a ser consideradas folklóricas a comienzos del XX. Constituyen además ejemplo de la capacidad de la danza para cumplir a la vez funciones políticas y de entretenimiento. La autora remarca la importancia de las danzas de moda en el siglo XIX en el proceso de creación del concepto de música popular.

El capítulo de Silvia Martínez sobre la copla resume idealizaciones de la hispanidad a partir de un género que ha sido receptáculo de andalucismos y casticismos, de ahí que el régimen franquista lo considerara el vehículo por excelencia del orgullo nacional y “racial”. La autora muestra la riqueza del género para el análisis que vincula lo político y las trayectorias vitales individuales. Su interpretación predominantemente femenina resulta en un estatus ambiguo de la mujer, como señala Martínez: la mujer que sostiene el matrimonio heterosexual, sojuzgada por padre o marido, se contrapone a las mujeres fuertes que interpretan la copla en escena y a los textos que hablan de relaciones prohibidas, hijos ilegítimos, sueños con hombres tabuidos. El

artículo incluye un recorrido desde la copla de la primera mitad del siglo XX hasta las expresiones contemporáneas; documenta el poder de reinención del género a través de momentos de auge y decadencia.

Dos capítulos fundamentales se dedican a la influencia del jazz y géneros relacionados. Celsa Alonso enfoca el período 1900-1939 desde los estudios sobre género, en un análisis que destruye algunos mitos y aporta mucho a los estudios sobre música y feminismo en España. Enfatiza el papel del teatro musical —la más importante industria cultural del período analizado— en la construcción de la identidad de género, en las que los ritmos estadounidenses (jazz, charleston, shimmy, black-bottom, foxtrot, one-step) contribuyen a elaborar la transgresión desde un discurso de frivolidad, modernidad, nuevo tratamiento del cuerpo y del sexo. Alonso plantea que el tipo de feminismo dominante en España, conservador y centrado en la educación y no tanto en los avances en el campo político, explicaría la importancia del discurso público de ostentación femenina que aparece en el teatro cómico-burlesco (p. 81). Por su parte, Iván Iglesias se ocupa de la presencia del jazz en la evolución política del franquismo con respecto a su aislamiento/relacionamiento con el resto del mundo, y en especial con Estados Unidos. Iglesias sostiene que el jazz estuvo particularmente vinculado a las transformaciones de la modernidad en España y a la resistencia y/o adaptación de la dictadura a esa modernidad. Caracteriza los años cuarenta por una actitud que va “de la condena a la indulgencia”; el franquismo desarrolla un doble discurso de rechazo a una música que considera salvaje y a la vez afeminada, mientras que a mediados de la década comienza a aceptarla como parte de la estrategia de acercamiento a los Estados Unidos. Para la década de 1950 analiza el auge del género, con artistas españoles que lo practican o apoyan y con la influencia de la música introducida desde las bases militares estadounidenses que se instalan en España. En resumen, estos dos capítulos aportan nuevas miradas sobre la presencia de músicas extranjeras en España, analizando minuciosamente artistas, obras y repertorios. Los dos autores abandonan el panorama generalista y consideran diferencias según las décadas y ambigüedades resultantes de un poder político que oscilaba entre la defensa de una España tradicional y oscura y la necesidad de romper el aislamiento que su propio proyecto de país le imponía.

En la tercera parte del libro, el camino a la modernidad es analizado en primer término por Isabelle Marc quien, desde la teoría polisistémica y enfocando la música como objeto transcultural, analiza las influencias anglo-estadounidenses y europeas en las décadas de 1960 y 1970: en el llamado “Período Desarrollista”, España protagoniza un notable crecimiento económico durante el franquismo tardío. Marc plantea tres caminos de “viaje” para la música: la difusión de grabaciones originales, las traducciones y adaptaciones, y las apropiaciones de las músicas extranjeras en la producción española. Pasa revista a la influencia anglo-estadounidense —en ocasiones llegada a través de América Latina— y a la presencia de la música italiana y francesa, sobre todo de esta última, que está en el origen de la canción de protesta. De estas vertientes surgen híbridos que vinculan el rock y la canción melódica.

El siguiente “paso” hacia la modernidad es analizado por Héctor Fouce y Fernán del Val: la “Movida Madrileña” es considerada el campo de negociación simbólica de la nueva identidad española del período reconocido como “la Transición”. Este capítulo se estructura especialmente a partir del concepto de escena, como indican los autores: “urban rock and heavy metal, rather than designating genres, indicate scenes that emerged in Madrid in the mid-1970’s” (p. 126). “La Movida”, “la edad de oro del pop español”, se caracteriza por el encuentro de géneros musicales muy diferentes, por el rechazo de la música politizada de los cantautores, por una celebración de la inmediatez y el hedonismo, por el rechazo de la tradición española, citada sólo irónicamente. El

legado de los 80's es presentado como fundamental para comprender las dinámicas "modernas" de la música popular española, y esa década, el momento en que se constituyó un canon para el rock y pop español. La oposición entre esta escena y la de la música contestataria es ejemplo de otras tensiones, las establecidas entre dos maneras de entender las relaciones entre el campo cultural y el campo político.

Desde otra escena, Gianni Ginesi traza un panorama de la *Electronic Dance Music* en España, atendiendo a su centro de origen, Ibiza, y a Barcelona como ciudad gestora del Festival Sonar que ha tenido repercusiones internacionales. También resume la historia efímera de la "ruta del *bakalao*" y sus complejidades políticas. Cierra esta tercera parte el trabajo de Íñigo Sánchez Fuarros sobre la escena de la "música mestiza", producto de la fuerte corriente inmigratoria que tuvo a España como destino desde la década de 1990 hasta la primera década del siglo XXI, con aportes desde América Latina, Norte de África y Europa Oriental. El término es utilizado como "paraguas" que alberga manifestaciones de rock, rumba catalana, ritmos latinos, reggae, hip-hop, música electrónica. El autor se centra en el caso de Barcelona, que ha estudiado en profundidad, y también pasa revista al estado de la investigación. Interesa especialmente su enfoque contrastado entre el discurso oficial de la ciudad sobre la multiculturalidad y la prohibición de la presencia de músicas de grupos migrantes en sus espacios públicos. Sánchez-Fuarros señala el valor de la música en la recomposición de identidades de migrantes en ambientes a menudo hostiles, y anota el predominio de la teoría anglosajona en la producción sobre el tema.

La cuarta parte del libro está dedicada a la relación entre música, imagen y memoria. Incluye el trabajo de Julio Arce sobre el cine musical español –uno de los más prolíficos de Europa– y la importancia de la canción en sus producciones. Arce advierte sobre la necesidad de evaluar ese cine fuera de los parámetros de los filmes musicales estadounidenses. Entre otros aspectos; se ocupa de la significación del fenómeno de los "niños prodigio" durante el Período Desarrollista, presentados como talentos "innatos", lo que lo lleva a Bourdieu y la relación naturaleza/cultura. Resume los logros de la década de 1960 con el título de una canción: "moderno pero español". En este período se da en el cine el auge del pop y de una nueva vertiente de la canción española, que el investigador caracteriza por la masculinización del género, el agrarismo nostálgico, la exaltación de la mujer y de la patria, con música más cercana a ciertas manifestaciones folklóricas (guitarras, voces aflamencadas). En resumen, Arce plantea que la relación entre cine y música popular es fundamental para entender la transformación de la sociedad española de los 60's, con sus intentos de liberalización, apertura al mundo y consumismo, pero sin abandonar la moral católica "bajo la máscara de la modernidad". (p. 176).

Eduardo Viñuela se ocupa del surgimiento y consolidación de la televisión pública española en la misma década, con un período de especial auge entre 1964 y 1969, considerado su "edad de oro", en la que los productos muestran una fuerte españolización en la música y los elementos visuales. La televisión es presentada como el reino privilegiado de la música pop, que el gobierno franquista considera inocente, preocupado por el surgimiento de la canción de protesta. Concluida la dictadura, durante la Transición los programas centrales son ocupados por el pop y la Movida Madrileña. El autor analiza la actitud del primer gobierno socialista respecto a este medio, utilizado también con el propósito de inserción europea, en especial a través de los festivales: desde el mítico 1968, cuando España se presenta por primera vez y gana Eurovisión, hasta el fanatismo de "Operación Triunfo" a comienzos del siglo XXI.

La trilogía de trabajos de esta última parte se completa con el análisis de María Zuazu sobre el filme *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), capítulo que retoma el tema de la copla. La película es analizada desde el punto de vista de una doble manipulación: la llevada a cabo con canciones e imágenes por parte del franquismo, y la que tiene lugar en la edición del filme, para poner en evidencia a la primera.

En la “Coda”, Rubén López Cano traza un panorama de la presencia de la música popular en las “complejas y paradójicas” relaciones entre España y América Latina, con su historia compartida y enfrentada, con su lengua común. Es difícil trazar este tipo de panorama en el estado actual de la investigación, y el autor se centra estratégicamente en algunos elementos predominantes, como la música en las producciones y coproducciones cinematográficas (en especial México/España), los estereotipos humanos y musicales, y lo que denomina transnacionalismos con y sin marcas de origen, como el caso de los cantautores, en el primer caso, y de la balada en el segundo.

Como mirada general, y en el escaso espacio para reseñar un libro de tanta densidad de información, anoto que la lectura no se ve dificultada por la diversidad de autores, ya que el ordenamiento temático y cronológico, aunque flexible, evita confusiones -si bien en algunos momentos es inevitable la reiteración al tratarse diferentes manifestaciones de un mismo período. El resultado evidencia un muy buen trabajo de Martínez y Fouce como editores, tanto en la selección temática como en los investigadores convocados. Al atender a editores generales, locales y a autores, considero necesario anotar la importancia en esta empresa de sociedades académicas que han sido punto de encuentro: es indudable que la existencia de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) y su Rama Española y de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE) ha tenido su contribución a este encuentro académico.

Vale anotar que el libro merece constituirse, tal como se menciona en los objetivos de la Serie, en un manual o guía actualizada para el conocimiento de la música popular española, por la calidad de los contenidos y por la autoridad de editores e investigadores involucrados en el proyecto. Por esto mismo es necesaria una edición más accesible económicamente, para que pueda difundirse a estudiantes y públicos más amplios.

Finamente, comento que en muchos casos opté por acompañar la lectura con recursos en línea para escuchar aquello que no conocía o recordaba poco, si bien mi propia trayectoria personal me permitió, desde niñez y la adolescencia uruguayas, conocer algunos sonidos de la España franquista presentada como “ingenua” y de la España contestataria y comprometida con América Latina, y desde mi vida académica con mis propias vivencias españolas, ser testigo de acontecimientos musicales del cambio de siglo –por ejemplo, el *boom* del concurso “Operación Triunfo”—. Ese viaje que construí a través de la lectura y de la experiencia audiovisual resultó por demás útil, porque en gran cantidad de casos la imagen complementó los conceptos y los datos. El viaje fue, además, muy disfrutable, desde la “pena endémica” a las parodias.

#### Cita recomendada

Fornaro Bordolli, Marita. 2018. Reseña de Silvia Martínez y Héctor Fouce (eds.): *Made in Spain. Studies in Popular Music.. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 21-22 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es>