



Otoño 2016

ETNOMUSICOLOGÍA

Madrid, encuentros (etno-musico)lógicos
XIV CONGRESO SIBE *ITINERARIOS, ESPACIOS Y
CONTEXTOS*. IX CONGRESO DE IASPM-España

Lola San Martín Arbide 2

V JORNADAS DE INSTRUMENTA
Instrumentos musicales históricos, sonidos actuales

Mariló Navarro de la Coba 6

V JORNADAS DE DIDÁCTICA DE LA MÚSICA Y
MUSICOLOGÍA, UIMP 2016
Educación musical, investigación, flamenco,
convivencia y gastronomía en el verano de Cuenca

Marco Antonio de la Ossa 11

CURSOS DE VERANO UNIA 2016
"Ríos de rock: cincuenta años de rock en España"

Carla Miranda Rodríguez 14

ETNOLECTURAS

Reseña: Fuencisla Álvarez Collado. 2015. *La danza
de palos en la provincia de Segovia*.

Fuencisla Álvarez 17

INVESTIGACIÓN

La producción musical como objeto de estudio
musicológico: un acercamiento metodológico a su
análisis.

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas 20

"Remezclas" de las políticas de género en la música
electrónica: cultura de club lesboqueer.

Teresa López Castilla 48

El Baile de Mexicapan: paradigma de una tradición.

Héctor R. Villa Hernández 76

Música ritual y trance. El ritual *maro* como estudio
de caso.

Marina González Varga 104

La *performance* musical en la representación fílmica
del género en los años del Código Hays.

Ramón Sanjuán Mínguez 128

La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro
Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante
menguante* de *Hable con ella* (2002)

Alberto Jiménez Arévalo 153

Editorial

La revista *Cuadernos de ETNOMusicología* continúa creciendo, asentándose en el panorama académico y dando cabida tanto a la investigación en música popular desde diferentes perspectivas como a la actualidad de este campo de estudio en el ámbito nacional. En este número las temáticas de los artículos y de los eventos que se recogen son especialmente diversos, lo que demuestra la vitalidad de los estudios sobre música popular y la capacidad de renovación y desarrollo de la etnomusicología como disciplina.

Entre los cursos, jornadas y congresos que han tenido lugar en la segunda mitad de este 2016, y que se reseñan en la primera sección de este volumen, el más destacado ha sido el congreso bienal de nuestra sociedad que, celebrándose en Madrid en la sede de la UNED y en el Conservatorio Superior de Música, ha supuesto tanto por la calidad de las propuestas como por la gran afluencia de participantes, una digna conmemoración de los 25 años de la fundación de la Sociedad de Etnomusicología.

Seis artículos componen la sección de investigación abordando cuestiones novedosas, como el papel de la producción musical desde la Musicología o las identidades lesboqueer en la música electrónica española. La música en el cine tiene un peso específico con dos artículos sobre periodos muy distantes y desde perspectivas muy diferentes. La tradición y su reinterpretación actual está presente con el estudio del baile mexicapan, así como el trance vinculado a la música ritual.

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y
Eduardo Viñuela Suárez

Equipo editorial: Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez, Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló Navarro, Sara Revilla Gutiérrez, María Salicrú-Maltas

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno.cuadernos@sibetrans.com

Madrid, encuentros (etno-musico)lógicos

XIV CONGRESO SIBE ITINERARIOS, ESPACIOS Y CONTEXTOS.

IX CONGRESO DE IASPM España.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, UNED, Escuelas Pías,
Madrid, 19-22 de octubre de 2016.

Lola San Martín Arbide

El año 2016 se cierra con un *grand finale* de eventos musicológicos. Durante el último trimestre del año, y con escasas semanas de separación, se han celebrado en Madrid el congreso cuatrienal de la SEdeM y la reunión bianual de la SIBE. Este último congreso tuvo una marcada ambición temática pero también una aspiración extracurricular. Tal vez la de *descentralizar* la etnomusicología, sacarla de los campus universitarios donde tenemos tendencia a juntarnos, y llevar este encuentro precisamente al centro de Madrid, donde nuestras actividades académicas pueden encontrarse con la cultura urbana que el propio congreso (o parte de él) pretendía abordar: “Itinerarios, Espacios y Contextos”. El evento se repartió entre dos sedes, cada una en un barrio madrileño de marcado carácter contrastante. Por un lado las Escuelas Pías de la UNED, en Lavapiés, y por el otro el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en Atocha. Dos espacios que de modo simbólico reflejan bien el equilibrio entre las disciplinas de todos aquellos que intercambiamos nuestros conocimientos durante los días del encuentro. Las diferencias culturales entre estos contextos sirve para explicar las dinámicas de en ocasiones coalición, en otras

competencia, que existen entre los distintos barrios en los que habitamos los etnomusicólogos, musicólogos y los investigadores de músicas populares.



Mesa redonda sobre los 25 años de la SIBE. De izquierda a derecha: Teresa Fraile, Francisco Cruces, Sílvia Martínez, Enrique Cámara, Josep Martí, Miguel Ángel Berlanga y Victoria Eli

Este impulso por la hibridación también se reflejó en el proyecto de grafismo que sirvió para plasmar la identidad visual del congreso. El programa y libro de resúmenes se presentó emulando el formato de un disco de vinilo, con un diseño sofisticado e innovador. Sirva este detalle para agradecer al comité organizador el mimo puesto en un aspecto que, a menudo, queda relegado a un segundo plano. El congreso también se vio enriquecido por la celebración de un concierto en el Auditorio Manuel de Falla, bajo el título de “Granados canta a Madrid.

Tonadillas” y por la proyección de dos documentales, “*Asere Crucoro*”, (*saludo a los que están, a los presentes*) de Miguel Ángel García Velasco y *Artesanos Musicales: La guitarra flamenca en Jerez de la Frontera*, de Gerardo Yllera.

Aunque resulte una obviedad, es necesario precisar que las sesiones del congreso estuvieron divididas a lo largo de los cuatro días en tres mesas paralelas. A pesar del interés de todas ellas dos tercios de las comunicaciones han de ser necesariamente obviadas y esta recensión, por desgracia, sólo puede ser parcial.

El espectro temático del congreso estaba amparado bajo el amplio paraguas del tema ya mencionado: “Itinerarios, Espacios y Contextos”. Dispersa por varias mesas, hubo una importante serie de comunicaciones unidas por el hilo conductor de los estudios culturales y de problemáticas espaciales en la producción y recepción de la música. Un ejemplo de ello fue la sesión temática “*Soundscapes of Belgrade: Perspectives of Urban Sound Studies*”, que demostró cómo el marco teórico de los *urban sound studies*, que tanto arraigo tienen en la academia anglosajona, puede verse enormemente enriquecido mediante la ampliación de sus objetos de estudio a territorios menos explorados. De forma similar, la sesión “*Pongamos que hablo de Madrid*” estaba basada en la misma premisa, proveniente de esta rama de estudios que defiende que poner el énfasis en ciudades puede ofrecer una salida al problema etno/musicológico de canonizar individuos o convertirlos en fetiche. Estudiar la música en Madrid supone pues una forma de privilegiar los

aspectos colectivos sobre los individuales y, probablemente también, un método más efectivo para llegar a conclusiones relevantes sobre el valor cultural de la música. Sin embargo, el hincapié excesivo en ciudades, también puede terminar por crear un canon de éstas, al igual que ocurre con géneros musicales o compositores. De este modo, la sesión “*Sound Studies. Paisaje sonoro*” ofreció un espacio alternativo en el que seguir matizando estas cuestiones. La comunicación de Franco Fabbri y Marta García Quiñones — “*Sound studies y popular music studies: sobre nuevos espacios disciplinares y clamorosos silencios*”— fue ejemplo de la gran capacidad de síntesis de sus autores, quienes resumieron las mayores aportaciones de los *sound studies* a la musicología y la etnomusicología: principalmente el haber ampliado la definición de música y el haber ofrecido un contrapeso a la ideología etnocéntrica que domina en buena medida los estudios musicales.



Presentación del libro *Singer-Songwriter in Europe*.
Con Fernan de Val, Sílvia Martínez, Isabelle Marc y
Franco Fabri

La “musicología urbana” se suma a esta posición, desplazando el centro del análisis lejos de la partitura o la grabación hacia los espacios de creación musical y

necesariamente considera esencial la atención a las dinámicas socio-económicas pero también ecológicas y urbanas. Hablar de “Itinerarios, Espacios y Contextos” es también hablar de ecología y desarrollo, de urbanismo y políticas culturales, cuestión especialmente relevante en la organización de festivales musicales. Susana Moreno Fernández, Enrique Cámara de Landa, Miguel Díaz-Empanza Almoguera y Dulce Simões compartieron una sesión sobre esta problemática en el que fue uno de los paneles temáticamente más coherentes, junto con el titulado “Escenas de Jazz”, que contó igualmente con contribuciones de enorme interés.

Dispersas por otras sesiones, merecen ser destacadas otras comunicaciones que compartían esta misma razón de ser. Por ejemplo la contribución de Pénélope Patrice sobre el fado contemporáneo, de Guilherme Gustavo Simões de Castro, sobre la samba outsider en São Paulo, de Iñigo Sánchez Fuarros, sobre la renovación urbana en Lisboa, de Irene Gallego, acerca de la música en el Paralelo barcelonés. Esta última formó parte de la sesión “The Show Must Go On: espacios y escenarios”, que contó con ponencias heterogéneas temáticamente pero de igual y admirable calidad. Destacaron las de Francisco Bethencourt-Llobet y Gonzalo Fernández Monte, la primera sobre las rutas alternativas del flamenco en Madrid y, la segunda, sobre posibles estrategias de negocio alternativas para el teatro musical en España basadas en la experiencia estadounidense. La recepción de la música y danza españolas en Estados Unidos es una de las líneas de investigación

principales de Kiko Mora, que presentó un trabajo minucioso con el que consiguió localizar la filmación de baile flamenco por los Hermanos Lumière en la Exposición Universal de París de 1900. La música española en el extranjero, aunque en un contexto radicalmente diferente, fue también el objeto de las comunicaciones de Javier Suárez-Pajares, sobre el guitarrista Vicente Gómez, y de Teresa Fraile, sobre “Intercambios, trasvases e interacciones entre la música de España y Estados Unidos en la era pop”, que estuvo vertebrada sobre el eje de las identidades fluidas de músicos de éxito en España en el contexto de la industria musical global. Los intercambios entre músicos españoles y estadounidenses también fue el marco en el que se insertó la contribución de Juan Zalagaz y Miguel Ángel Berlanga sobre la autenticidad del aporte de la saeta española al álbum *Sketches of Spain* de Miles Davis.



Conferencia plenaria de Susana Sardo.

Es destacable el hecho de que el congreso fuese trilingüe. La SIBE puede felicitarse de haber sabido alimentar un espacio con voces plurales y multilingües. Aproximadamente la mitad de los ponentes provenían de Portugal o de América Latina y la conferencia inaugural así como las sesiones plenarias se

diseñaron tal vez como manifiesto de intenciones. La primera estuvo a cargo de Susana Sardo, proveniente de la Universidad de Aveiro, en la que nos habló sobre “El vértigo del movimiento y la producción de conocimiento en Etnomusicología”. La segunda, con un toque anglosajón y como estandarte de la sección española de la IASPM (que celebraba su IX encuentro) fue obra de David Hesmondhalgh (University of Leeds) y trató sobre la economía moral de David Bowie y la ambigüedad con la que los *popular music studies* han digerido el éxito comercial de este músico a la luz de las cualidades subversivas de su obra. La subversión, precisamente, fue también el hilo conductor de la sesión “Lo personal es político: cuerpos, placeres y voces”, que adquirió un gran énfasis en el cuplé estudiado desde una perspectiva de género. El broche de oro del congreso lo puso Julio Mendívil (Universidad Johan Wolfgang Goethe en Frankfurt), con una ponencia plenaria que fue al mismo tiempo una historia tanto cultural como política de los Andes analizada desde el prisma de la música popular de esta zona. Mendívil ubicó las canciones populares andinas en el espectro masculino-femenino explicando cómo el trauma de la conquista de Perú dio forma a las distintas identidades de género de los habitantes de esta región y la consiguiente feminización del repertorio. Su análisis se centró en cómo estas identidades marcaron no sólo la capacidad de hacer música en los Andes sino también la naturaleza de ésta y los discursos dominantes que la han rodeado en el transcurso de la historia.



Panel “Lo personal es político: cuerpos, placeres y voces”

El congreso se desarrolló en un ambiente de compañerismo, amistad y espíritu celebratorio. Los cuatro días fueron un intenso foro que, precisamente por la ausencia de un único tema transversal o un ángulo concreto, nos empujó a todas y todos, o desde luego a quien firma este comentario, a repensar nuestro trabajo desde nuevas perspectivas que resultaron fructíferas en la medida en la que procedían de áreas de la investigación musical lejanas a la propia. El de la SIBE fue un encuentro productivo y muy interesante, el mejor imaginable para tomar el pulso al estado de la investigación etnomusicológica tanto en nuestro país como en destacadas universidades de Portugal y de América Latina.



Conferencia de clausura. Julio Mendívil, ponente, y Julio Arce, director del congreso.

V JORNADAS DE INSTRUMENTA

Instrumentos musicales históricos, sonidos actuales

Mariló Navarro de la Coba

El pasado mes de septiembre, durante el fin de semana del 23 al 25, tuvieron lugar las V Jornadas de Instrumenta “Instrumentos musicales históricos, Sonidos Actuales”. Estas jornadas transcurrieron en Zaragoza en el edificio de la Diputación Provincial y, como viene siendo habitual en estas reuniones, se pudo contar con exposición de instrumentos musicales, momentos de interpretación musical y conferencias.

La apertura de las Jornadas y la presentación de las exposiciones se realizaron a primera hora de la tarde, al comienzo de las mismas, de la mano del Presidente y Vicepresidenta de la asociación, Romà Escalas y Cristina Bordas.

A continuación, Fernando Marín realizó una introducción histórica para presentar dos vihuelas de arco construidas por Javier Martínez, que seguidamente interpretaría. Fundamentó la importancia de la reconstrucción histórica de un instrumento no solo como objeto musical, sino como recreador de sonoridades pertenecientes a otras épocas. Para ello escogió dos vihuelas fabricadas con distintas maderas, ciprés y nogal, pudiendo así comparar sus peculiaridades a través de cuatro arreglos de obras vocales del siglo XV, escritas para órgano.

Posteriormente Luis María Bajén mostró y describió tambores medievales de la época

de la taifa de Zaragoza, encontrados en excavaciones arqueológicas y aparecidos como desechos junto a sus alfares de producción del barrio de San Pablo de Zaragoza. Expuso distintas recreaciones de los ejemplares de diferentes tamaños y explicó las singularidades de cada uno de ellos.

Seguidamente se pudieron realizar visitas individuales a las distintas exposiciones de instrumentos musicales. Se contó con una exposición de instrumentos musicales populares perteneciente a Mario Gros, distintas vihuelas fabricadas por Carlos González y varias guitarras de Javier Martínez. Así mismo, Pablo Zamarrón presentó su libro sobre la *Iconografía musical en la Catedral de Segovia*.

También se pudo ver una serie de paneles sobre la historia y construcción de la vihuela de Santa Mariana de Quito (Ecuador) perteneciente a Carlos González, y también se contó con la participación de la Sociedad de la Vihuela, quienes expusieron distintas publicaciones, libros y ejemplares de la revista *Hispanica Lira*.

Concluyendo este primer día de Jornadas, los asistentes se trasladaron al Patio de la Infanta, en la sede de Ibercaja, donde pudieron disfrutar de una visita guiada por el lugar y la posterior presentación y demostración del órgano de la mano del catedrático de Órgano y Clavicémbalo del

Conservatorio Superior de Música de Zaragoza, José Luis González Uriol, quien explicó que este instrumento, hecho para la localidad de Saviñán (Calatayud) por el maestro organero Joseph de Sesma, fue construido en 1692. Este órgano, después de salir de la iglesia de Saviñán en 1977 y tras una restauración, fue trasladado a esta nueva sede. Se trata de un órgano de cuarenta y dos notas, de Do a La (faltando el do#, fa# y sol#), que mediante el uso de las distintas palancas consigue la Octava, la Quincena, la Novena, el Lleno (tres palancas), la Címbala (tres tubos por nota), y cuenta con un importante registro característico de los órganos españoles, Clarín y Corneta Inglesa, y los ocho pies que se le añade con el Flautado Bordón. Concluyendo este momento, José Luis González Uriol interpretó varias obras al órgano poniendo en valor todas las posibilidades del mismo.



Iniciando el segundo día de conferencias, Javier Martínez, director de la Escuela de Violeros, escuela oficial de luthería en Zaragoza, realizó una conferencia titulada “Nuevas fuentes para el estudio del comercio de instrumentos musicales a mediados del siglo XV”, donde habló sobre la relación comercial existente en esa época entre los instrumentos musicales y la compra de materia prima, como podía ser el azafrán o la lana. Comentó que no fue hasta 1482 cuando se tuvo el registro del primer violero de la zona. La principal madera importada en esta época cuenta que fue el ébano, mientras que la principal exportación desde España era el abeto. Igualmente, Javier Martínez aclaró que esta investigación ha sido posible gracias al estudio de los libros de Colledas (1444-1454) donde se refleja el movimiento en las aduanas de Aragón.

Siguiendo a esta conferencia tuvo lugar el segundo momento musical de las Jornadas de mano de Joan Chic interpretando una vihuela de arco de cinco cuerdas construida por Javier Martínez, quien presentó el instrumento reseñando las principales características del mismo, como la ausencia de alma, y aclarando que la fabricación de la misma se realizó con nogal y pino. Por su parte, Joan Chic presentó las posibilidades interpretativas del instrumento, pudiendo tocarse en la posición del cello, violín, sobre el pecho o apoyado el codo sobre el cuerpo, como han podido saber a través del estudio de distintos grabados, pero aclarando que él al ser violinista lo interpreta sobre el hombro ya que el instrumento no es de grandes dimensiones y la agilidad que consigue es mayor en esta

postura. El instrumento lo afina por quintas dando acceso al intérprete a abarcar tres octavas pero, ya que la investigación de la viola de arco continúa activa, no descartan poder unir una cuerda más al mismo. Joan comentó que la construcción del instrumento surgió para poder interpretar música del siglo XVI. Seguidamente comenzó el momento musical con un arreglo para vihuela de arco de la Fantasía XIV (1546) de Alfonso Mudarra, Canción del Emperador de Luís de Narváez, la Fantasía X de Luis de Milán de 1536 y una pieza breve de Miguel de Fuenllana, “Si amores me han de matar”.

Como último evento de la mañana, tuvo lugar la asamblea general de socios/as de Instrumenta.



Tras la pausa para la comida, Carlos González habló sobre “Las arpas nabiformes del Antiguo Egipto. Estudio detallado del ejemplar recientemente descubierto en Dra Abuel-Nagga”. El arpa protagonista de esta conferencia es un arpa nabiforme pertenece a la XVII Dinastía (1800-1550 a.C.) hecha con madera de acacia, como numerosos instrumentos egipcios de la época, según afirma Carlos González. El instrumento está formado por

una caja con mástil, una varilla cordal y la piel. Seguramente se pudo conseguir la forma curvada del mástil mediante tratos con vapor. Así mismo cuenta con cuatro clavijas no pensadas para afinar, ya que ese concepto llegaría posteriormente (S. I o II), sino simplemente como sujeción de las cuerdas. Además, la varilla cordal sería colocada seguramente después del parche, sirviendo para tensar las cuerdas al fijar la misma al instrumento. Realizando una introducción sobre el instrumento y su presencia en Egipto, González explicó que, según los distintos ejemplares de diferentes tamaños encontrados, parece tratarse de un instrumento musical muy popular en el Antiguo Egipto, que pudo ser tocado por intérpretes de todas las edades aunque su uso podría estar relacionado con acontecimientos religiosos. Durante la ponencia Carlos mostró los distintos planos del arpa con las partes y deformidades del mismo, con los que trabajó para el estudio y reconstrucción del instrumento. Con respecto a los dibujos de la caja, en la reconstrucción mostrada ha procurado mantener y reflejar los trazos, si bien se había encontrado con dificultades para saber si la pintura fue anterior o posterior a la colocación del parche. Para poder llevar a cabo el estudio y reconstrucción del instrumento explicó que había acudido al British Museum y al Museo del Louvre ya que cuentan con instrumentos musicales foráneos pero de similares características.

Jesús Alonso continuó las Jornadas con la conferencia “Arqueología subacuática: el hallazgo de varios fragmentos de guitarras renacentistas. Análisis y reconstrucción”, donde habló de los equipos que utilizan

para este tipo de trabajos y los problemas que existen en las investigaciones subacuáticas cuando se trabaja en un lugar que ha sido visitado anteriormente por “buscadores de tesoros”, donde hay personas que cogen y desordenan piezas que una vez sacadas de su contexto y al no ser tratadas terminan destruyéndose. Comentó que fue en 1960 cuando se empezaron a aplicar metodologías de investigación arqueológica terrestres a búsquedas y estudios subacuáticos. Posteriormente, presentó un estudio realizado en un barco, detallando el tipo de objetos que se pueden encontrar y toda la información que se puede sacar de un estudio así, donde se observan incluso los tipos de ensamblaje o diseños del propio barco. Jesús Alonso ha intentado catalogar todos los instrumentos musicales, los fragmentos e iconografía de los mismos encontrados en este tipo de lugares. En concreto, expuso el caso de un barco de guerra del siglo XVII del que se recuperaron diversos instrumentos: violines, restos de violas de gamba, dos trompetas, etc. Contó además una peculiaridad de estos

instrumentos, ya que se quedaron en una burbuja que les permitió llegar intactos al día del estudio, y destacó la importancia de que no hubieran sido manipulados desde el momento del hundimiento del barco. El estudio del instrumento sin haber sufrido ninguna modificación ha permitido un análisis más detallado de ciertas partes del instrumento, como es el caso de la empuñadura de una trompeta natural. Su conferencia se centró, posteriormente, en una guitarra con un clavijero de cuatro órdenes encontrada en una excavación subacuática en los Cayos de Florida datada por estudios previos en 1733, sin llegar a confirmarse la veracidad de esta datación, y en varios mástiles de otros instrumentos de similares características. Seguidamente realizó una reconstrucción del instrumento especificando que se trataba de una versión posible según las conclusiones que obtuvo durante el estudio del instrumento. Para concluir esta ponencia, ofreció un momento musical interpretando con la guitarra protagonista distintas piezas breves acompañadas por imágenes que se iban proyectando simultáneamente.



Como colofón final del día, Pablo Zamarrón presentó brevemente su nueva publicación, *Iconografía musical en la Catedral de Segovia*, donde explicó el contenido de la misma y la metodología utilizada en esta investigación.

En el último día de Jornadas fue Isabela de Aranzadi la que comenzó las sesiones con la ponencia “Colección de instrumentos africanos”, donde habló sobre la colección de instrumentos musicales de la etnia Fang que comenzó su padre y que ella ha ido ampliando e investigando. Hizo una breve presentación de su libro *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial* y mostró imágenes de parte de su colección de instrumentos musicales cuando fue expuesta en el Museu de la Música de Barcelona. A continuación, después de una contextualización de la zona, habló sobre distintas danzas. Una de ellas es la interpretada durante la noche por mujeres, en la que expuso que existe una jerarquía entre las integrantes y diversidad de objetos rituales donde los instrumentos musicales forman parte de esa ritualidad. Explicó que este rito relaciona a toda la comunidad, a los vivos con los ancestros. La danza comienza en el bosque donde se usan antorchas y las bailarinas usan fajas con cascabeles que mueven incesantemente toda la noche formando una máscara acústica que les acerca en este encuentro a los espíritus creando una “puerta de paso”. Posteriormente habló del caso de otros instrumentos musicales utilizados igualmente en danzas rituales y en los periodos de iniciación que se realizan en el bosque, con los que cuentan los iniciados

para poder ir avisando de su presencia en ese lugar. También relacionó el rito de iniciación con los palos de entrechoque con forma fálica para la misma finalidad. Así mismo, presentó un tipo de mirlitón que se usa para transformar la voz, permitiéndoles transmitir mensajes de difuntos a sus familias.

A esta conferencia le siguió la realizada por Mario Gros, titulada “Colección de instrumentos populares”, donde habló sobre cómo fue realizando esta colección haciendo una presentación de algunos de los instrumentos que la integran y justificando que se formó de forma paralela al estudio que llevaba a cabo sobre tradición oral. Al mismo tiempo, reseñó los instrumentos hechos de caña y aquellos instrumentos pastoriles usados tanto para acompañar momentos de soledad, como en momentos de ocio y como sustento económico, complementando los ingresos como pastores.

Como fin de las jornadas, Ismael Peña Poza, mediante su conferencia “Sonido de barro son”, puso el broche final presentando distintos instrumentos musicales de barro que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida, explicando cómo han llegado a él y las características de los mismos. Para terminar su ponencia mostró un instrumento musical del Estado de Chihuahua, un vaso silbador o llorona, que hizo sonar al final de la misma creando una total expectación entre los asistentes.

V JORNADAS DE DIDÁCTICA DE LA MÚSICA Y MUSICOLOGÍA, UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO 2016 Educación musical, investigación, flamenco, convivencia y gastronomía en el verano de Cuenca

Marco Antonio de la Ossa

La sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Cuenca albergó entre el martes 19 y el jueves 21 de julio las quintas Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología. De carácter anual, en su edición de 2016 continuaron y ampliaron el sendero y la línea trazada en años precedentes.

Este encuentro, que posee un carácter abierto y complementario, trata de adecuarse a las fechas en las que se desarrolla, el estío. Así, intenta atender al perfil actual de una gran parte de las personas que se dedican a la música, ya que en muchos casos suelen confluír docencia, investigación, interpretación e interés hacia el fenómeno musical en general. Al mismo tiempo, también se dibuja un nexo de confluencia entre disciplinas y vertientes.

De esta forma, sus asistentes muestran un currículum vinculado de diferentes formas con la música: estudiantes de música de diferentes ámbitos (escuelas de música, conservatorios profesionales y superiores, Grado y Master en Musicología, Grado en Maestro de Música...), musicólogos, etnomusicólogos, docentes de música de primaria, secundaria, escuelas de música, conservatorio, universidad, intérpretes,

directores, melómanos, aficionados a la música en general...

El edificio de la UIMP, emplazado en el casco antiguo de Cuenca, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1996, ayuda sobremanera a generar un ambiente en el que convivencia, diálogo, diversión y rigor se dan la mano a lo largo de tres días. Restaurado en 2008, cuenta con una excelente equipación técnica y humana. Se ubica en una antigua vivienda cuya primera noticia se tiene en 1841. En el siglo XX acogió el Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, centro que se trasladó al cercano edificio Palafox, por lo que finalmente fue remodelado y convertido en sede de la UIMP.

Algunos de los objetivos marcados para 2016 fueron:

- Acercarse a las nuevas tendencias de investigación en el flamenco.
- Conocer diferentes estrategias didácticas para acercar el flamenco al aula.
- Aproximarse a distintas etapas y personalidades de la historia de la música española.
- Conocer de forma teórico-práctica un método actual de percusión corporal, BAPNE, y su base psicológica.

- Reflexionar sobre la situación de la educación e investigación musical en España en la actualidad.
- Aproximarse a la investigación de códices y manuscritos de las épocas medieval y renacentista.
- Acercar a la UIMP de Cuenca a destacadas personalidades de la didáctica de la música y de la investigación de muy diversos puntos de la geografía española.

El programa de las Jornadas 2016 se estructuró, como suele ser costumbre, en conferencias, comunicaciones, mesas redondas, visitas guiadas, una ruta gastronómico-musical, un concierto y comidas en diferentes restaurantes. En el primer ámbito, el flamenco, arte declarado Bien Inmaterial por la UNESCO en fechas recientes, tuvo el espacio que merece en todo encuentro musical. Del mismo modo, también se realizó una aproximación a la compleja situación de los conservatorios superiores de música en la actualidad.



En el ámbito de la pedagogía y didáctica musical, se presentó un novedoso y atractivo método de percusión corporal a través de una conferencia teórica y de un taller práctico; también se evidenció la importancia de la pedagogía de la creación musical y la necesidad de una creación sonora colectiva. Además, se analizó la

investigación en educación musical y hubo un acercamiento a la vertiente musical de Federico García Lorca y a códices y manuscritos de las épocas medieval y renacentista.

Además, se celebraron dos mesas redondas: una de ellas se centró en la situación de la educación musical tras la implantación de la LOMCE, mientras que la segunda trató la situación de la investigación musical, entendida de una manera muy amplia, en los momentos en los que vivimos. Como en las anteriores ediciones, las Jornadas estuvieron abiertas a la participación de los investigadores. Cada uno de ellos contó con media hora de exposición para efectuar su ponencia.

Igualmente, cabe reseñar las actividades complementarias, consideradas como fundamentales en este encuentro, para conocer y disfrutar de la ciudad y descubrir sus rincones y gastronomía, más teniendo en cuenta que se celebra en verano. También es relevante que los asistentes, conferenciantes y comunicantes dialoguen y entren en contacto entre ellos fuera de las actividades meramente académicas.

Las Jornadas se abrieron el martes 19 de julio con la conferencia “Investigación, pasión y reflejo: Federico García Lorca y la música tradicional”, que ofreció Marco Antonio de la Ossa (UCLM). Tras una mesa redonda sobre educación musical, fue el turno de la segunda ponencia, en la que la prestigiosa pedagoga Andrea Giráldez (Universidad de Valladolid) abordó el tema “Educación musical: miradas desde un mundo en cambio”. Después, Marco Juan De Dios protagonizó la comunicación

“Productor y producción musical en la educación secundaria: de la visión distorsionada del término a la aplicabilidad práctica dentro del currículo”. Para finalizar la Jornada, se llevó a cabo una visita guiada a la ciudad de Cuenca con el guía profesional Pablo Martínez y su gran sentido del humor.

La mañana del miércoles 20 de julio tuvo un evidente carácter práctico, ya que Francisco Javier Romero Naranjo (Universidad de Alicante) invitó a los asistentes a una aproximación teórico-práctica a su método de percusión corporal BAPNE. En primer lugar, abordó las “Aplicaciones terapéuticas del método BAPNE en daño cerebral. Neuromotricidad y coordinación motora” para, a continuación, llevar a cabo un taller que del que se hizo eco en un reportaje la televisión regional.

Tras la mesa redonda “La investigación musical en España en el siglo XXI”, Anna Vernía (Universitat Jaume I de Castellón) dictó la ponencia “La educación musical en los diferentes entornos formativos: conservatorios profesionales y superiores”. En el turno de comunicaciones, participaron Cristina López (“El aprendizaje de la música en niños con trastorno del espectro autista”), Emilia Campayo (“Motivación extrínseca y rendimiento académico en enseñanzas elementales de música en conservatorios: análisis de estudio de caso múltiple a partir de la teoría de la autodeterminación”) y Rubén Gómez Muns (“World Music: la diversidad musical en el aula”). Para finalizar el día, se realizó una guía gastronómico-musical por

distintas zonas del casco antiguo de Cuenca.

Como cierre de las Jornadas, el jueves 21 de julio se pudieron escuchar dos nuevas conferencias: por la mañana, José Luis de la Fuente Charfolé (UCLM) acercó a los asistentes a “Los oficios musicales en la catedral de Cuenca durante el final de la Edad Media”, mientras que, por la tarde, Francisco Bethencourt Llobet (Universidad Complutense de Madrid) ofreció la ponencia teórico-práctica “El flamenco: aproximación cultura/ etnomusicológica para la práctica educativa”.

Como colofón, el cuadro flamenco de Paco Bethencourt, formado por Silvia Troncoso al cante, Lola Navarro al baile, Ginés Pozas al cajón y percusión y el propio Paco Bethencourt a la guitarra, ofrecieron un recital en el Pub Los Clásicos en el que presentaron su grabación *Mirar atrás*. Además, se celebró una cena final de Jornadas en la que se extrajeron conclusiones y se continuó la fiesta flamenca a lo largo de la plácida noche conquense.



Para finalizar, únicamente cabe señalar que está previsto que las Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología se celebren en 2017 entre el martes 18 y el jueves 20 de julio.

CURSOS DE VERANO UNIA 2016 “RÍOS DE ROCK: CINCUENTA AÑOS DE ROCK EN ESPAÑA”

Carla Miranda Rodríguez

Un año más, el Campus Antonio Machado de Baeza (Jaén) se convirtió en sede de los cursos de verano de la Universidad Internacional de Andalucía, donde hubo espacio para disciplinas muy diversas, entre ellas, el estudio de las músicas populares urbanas. Durante los días 16 a 19 de agosto, bajo la dirección de Joaquín López González (Universidad de Granada) y Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo), se llevó a cabo el curso *Ríos de rock: cincuenta años de rock en España*, cuyo eje principal giraba en torno a la figura de Miguel Ríos (nombrado Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Granada este mismo año). No fue la única figura de renombre que visitó y participó activamente en el curso, sino que profesores y alumnos pudieron disfrutar de la sabiduría y experiencia de José Ramón Pardo (periodista, productor y locutor de radio) e Igor Paskual, compositor y guitarrista de Loquillo.



La variedad de temas transversales, como los medios de comunicación o la enseñanza, supuso la asistencia de alumnos con diferentes perfiles (musicólogos, historiadores, periodistas o instrumentistas) despertando la curiosidad de todos ellos y fomentando el establecimiento de interesantes debates. El curso se desarrolló trazando un eje cronológico, que partía del nacimiento del rock y finalizaba con las perspectivas de futuro del rock en España.

Las ponencias dieron comienzo la mañana del martes 16, con la intervención de José Ramón Pardo, “Años 60: Miguel Ríos en la España del guateque”. En esta sesión se sentaron las bases del resto del curso; Pardo aprovechó para explicar los inicios del rock en Estados Unidos para después meterse de lleno en la escena musical española durante los años 60. No faltaron referencias a prensa y revistas como *Fonorama* y *Discóbolo*, y destacó la importancia de la televisión y la radio, mundos que él conoce de primera mano.

A mediodía, se procedió a inaugurar los cursos de verano con la charla-coloquio “Cosas que deben contarse”, entre Miguel Ríos y el poeta Luis García Montero, a quienes une una estrecha relación de amistad que se reflejó en el posterior concierto ofrecido por el cantante granadino. Ríos mostró su lado más íntimo

interpretando poemas de Machado y García Montero, con un acompañamiento de piano y guitarra, a ritmo de blues. Por la tarde, José Ramón Pardo y Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada) fueron los encargados de entrevistar a Miguel Ríos. El cantante se mostró cercano, relatando experiencias personales, desde su juventud hasta cuestiones relativas a sus giras y discos. Además, puso de relieve la figura del reciente ganador del Premio Nobel de Literatura, Bob Dylan, de quien afirma que “hizo mover pelvis y neuronas”.

Al día siguiente, Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura) presentó la ponencia “Cine y televisión: aperturismo en el audiovisual pop de los años sesenta”, en la cual mostró cómo el ye-yé fue una ventana a la modernidad y la escena internacional, articulando significados similares a los que habían acompañado al rock estadounidense en los 50. Este movimiento actuó de catalizador del cine pop de finales de los 60, que se nutriría de la estética hippie, el cómic o la psicodelia. Fernán del Val Ripollés (Universidad Complutense de Madrid) comenzaba la ponencia “Años 70: rock urbano y heavy metal en España” destacando Andalucía, Cataluña y Madrid como focos del rock. A través de ejemplos audiovisuales de los grupos más icónicos, como Obús, Leño, Barón Rojo o Burning, se trataron temas como el compromiso social del heavy, evidente a través de sus letras y la concepción del rock como un espacio comunitario o como una reivindicación de autenticidad en oposición al pop. La sesión de Joaquín López González, “Entre la psicodelia y el rock andaluz: Miguel Ríos

(1969-1979)”, consistió en un completo repaso a la trayectoria discográfica del cantante durante los años 70, una década de experimentación y gran permeabilidad a los estilos anglosajones.

La mañana del jueves comenzaba con la ponencia de Eduardo Viñuela Suárez, “Años 80: la influencia latinoamericana en la renovación de la escena española”, en la que se reivindicó la importancia de músicos y demás profesionales latinoamericanos en la creación, producción y difusión de la música en los años 80 y 90. Moris, Alejo Stivel, Ariel Rot o Jorge Álvarez son solo algunos de los nombres que contribuirían a llenar el vacío bibliográfico del rock español. La escena indie fue abordada por Fernando Barrera Ramírez (Universidad de Granada) en la sesión “Años 90: indie y música alternativa en España: entre el revival pop y la hibridación”, siendo una de las intervenciones que más debate suscitó entre los asistentes al curso. Partiendo de mediados del siglo XX, Barrera fue extrayendo posibles respuestas a la pregunta “¿Qué es el indie?”. Se comentaron aspectos como la actitud de los artistas, la autogestión o los circuitos de festivales. Sergio Lasuén (compositor y profesor en el Conservatorio de Lucena) describió el pasado, presente y futuro de las músicas populares urbanas en el marco educativo, insistiendo en la introducción de instrumentos no-tradicionales en los conservatorios y la creación de títulos superiores dedicados a la música popular urbana. En su ponencia “Las músicas urbanas en la enseñanza musical: el proyecto www.armoniaaplicada.com”, Lasuén presentó la web Armonía Aplicada,

que permite aprender a reconocer sucesiones armónicas a través de canciones. Todos los participantes del curso mostraron curiosidad por esta herramienta *online* y su aplicación en la enseñanza.

El último día, Igor Paskual en “La vida sigue igual: rock español en el siglo XXI”, expuso la evolución de la escena musical española desde los años 90, haciendo hincapié en aspectos políticos y económicos que afectaron de forma directa a contratos, discográficas y medios de distribución. El curso finalizó con la mesa redonda “Pasado, presente y futuro del rock en España”. Los ponentes del curso señalaron la importancia de *YouTube* como plataforma de lanzamiento de artistas y principal fuente de contenido audiovisual, así como la importancia de estudiar el contexto en el que se desarrollan ciertas músicas.

De forma paralela a los cursos, la Universidad Internacional de Andalucía organizó las “48 noches de cultura abierta”. Los asistentes pudieron realizar una visita nocturna guiada por Baeza (ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad en 2003), disfrutando de la arquitectura castellana y los rincones que inspiraron a Antonio Machado o Federico García Lorca. Además, se llevó a cabo una velada literaria de poesía española contemporánea, que contó con la presencia de Juan Malpartida, Ioana Gruia y Diego de la Torre. Durante esa semana, se proyectó *Bodas de sangre*, la primera de las películas que constituían el ciclo “Recordando a Lorca”.

Ríos de rock: cincuenta años de rock en España reunió a grandes profesionales de las músicas populares urbanas, lo que se tradujo en un curso de calidad que mostró a los asistentes temas de investigación vigentes y recursos para su estudio. La interdisciplinariedad y participación de ponentes y alumnos enriquecieron las sesiones, y consiguieron abordar la historia del rock en España de forma muy completa. Solo podemos desear que se continúen organizando cursos como este, permitiendo la difusión de futuras investigaciones en torno a las músicas populares urbanas.



Profesorado y asistentes al curso

Reseña:

Fuencisla Álvarez Collado. 2015. *Las danzas de palos en la provincia de Segovia: estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina*. Diputación Provincial de Segovia. 350 pp. ISBN: 978-84-86789-83-1

Fuencisla Álvarez



El monográfico *Las danzas de palos en la provincia de Segovia* editado por el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana “Manuel González Herrero” (Diputación de Segovia) y del que soy autora, recoge el trabajo de más de una década de investigación (2004-2014) en la que se han podido compilar las danzas de palos de 30 localidades, que son las que actualmente mantienen en activo estas danzas dentro de un contexto ritual, sumando un total de 268 paloteos, que es la denominación que reciben estas danzas en tierras segovianas.

Bien cierto es que dentro de este contexto ritual se encuentran otras danzas como *La Cruz*, *El Caracol*, *El Arco*, *El Arado*... que si bien se consideran rituales no forman parte de este estudio por acompañarse con castañuelas. Así mismo, otras localidades mantienen en activo las danzas de palos, pero muy alejadas del contexto ritual y más cercanas a la espectacularización y exhibición de la tradición y a legados danzarios propios de los grupos de danza urbana que, con intención o sin ella, han generado una mezcla en el repertorio, que bien merece una justificación. Por tanto este último caso tampoco ha sido recogido en este trabajo.

El estudio comenzó en 2004 con la comparación de las danzas en tres localidades distantes que formaban un triángulo dentro de la provincia, y que resultaron posteriormente ejemplos dentro de cada una de las zonas en las que se ha dividido Segovia: Tabanera del Monte en la zona de la Capital; San Pedro de Gaillos en la zona de La Sierra; y Fuentepelayo en la zona de El Llano. En este muestreo surgieron las hipótesis que guiarían la investigación durante una década: alguna danza exclusiva en cada localidad; danzas comunes a las tres

localidades; variantes y variaciones dentro de una danza. En 2007 el estudio se amplió a las localidades de Mozoncillo y Carrascal de la Cuesta, confirmando las hipótesis planteadas y resumidas en el artículo “Los paloteos en la provincia de Segovia: análisis y estudio comparativo de su interpretación” (*Cuadernos de Folklore* N° 14: 301-315. Jentilbaratz. 2012), y ampliado en “Las danzas de paloteo en Tabanera del Monte: análisis del repertorio para dulzaina” (*Revista de Folklore* N° 382. 4-18. Valladolid. Fundación Joaquín Díaz.2013).

Las 30 localidades objeto de estudio que finalmente formaron parte del proyecto, han sido clasificadas en zonas, según las características comunes que presentaban en cuanto a repertorio, festividades o indumentaria. Dichas zonas han quedado delimitadas como: circundantes a la capital, La Sierra y El Llano.

En el monográfico se incluye una clasificación de los géneros musicales en el repertorio para dulzaina; una aproximación a los textos y a las melodías que acompañan estas danzas, ya que debido a su heterogeneidad la diversidad recogida es amplia, desde los textos localizados dentro del corpus de la antigua lírica popular hispánica como *Levantate panadera* o *La Rosa en el palo verde*, hasta variaciones nemotécnicas sobre cuplés, pasando por bailables (vals, jotas, polkas); romances; música vocal; canciones militares sobre hechos históricos especialmente sobre la sublevación de *La Gloriosa* contra Isabel II; música vocal de tradición oral; religiosas como las partes de la Misa para dulzaina o el himno *La Novena*

de los Santos a San Valentín y Santa Engracia – hermanos de San Frutos – del pueblo de Caballar, pero dispersado como paloteo por El Llano de la provincia; música popular urbana; o canciones sobre oficios.... Además, se incluye la división, clasificación y justificación de zonas dentro del mapa segoviano de danzas de palos con análisis de la *performance* en cada localidad abordando la estructura coreográfica – el acompañamiento de los palos – y la estructura melódica sobre la que se sustentan, lo que permitiría recuperar la danza en toda su magnitud, en caso de “pérdida”. Y es aquí cuando aclaramos que recuperar la práctica danzaría en una localidad no supone “recuperar sus danzas”, ya que como tal entenderíamos recuperar la melodía, coreografía y el acompañamiento de los palos, y no siempre se puede conseguir. Es en este apartado donde se recoge la terminología local sobre el acompañamiento de los palos (palo sencillo - subdivisión binaria, palo doble - subdivisión ternaria...) y los diferentes lazos y calles que los danzantes realizan siguiendo la cuadratura de la melodía, que a su vez también es objeto de estudio. Melodías mayoritariamente binarias y en modo mayor, siendo escasísimos los ejemplos sin embargo de melodías ternarias en modo menor, como la conocida en la zona de La Sierra como *La Villa de Tudela* y conocida en la Tierra de Cuéllar como *El crimen de la corredera*.

El monográfico, además del estudio comparativo y etnomusicológico por zonas y localidades, se acompaña de la transcripción y edición de la melodía para

dulzaina de las 268 danzas y de 4 CDs, los cuales incluyen las danzas por localidades grabadas en estudio por los dulzaineros de cada pueblo, habiéndose conseguido por tanto una convocatoria provincial digna de mención.

Y como remate final, un anexo donde se incluye un glosario de términos danzarios/musicales y más de 30 mapas provinciales de localización de danzas que aportan una importante información visual del contenido trabajado. 350 páginas, 268 partituras, 4 CDs, 140 fotos, tablas y mapas sobre las 30 localidades objeto de estudio que reflejan la importancia de las danzas de palos en tierras segovianas.¹

¹ Más información en:

www.lasdanzasdepaloteoenlaprovinciadesegovia.wordpress.com

La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis.

MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: producción musical, artes de la grabación, tecnología, metodologías para la investigación musicológica.

Keywords: music production, recording arts, technology, methodologies for musicological research.

Cita recomendada:

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

LA PRODUCCIÓN MUSICAL COMO OBJETO DE ESTUDIO MUSICOLÓGICO: UN ACERCAMIENTO METODOLÓGICO A SU ANÁLISIS.

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas

Resumen

La producción musical como práctica creativa no se limita a la simple captura del sonido, sino que lo transforma en base a un conjunto de decisiones que se llevan a cabo dentro del espacio representado por el estudio de grabación, y que se debaten entre la intuición artística y la experiencia técnica. El estudio de las “artes de la grabación” por parte de la musicología debe afrontar esta dimensión teórica y discursiva de un hecho práctico, como también lo es la interpretación, aplicando los métodos de análisis adecuados basados en un conocimiento exhaustivo de los dispositivos y parámetros que intervienen. El proceso de producción en cualquiera de sus fases (pre-producción, producción y post-producción) se caracteriza por la toma constante de decisiones, cuyas consecuencias estéticas pueden y deben ser analizadas desde una perspectiva musicológica.

En este artículo se pretenden establecer las bases teóricas que permitan un acercamiento académico a la producción musical como objeto de estudio musicológico. El discurso musical desarrollado a través de determinadas acciones relacionadas con la tecnología de la grabación necesita un marco conceptual sólido que permita identificar los códigos que se generan, como paso previo al desarrollo de una metodología de análisis adecuada –y adaptada a cada caso de estudio– que permita llevar a cabo un estudio académico. Se pretende en definitiva tomar conciencia de la necesidad de afrontar el estudio de las “artes de la grabación” como línea de investigación dentro de la musicología española.

Palabras clave: producción musical, artes de la grabación, tecnología, metodologías para la investigación musicológica.

Abstract

Music production as a creative practice is not limited to the simple capture of the sound, but it rather transforms it following a set of decisions that are carried out within the space represented by the recording studio, and which are torn between the artistic intuition and the technical expertise. The study of "recording arts" in musicology must confront this theoretical and discursive dimension of a practical fact, as it is interpretation, applying the appropriate methods of analysis based on a thorough understanding of the devices and parameters that intervene. The production process in any of its phases (pre-production, production and post-production) is characterized by the constant decision-making, whose aesthetic consequences can and must be analyzed from a musicological perspective.

The aim of this article is to establish the theoretical foundations that allow an academic approach to musical production as an object of musicological study. The musical discourse developed through certain actions related to recording technology needs a solid conceptual framework in order to identify the codes that are generated, as a step prior to the development of an adequate methodology of analysis -and adapted to each case of study- that will allow us to carry out an academic study. The aim is to be aware of the need to face the study of "recording arts" as a line of research within Spanish musicology.

Keywords: music production, recording arts, technology, methodologies for musicological research.

Introducción

La evolución de la historia de la música occidental está condicionada tanto por factores intramusicales –la propia evolución del sistema armónico– como extramusicales –como la invención de la imprenta y sus repercusiones, o la influencia de la revolución industrial en la construcción de los instrumentos de viento metal–. Aunque la evolución tecnológica ha jugado desde siempre un papel fundamental desde un punto de vista organológico, construyendo instrumentos que permitían una precisión en la ejecución cada vez mayor, la

aparición de la grabación mecánica en el último cuarto del siglo XIX y su posterior electrificación termina por ejercer una influencia decisiva en la música del siglo XX en general y de las músicas populares urbanas en particular: “sin la tecnología electrónica, la música popular del siglo XX es inconcebible” (Théberge 2006: 25).

Entre el fonógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville¹ y la última versión de Pro Tools² existe un extenso listado de aportaciones tecnológicas cuya influencia en la evolución estética de las músicas populares urbanas ha sido trascendental. Del mismo modo que la progresiva complejidad del lenguaje instrumental y el aumento gradual de integrantes en la orquesta desde el siglo XVII sientan las bases de la consolidación de la figura del director en el siglo XIX, la imparable evolución de la tecnología de la grabación determina la consolidación del profesional responsable de ordenar y controlar todo el proceso, bajo unas directrices estéticas condicionadas por múltiples factores (musicales, tecnológicos, sociológicos, mercantiles, etc.) desde el inicio de la producción hasta la entrega del producto finalizado para su posterior comercialización. La revolución tecnológica del siglo XX no solo ha posibilitado nuevas formas de almacenamiento para la música, también ha permitido la aparición de nuevas posibilidades creativas e incluso el desarrollo de un nuevo rol profesional junto al del compositor e intérprete: el productor musical.

Tal y como señala Frith (2012: 207), la historia del rock está escrita como una historia de las grabaciones. La grabación discográfica, a pesar de constituir el eje central de la crítica musical y de algunos estudios académicos, se ha abordado tradicionalmente desde el punto de vista del artista como “agente visible” del proyecto de grabación, obviando el papel determinante del

¹ En el año 2008 Patrick Feaster y David Giovannoni, dos investigadores del Lawrence Berkeley National Laboratory, consiguen reproducir diez segundos de la canción “Au Clair de la Lune” [disponible Online en: <http://www.firstsounds.org/sounds/1860-Scott-Au-Clair-de-la-Lune-05-09.mp3>]. Se trata de una grabación realizada en 1860, 17 años antes de que Edison recibiera la patente por su fonógrafo y 28 años antes de que se capturase un fragmento de un oratorio de Haendel en un cilindro de cera, una grabación que hasta hace escasas fechas estaba considerada como la más antigua que podía ser reproducida.

² *Software* de grabación de audio en disco duro. La versión 1.0 aparece en 1991 aunque no será hasta la versión 5, en 1999, cuando se comience a utilizar regularmente en la industria *mainstream* con la grabación de “Livin’ la Vida Loca” del cantante Ricky Martin. En la actualidad su uso se ha estandarizado dentro de la industria de la grabación.

resto de profesionales inmersos en el proceso de producción. En la introducción al libro *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field* Frith y Zagorski-Thomas (2012) exponen, a modo de manifiesto de intenciones, aquellos aspectos que justifican la necesidad de estudiar lo que denominan “arte de la producción discográfica”, desde una perspectiva académica interdisciplinar incluyendo también a la musicología. Los autores formulan como primera premisa el hecho de que “en el estudio [de grabación] las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas y todas las decisiones son musicales” (Frith y Zagorski-Thomas 2012: 3)³. Debemos entender el estudio de grabación como un centro de creación en el que las técnicas de captación y los dispositivos que intervienen adquieren un progresivo protagonismo ejerciendo una influencia sobre la *performance*. El proceso de grabación y mezcla no es una ciencia exacta y la función del ingeniero y/o el productor ejercerá una influencia decisiva en la personalización del resultado final.

En 2008, Eduardo Löwenberg destacaba el hecho de que los estudios de grabación son los grandes desconocidos de la industria de la música:

Inmersos en la tecnología más vanguardista, [los estudios de grabación] trabajan como meticulosos artesanos, para producir una obra de cuyos rendimientos económicos no participan, y de la que son primordiales protagonistas. Mil veces mixtificados en el cine y la televisión, son los grandes olvidados de la industria musical” (Löwenberg 2008)⁴.

La descripción de Löwenberg nos acerca a la visión del “Arts and Craft”, a la concepción de la actividad del ingeniero de audio como artesano dentro de una profesión que, aunque profundamente influenciada por la evolución tecnológica, mantiene su idea de originalidad alejando sus productos de la producción sistematizada en cadena, siguiendo los preceptos de la corriente artística que promovía los ideales de la producción artesanal frente a la visión de la producción mecanizada como algo degradante tanto para el creador como para el consumidor. El tratamiento personalizado en cada producto humaniza el uso de las máquinas en favor de una originalidad inherente al propio desarrollo musical de géneros como el rock.

³ Las citas de las obras en inglés han sido traducidas al castellano por el autor de este artículo.

⁴ <http://elartederecordar.es/el-estudio-de-grabacion> [Consultado: 16/09/2016]. Eduardo Löwenberg es propietario-fundador de los estudios de grabación Red Led (Madrid) desde 1984.

Brian Eno, en su ensayo *The Studio as Compositional Tool*, reflexiona acerca de cómo el estudio de grabación permite trabajar directamente con el sonido, poniendo al compositor en una posición idéntica a la del pintor:

En un sentido compositivo esto aleja las decisiones musicales de cualquier forma tradicional en la que los compositores trabajan, en la medida que a mí respecta, y se convierte en una forma empírica de una manera que el compositor clásico nunca experimentó. Trabajas directamente con el sonido, y no hay pérdida de transmisión entre el sonido y tú, lo manejas. Esto pone al compositor en una posición idéntica al pintor: el que está trabajando directamente con un material, trabajando directamente sobre una sustancia, y siempre conserva las opciones de cortar y cambiar, pintar un poco fuera, añadir una pieza, etc. (2004: 129).

La influencia del proceso de grabación, edición y mezcla tanto en la composición como en la *performance* deja definitivamente obsoleto el uso de la partitura en un terreno –las músicas populares urbanas– donde gran parte de los creadores carecen de una formación académica. Mientras que “en las clases de musicología, en los cursos de teoría musical y análisis, el enfoque sigue siendo la partitura” (Frith y Zagorski-Thomas 2012: 2), el análisis de la producción sonora debe afrontarse en base a otros parámetros que, en muchos casos, se distancian del acercamiento notacional como hecho musical. Con una metodología de análisis adecuada, se podrían llegar a establecer “escuelas” de producción musical equivalentes a corrientes artísticas ligadas a propuestas musicales similares a las de la música académica.

En este sentido, los avances producidos en la grabación y reproducción sonora constituyen la verdadera novedad capaz de alterar el significado y las cualidades de la creación musical. La consola de mezclas y el *hardware/software* implícito en ella constituye un instrumento más cuyo proceso personalizado convierte la obra captada en una interpretación única. En este sentido, la producción musical proporciona la posibilidad de moldear y manipular el sonido de la *performance*, cambiar la dinámica empleada por el músico, ubicarlo dentro de un espacio acústico determinado y diferenciado de la sala donde originalmente se produjo la grabación, etc. El equipo de producción, desde los músicos de sesión, el o los artistas, el ingeniero de grabación y/o mezcla, el ingeniero de *mastering*, hasta la figura del productor musical, son partícipes del objeto sonoro a analizar: el fonograma.

La producción musical como objeto de estudio musicológico

La evolución de las técnicas de grabación y producción musical es de naturaleza tecnológica, lo que reafirma la necesidad de conocer los recursos tecnológicos empleados en cada época para poder analizar y comprender la evolución del sonido dentro de la historia de la producción musical. Todo ello requiere el desarrollo de una metodología de análisis que permita encontrar patrones comunes que sirvan como modelo para otros productores o para aquellos que desean estudiar la obra de un determinado productor, constituyendo un paso definitivo para convertir la producción musical en un objeto digno de un estudio musicológico.

El estudio de la producción musical conlleva nuevos e interesantes retos para la musicología. Es imprescindible establecer un marco conceptual adecuado que ayude al musicólogo interesado en afrontar líneas de investigación relacionadas con la producción de audio. Conocer la fisiología y el funcionamiento de los dispositivos (tanto *hardware* como *software*) que intervienen en el proceso de producción nos permite comprender y analizar, desde una perspectiva crítica, determinadas decisiones estéticas que influyen de manera decisiva en el resultado final del archivo sonoro: “del mismo modo que la organología proporciona un contexto general al estudio de los compositores y las obras en el ámbito de la musicología tradicional, el análisis de las tecnologías de un estudio [de grabación] es un punto de partida esencial para los estudios sobre el arte de la grabación.” (Frith y Zagorski-Thomas 2012: 8).

Ahora bien, ¿debemos entender los dispositivos presentes en el estudio de grabación como parte de esa organología? ¿Es un micrófono, una consola de mezclas, un compresor o un ecualizador paramétrico un instrumento más que interviene en el proceso creativo? Del mismo modo que la organología intersecciona con los estudios de composición y orquestación, así como el estudio y análisis de la interpretación, el estudio de la tecnología implícita en el proceso de grabación-producción contribuye a la comprensión del archivo sonoro como objeto de estudio.

El estudio de la producción discográfica debe ser abordado tanto desde la perspectiva del intérprete como de lo que podríamos llamar valor de uso. Se deberán desarrollar herramientas de análisis que contribuyan a sistematizar el estudio de los diferentes procesos de producción sonora. En este punto nos encontramos nuevamente con una doble vertiente: el entorno profesional en el cual se han desarrollado herramientas de edición y monitorización que también pueden ser útiles para el musicólogo que pretenda estudiar la grabación como hecho artístico (editores de audio, programas específicos de análisis o *plugins*⁵ dedicados); y el entorno académico en el que se han desarrollado diferentes herramientas destinadas al análisis de la música grabada, como el caso del Centro de Investigación AHRC (Arts and Humanities Research Council) para la Historia y Análisis de la música grabada (CHARM)⁶, creado el 1 de abril de 2004. En colaboración con el Royal Holloway (University of London), con el King's College de Londres y la Universidad de Sheffield, el objetivo del CHARM ha sido promover el estudio musicológico de las grabaciones, a partir de una amplia gama de enfoques. El CHARM parte de la idea de que el enfoque musicológico tradicional ha sido ver la música como un texto escrito y reproducido posteriormente en la *performance*. Los investigadores adscritos a este proyecto han centrado su objeto de estudio en el análisis de grabaciones históricas de obras que originariamente han sido almacenadas bajo el sistema notacional convencional, en las que un estudio comparativo de la interpretación a través de las diferentes grabaciones realizadas supone un objeto de análisis en sí mismo.

Centrándonos en el estudio de las músicas populares urbanas, gran parte de la música no existe como texto escrito, circulando exclusivamente en forma de grabaciones. En el estudio de la producción discográfica y la música grabada, el texto debe ser la propia grabación, entendiendo la mezcla final o lo que los ingenieros de audio definen como *mixdown* o *bounce*, en función de la

⁵ Un *plugin* es un pequeño programa que permite anexarse a otro mayor para ampliar su funcionalidad. Existen diferentes formatos de *plugins* en función del *software* DAW (Digital Audio Workstation) que se utilice: VST (Virtual Studio Technology), AU (AudioUnits), DX (Direct X), RTAS (Real-Time AudioSuite), AAX (Avid Audio eXtension), MAS (MOTU Audio System), etc.

⁶ Véase: <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>

superficie en la que estén trabajando⁷. Además del estudio del fonograma tal y como lo percibe el oyente, el estudio de los *tracks* (en aquellos casos en los que se tuviera acceso a los proyectos multipista o las *demos* previas a la grabación definitiva dentro del estudio profesional) puede constituir una fuente de información imprescindible para entender la evolución del proceso de producción y el papel más o menos determinante de todos y cada uno de los agentes que en él intervienen.

El acercamiento de la musicología al estudio de la producción discográfica nos lleva a plantear dos supuestos teóricos:

1) Determinados procesos del trabajo dentro del estudio de grabación cumplen con una función exclusivamente técnica que los aleja *a priori* del interés musicológico: por ejemplo, las decisiones técnicas de un ingeniero para evitar el enmascaramiento de dos elementos dentro de una mezcla. Es obvio que no todas las decisiones que se deben tomar en el estudio son obligatoriamente estéticas, aunque la casi totalidad de las acciones influyen en mayor o en menor medida en la sónica del resultado final y por lo tanto adquieren un componente estético que puede ser analizado.

2) El proceso de producción en cualquiera de sus fases se basa en decisiones estéticas que pueden y deben ser analizadas desde una perspectiva musicológica tomando el *mixdown* como *outcome* del proceso.

La fase de producción implica el conocimiento de acciones que exceden el simple análisis de la mezcla final y que obliga al investigador a abordar procesos cuya información es, en la mayoría de los casos, difícil de obtener: archivos de audio, material fotográfico, testimonios personales, etc. El “cómo se hizo” implica algo más que el análisis del fonograma, y está condicionado no solo por aspectos tecnológicos o elementos musicales. La relación con los diferentes estratos culturales, la influencia desde y hacia la sociedad o su relación con la industria del entretenimiento hacen que el acercamiento hacia su estudio sea obligatoriamente interdisciplinar.

⁷ *Mixdown* en el caso de que el master se realice en una consola analógica y *bounce* en el caso de que se realice en un *software* DAW.

Esta reflexión nos permite afrontar el análisis desde una doble vertiente: por un lado desde la observación directa del proceso en el estudio recabando datos *in situ* de la práctica artística que se pretende estudiar⁸ y, por otro, desde la necesidad de documentarnos para facilitar el análisis y la reflexión sobre aquellos acontecimientos o prácticas dentro del estudio de grabación que forman parte del pasado.

El análisis de las decisiones del ingeniero, tanto durante el proceso de grabación como durante la mezcla, implican el conocimiento de los dispositivos que forman parte de su *set* a través de la adquisición y lectura de manuales, la opinión de los profesionales, etc. Existe una relación intrínseca entre la creación basada en ingredientes estrictamente musicales (melodías, ritmos, texturas, etc.) y sus “guarniciones tecnológicas” (compresión, ecualización, *reverb*, *delays*, etc.), sin las cuales la obra pierde su impacto en el oyente. Del mismo modo que la música tonal llegó a asentarse, tras siglos de evolución, en la educación auditiva del oyente occidental creando determinados comportamientos “predecibles”, existen determinados recursos tecnológicos que el oyente actual “espera oír” y que han terminado por convertirse en el corpus básico de los recursos del ingeniero de audio. Cuando la producción de músicas populares urbanas comenzó a enfatizar el ritmo, también en sus grabaciones, muchos de sus instrumentos comenzaron a perderse bajo su energía, inspirando las posibilidades creativas de los compresores y un estilo totalmente nuevo de grabación y mezcla, que cambiaría el modo de escucha del oyente definitivamente. La incursión en el estudio de grabación de nuevas consolas de mezcla con un compresor en cada canal cambiaría el sonido de la música grabada para siempre, permitiendo aplicar la técnica como “factor creativo” y convirtiendo al ingeniero-productor en agente activo de dicho proceso y, por tanto, en objeto de estudio por parte de la musicología.

Del mismo modo que “una obra musical puede ser concebida como algo autónomo, como “artefacto” o “texto”, habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor, en el caso de la música de tradición oral)”

⁸ El “enfoque autoetnográfico” ofrece la oportunidad de explorar la dinámica social que influye en la práctica de la grabación y ha sido aplicado en la investigación de la producción musical por autores como Steven Parker (2013).

(Nagore 2004)⁹, en el caso del estudio de las músicas populares el “texto”, aquello que identifica al artista con el oyente, ha sido creado en el entorno del estudio de grabación y sometido a diferentes decisiones artísticas, condicionadas por unos dispositivos que ejercen una influencia decisiva sobre el material sonoro que finalmente escuchamos. En este sentido, podrían considerarse válidos los mismos debates generados en torno al análisis musicológico del texto, donde “es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos la representación sonora que ésta proyecta; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación; o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente” (Ibíd.). El estudio de la música grabada no debe permanecer ajena a todos estos parámetros de análisis y debería incluir todas sus fases desde la creación de los elementos musicales de la composición, la interpretación dentro del estudio de grabación e incluso un acercamiento psicológico en la experiencia de la percepción del sonido grabado en el oyente.

El estudio de grabación como espacio creativo

El estudio de grabación forma parte del “proceso creativo” donde creatividad y tecnología se dan la mano. Entender la fisiología interna de los estudios, el papel de sus dispositivos en cada una de las fases del proceso y cómo su uso personalizado puede constituir la seña de identidad de un profesional determinado supone la base para el estudio de corrientes, tendencias, sonidos locales, etc. Pero no debemos entender la grabación como un producto aislado, “el estudio de la grabación debe prestar atención tanto a los detalles más pequeños (dentro del estudio) como a un contexto más amplio (fuera del estudio)” (Frith y Zagorski-Thomas 2012: 4). En este sentido, el estudio de la grabación y sus protagonistas no deben mantenerse al margen de

⁹ Nagore, M. (2004). *MaS - El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. [online] Eumus.edu.uy. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html> [Consultado: 03/12/2014].

factores culturales, económicos, sociales o políticos que influyen tanto en el proceso como en el resultado final.

Para Frith y Zagorski-Thomas “la interacción del arte y el comercio en las formas de grabación está determinada por las relaciones de poder, por las luchas por quién va a tomar decisiones acertadas” (Frith y Zagorski-Thomas 2012: 4). Existe un estrecho vínculo entre el arte de la grabación como creador de contenidos y las productoras discográficas en tanto encargadas de comercializarlos, teniendo en cuenta que –en mayor o menor medida– las decisiones estéticas han estado casi siempre condicionadas por factores comerciales. Es precisamente la figura del productor musical la que establece el nexo de unión entre artista e industria canalizando el desarrollo artístico hacia lo que se supone que son los parámetros comerciales del éxito, sin olvidar que el negocio de la música está caracterizado por la incertidumbre y la inestabilidad, y que la producción musical forma parte de las estrategias de la industria (Negus 2005).

El concepto de productor discográfico como “nexo entre la inspiración creativa del artista, la tecnología del estudio de grabación, y las aspiraciones comerciales de la compañía de discos” (Howlett 2012: 1) es de un interés musicológico trascendental y debe afrontarse con rigor desde una perspectiva académica. El papel del productor como intermediador entre “artista, incluyendo la canción como objeto creativo y su interpretación; el ingeniero, como agente de la mediación tecnológica en la realización del objeto creativo como artefacto sónico; y el negocio, por lo general la compañía de discos, como facilitador financiero” (Ibíd.) obliga a afrontar el análisis desde todas estas perspectivas. El estudio musicológico de una producción discográfica debe incluir el análisis de la composición y la *performance*, así como los factores externos que influyen en ella, pero no debería dejar de lado el hecho de que se trata de un “producto” creado en el estudio de grabación y cuya finalidad ha sido siempre la de ser reproducido en cualquiera de sus múltiples formatos analógicos o digitales.

El estudio de las “artes de la grabación” requiere el conocimiento del “espacio físico” en el cual se desarrolla tanto la grabación como la mezcla,

además del principal equipamiento que en él interviene. El estudio de su evolución junto a la contextualización de las producciones en términos tecnológicos es imprescindible para la comprensión de las decisiones estéticas y los resultados sonoros asociados a diferentes géneros musicales en cada época. Dentro de la etapa histórica que Frith (1996) denomina *art stage* la ejecución de los instrumentos musicales ha constituido el medio de “transducción” musical entre la composición originada en la mente del músico y la percepción por parte del oyente, utilizando la partitura como medio de almacenamiento. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XX, el estudio de grabación no solo dispone de micrófonos como medio de “transducción” que permite captar la ejecución “real” y almacenarla en un soporte físico, sino que se convierte en una “fuente de recursos para la expresión artística”. El conocimiento de sus recursos y, sobre todo, de sus posibles consecuencias estéticas constituye el punto de partida para el análisis de la producción discográfica desde una perspectiva musicológica.

El acercamiento de los estudios de musicología al mundo de la grabación, especialmente aquellos relacionados con el análisis de músicas populares urbanas donde la tecnología adopta un papel relevante dentro del proceso creativo, exige al investigador un conocimiento de los diferentes dispositivos que intervienen en la cadena del audio, desde que el sonido se origina en la fuente de manera mecánica (la vibración de las cuerdas vocales, de una cuerda en un instrumento, de una columna de aire dentro de un tubo, etc.) o de manera eléctrica (mediante un oscilador en un sintetizador), hasta que se escucha finalmente en unos altavoces. Por el medio se sucede todo un proceso a través del cual la señal se electrifica (en el estudio de grabación actual posteriormente se digitaliza) y se procesa para convertirse nuevamente en una señal acústica que nuestro cerebro codificará a través de nuestros oídos. El resultado final de una producción discográfica se articula en función de diferentes variables que van desde cuestiones logísticas (la tecnología empleada) a las preferencias personales y la postura estética del ingeniero y/o productor (Zak 2001). Una retroalimentación constante, consecuencia de las continuas innovaciones tecnológicas y de las nuevas propuestas creativas,

condujeron a una evolución significativa de las técnicas de producción en las últimas cinco décadas:

Influenciado por cuestiones logísticas, las preferencias personales y la postura estética del proyecto que le ocupa, el ingeniero de grabación emplea una amplia gama de herramientas y técnicas para capturar, dar forma y combinar sonidos. Los ecualizadores manipulan el timbre; los retrasos digitales producen eco y proporcionan los medios para producir efectos tímbricos basados en eco como *chorus* y *flanger*; las simulaciones de reverberación proporcionan el ambiente; los compuestos texturales se ensamblan en la mesa de mezclas; y, por supuesto, las interpretaciones musicales son capturadas por los micrófonos. (Zak 2001: 107).

El mayor o menor uso del potencial creativo de la logística de un estudio de grabación nos lleva a una primera reflexión que afecta a las preferencias personales y la postura estética a la que hace alusión Zak:

Algunos ingenieros de grabación prefieren la mayor transparencia posible. Desde este punto de vista, la selección del micrófono y la colocación adecuada, junto a una buena interpretación en un instrumento con un buen sonido, debería obviar o, por lo menos, minimizar, la necesidad de ecualizar, comprimir u otro procesamiento. Por otro lado, algunos ingenieros de grabación someten virtualmente cada sonido a tratamientos más o menos elaborados. (Ibíd.).

La evolución tecnológica ha acrecentado progresivamente la visión de los ingenieros de audio que consideran el “arte de la grabación” como una herramienta para plasmar con la mayor calidad posible la genialidad del artista y de aquellos que ven en el “maquillaje sonoro” una herramienta más de trabajo para llegar a un producto final siguiendo la premisa de que el fin justifica los medios. La evolución de la tecnología digital ha llegado al punto de posibilitar potencialmente el aprovechamiento de cualquier “toma” dentro del proceso de grabación, aunque ésta no llegue a la perfección interpretativa deseada, algo que en la era pre-digital solamente se podía obtener contratando a un músico cualificado, conocido habitualmente como “músico de sesión”. El estudio de grabación de la era digital hace posible este profundo proceso de mutación que va desde la captación (grabación) hasta el *mixdown* (master) estéreo que escuchará finalmente el oyente. De este modo, la evolución tecnológica no afecta a la producción sónica de manera exclusiva, sino que adquiere también la capacidad de transformar las relaciones personales y las negociaciones internas dentro del proceso de producción. Este hecho ha generado numerosos debates acerca de la “autenticidad” de la producción, a partir de nuevas

dinámicas de interpretación donde “la deshonestidad técnica conlleva deshonestidad emocional” (Frith 1988: 180).

Decisiones artísticas dentro del proceso de captación

Para llevar a cabo una revisión de los dispositivos que intervienen en una producción discográfica convencional es necesario conocer previamente las diferentes fases que la constituyen. Una producción discográfica está formada por tres etapas fundamentales: pre-producción, producción y post-producción. Debemos entender la pre-producción como la fase previa al comienzo de la grabación, y está basada en la organización de la producción en base a dos aspectos fundamentales: la gestión de los recursos técnicos por una parte, y la de los recursos humanos necesarios para la realización de la producción por la otra. Por producción entendemos la grabación propiamente dicha, así como los posteriores procesos de edición (en la era analógica, cortando la cinta mediante una cuchilla y en la era digital utilizando las herramientas de edición de un *software* DAW). La fase de producción también incluye el proceso de mezcla mediante el cual el ingeniero, acompañado del productor (en el caso de que ingeniero y productor no estén representados por la misma persona), convertirán los elementos independientes de la grabación en un único archivo sonoro o máster. La post-producción conlleva el uso de un equipo específico que sirve para afrontar el proceso denominado *mastering*, y que implica el ajuste de determinados parámetros del fonograma para adaptarlo a los estándares tecnológicos marcados por la propia industria.

El estudio de las “artes de la grabación” conlleva por tanto un conocimiento de todos los elementos que interactúan en el *signal flow* desde la fase de grabación hasta la de mezcla. El proceso de transducción de una señal acústica a una eléctrica mediante un micrófono –primer paso en el camino de la señal hacia el grabador– o el proceso de digitalización mediante un convertidor AD/DA (analógico-digital/digital-analógico) está condicionado por la calidad de sus componentes, y aunque no comporta *a priori* una intencionalidad artística, esta afirmación está cargada de matices. A pesar de que un micrófono

simplemente se encarga de convertir energía acústica en energía eléctrica, su función va mucho más allá de su papel como transductor:

En muchos sentidos, los micrófonos son el alma tecnológica de cualquier proyecto de grabación; la eficacia de todas las demás herramientas y técnicas depende de la calidad de la imagen que el micrófono es capaz de ofrecer. [...] El sonido de una voz particular, en una actuación particular, transporta una especie de significado atípico que completa el sentido de la canción. Los micrófonos no sólo capturan este "grano"; hasta cierto punto participan en su creación. El micrófono sirve como una puerta alquímica entre la actuación y el texto" (Zak 2001: 108).

Nuestra percepción del "grano de la voz" (Barthes 1977) está sutilmente influenciada por la intersección del micrófono entre la *performance* y el archivo sonoro resultante. Desde la elección del modelo de micrófono hasta su ubicación frente a la fuente que se quiera captar, todas las decisiones conllevan una finalidad artística. ¿Existe o no entonces una base científica en el uso y posicionamiento de los micrófonos? Es evidente que esa base científica existe desde el momento en que el ingeniero de audio elige el tipo de transductor o valora las características tímbricas de la fuente que pretende registrar, teniendo en cuenta que unos micrófonos son más sensibles que otros, o más apropiados para captar determinados instrumentos. Detrás de muchas de las técnicas de captación microfónica que utilizan habitualmente los ingenieros de audio en las producciones discográficas encontramos las investigaciones de los ingenieros que escribieron las páginas de la historia de la ingeniería de audio durante el siglo XX como Alan Blumlein, Harvey Fletcher o Jürg Jecklin.

Pero existe también otro camino "menos científico" que ha permitido llegar a muchas de las técnicas que se utilizan en la actualidad y que tiene que ver con la intuición de muchos ingenieros, que a partir de la década de los 50 comenzaron a cambiar la imagen del "científico de bata blanca" que experimentaba con sonidos dentro de un laboratorio. La irrupción del rock and roll y el comienzo de la utilización "no convencional" de los dispositivos de grabación –distorsionando, por ejemplo, un amplificador para producir el efecto característico de las guitarras– alejan a la figura del ingeniero de audio de su vertiente científica y lo acercan a la imagen de artista. Ya no se trata de un científico que experimenta con sonidos en un laboratorio, sino de un artista que

manipula de manera creativa, y en ocasiones en contra de las reglas pre-establecidas, los dispositivos del estudio de grabación.

Este perfil más artístico del ingeniero de grabación puede llegar a valorar las decisiones técnicas desde un punto de vista más intuitivo, aunque por supuesto no carente de una base científica:

Las características genéricas de los micrófonos y preamplificadores se pueden anticipar -¡pero así es la ciencia! La grabación es una forma de arte debido a las innumerables variables de la cadena de grabación y mezcla que permiten al ingeniero crear el sonido del producto final.” (Corbett 2015: 95).

La elección entre uno u otro modelo de micrófono conlleva diferencias tímbricas en su captación y aporta una actitud artística al trabajo del ingeniero y/o productor. Es significativo cómo el análisis sonoro de la mezcla por parte de ingenieros y productores subraya el paralelismo entre descripciones tímbricas y elementos visuales tales como la profundidad, la presencia, el cuerpo, el brillo, etc. En este sentido, parece necesario revisar los diferentes acercamientos pedagógicos a las técnicas de mezcla por parte de determinados ingenieros¹⁰. La idea de intentar establecer un paralelismo entre lenguaje visual y sonoro puede apreciarse en otros ingenieros y/o productores como Eddie Kramer: “para mí un micrófono es como el color que un pintor selecciona de su paleta. Tú escoges los colores que quieres utilizar” (en Owsinski 2005: 1). Geoff Emerick utiliza también la metáfora visual afirmando: “yo siempre he descrito el trabajo como pintar un cuadro con el sonido; pienso en los micrófonos como lentes” (en Massey 2000: 84).

El campo de la producción discográfica se debate continuamente en la disyuntiva de establecer en qué medida se trata de una actividad científico-técnica o artística. A este respecto Corbett señala:

pequeños cambios en la posición de un micrófono pueden afectar significativamente al sonido que recoge. No hay una única posición ‘correcta’ cuando se trabaja con un micrófono una fuente de sonido en particular. El sonido que un micrófono recoge depende de muchas variables, incluyendo: el micrófono específico que se use, su

¹⁰ Existen manuales de obligado estudio para el ingeniero de audio tales como *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production* de David Gibson (2005) o *Mastering Audio: The Art and the Science* de Bob Katz (2003) que constituyen, sin lugar a dudas, referencias de necesaria consulta para todo musicólogo que pretenda enfrentarse a este campo de investigación.

distancia y posición relativa a la fuente de sonido, la angulación con relación a la fuente de sonido, el tamaño y la forma de la sala, la posición del micrófono con respecto a la habitación o respecto a cualquier otra fuente de sonido en la habitación. Esta lista debería explicar por qué, además de ser un poco científica, ¡la grabación de audio es un arte! (2015: 144).

No es casualidad encontrarnos con obras monográficas sobre diferentes aspectos de la producción musical que incluyen en su título la palabra “arte”: *The Art of Mixing*, *The Art of Mastering*, *The Art of Music Production*, etc. Aunque un acercamiento realmente interesante, y que nos debería llevar a la reflexión, es el uso del binomio *Arts and Crafts* para referirse a la producción musical, que aparece en títulos como *Understanding and Crafting the Mix*, *The Art of Recording*, por ejemplo. Como ya se ha señalado, el uso reiterado del concepto de *Arts and Crafts* acerca la realidad del estudio de grabación al concepto de taller de artesanía, donde se crean productos únicos e irrepetibles gestados a partir del tratamiento “manual” y personalizado de los sonidos, y alejando esta actividad profesional de cualquier tipo de producción industrial en cadena, aunque siempre haya dependido de ésta en su posterior proceso de distribución física.

Elementos de la cadena de grabación como el micrófono ejercen una influencia decisiva en la *performance*, posibilitando incluso la aparición de nuevas técnicas de interpretación: “la canción melódica es un estilo de cantar que se hizo posible gracias a la evolución del micrófono eléctrico (los vocalistas podían escucharse cantando en voz baja)” (Frith 1988: 178). Aunque, tal y como apunta Frith, la crítica musical tildó en un principio a estos cantantes melódicos de “simples” y “afeminados”, acusando de “deshonesto” (técnica y emocionalmente) a este estilo de canto, esto sirvió para que un *crooner* como Bing Crosby se diera cuenta de la necesidad de desarrollar una técnica adecuada al micrófono:

Bing Crosby, [...] decidió explotar en gran medida la intimidad que ofrecía el uso del micrófono; su voz de barítono, más “ronca” y “masculina”, no solo se desmarcaba del estilo de canto que adoptaron muchos de los primeros cantantes melódicos, sino que el micrófono además realzaba su registro grave, merced al fenómeno físico conocido con el nombre de ‘efecto proximidad’” (Theberge 2001: 27).

El aumento de frecuencias graves conocido como “efecto proximidad” surge como consecuencia de las características específicas de construcción de un determinado tipo de micrófonos, que desarrollan un patrón direccional de captación conocido como cardioide. Se trata de una consecuencia física que se aprovecha con fines estéticos, modificando en este caso las connotaciones tímbricas de la voz: “en muchos casos puede utilizarse con buenos resultados, añadiendo ‘calor’ y ‘plenitud’ a la fuente, pero también puede hacer que la respuesta de frecuencia parezca desequilibrada si no se tiene en cuenta” (Owsinski 2006). Desde la perspectiva del ingeniero de audio puede considerarse como un (d)efecto a evitar por una parte –cambiando de patrón de captación o bien filtrando la señal– o como una característica sonora “aprovechable” convirtiendo el (d)efecto en virtud.

El impacto de la introducción del micrófono en la música popular es incuestionable logrando, por ejemplo, desplazar el uso generalizado de la tuba en las primeras grabaciones de jazz por el contrabajo, que gracias al desarrollo del micrófono comenzaría a oírse con claridad junto al resto de instrumentos. Pero el micrófono no es el único elemento capaz de transmitir un sello personalizado a la música que escuchamos. Julio Arce señala: “la música, por su naturaleza sónica, transcurre en el tiempo y su aprehensión pasa necesariamente por el registro de su dimensión temporal” (2011: 99), evolucionando y transformándose a su paso por los diferentes procesos *hardware* y *software* que afectan a los parámetros de una composición.

El análisis histórico de la producción discográfica implica el estudio del origen y evolución de los dispositivos que intervienen en el proceso de grabación como si de una ciencia próxima a la organología se tratase. De este modo deberíamos considerar al estudio de grabación no sólo una herramienta de composición, parafraseando a Brian Eno (2004), sino como una herramienta de interpretación en sí misma. Es por ello trascendental contextualizar tecnológicamente cada producción discográfica en su época, analizando en detalle el momento evolutivo en el que se encuentra. Pero la aplicación de una excesiva causalidad entre los avances de la tecnología y la música tiene un riesgo para el musicólogo que se acerque a la producción discográfica: cierto

“determinismo tecnológico”¹¹. La evolución tecnológica se considera como causa determinante, al menos en gran medida, de transformaciones culturales, sociales y políticas, y en el caso de la producción musical constituye una causa inequívoca de su desarrollo pero no la única.

La interacción entre tecnología y parámetros del sonido

Tal y como señala Moylan (2002), el “arte de la grabación” se produce a través de la comprensión de que los parámetros del sonido constituyen un recurso para la expresión artística. La grabación se convierte en un arte cuando se utiliza para dar forma al sonido y, por lo tanto, a la esencia de la propia música. Estos materiales que permiten la expresión artística se entenderán a través de un estudio de sus componentes: los elementos artísticos del sonido. Tras la percepción física del sonido, a través de un transductor o micrófono, se produce la fijación de los diferentes elementos sonoros sobre un soporte de grabación, que son interpretados posteriormente por nuestro cerebro, adquiriendo de este modo la capacidad de comunicar ideas artísticas.

Los elementos estéticos están directamente relacionados con los parámetros específicos del sonido que percibimos, así como los parámetros percibidos del sonido estaban directamente relacionados con las dimensiones físicas específicas del sonido como materia prima. En este sentido, Moylan (2002) señala tres estados en el proceso de grabación de audio: las “dimensiones físicas”, los “parámetros percibidos” y los “elementos artísticos”. Los “elementos artísticos” son utilizados por el ingeniero y/o productor para dar forma a la propia música, lo que resulta en “expresión artística”.

¹¹ El concepto de “determinismo tecnológico” fue introducido por Thorstein Veblen a finales del siglo XIX para indicar las doctrinas sociales y económicas que ven en la tecnología el motor del desarrollo histórico.

Dimensiones físicas	Parámetros percibidos	Elementos artísticos/estéticos
(Estado acústico)	(Concepción psicoacústica)	(Recursos para la expresión artística)
Frecuencia	Altura	Niveles de altura y sus relaciones (líneas melódicas, acordes, organización tonal, etc.).
Amplitud	Volumen	Niveles dinámicos y sus relaciones (matices, reguladores, acentos, etc.).
Tiempo	Duración (percepción del tiempo)	Patrones rítmicos (figuras, silencios, síncopas, etc.).
Timbre (compuesto por componentes físicos: envolvente dinámica, espectro y envolvente espectral).	Timbre (percibido como calidad general).	Fuentes sonoras y calidad de las mismas (balance tímbrico, intensidad de la interpretación, técnicas de interpretación, etc.).
Espacio (formado por componentes físicos creados por la interacción de la fuente sonora y su entorno, y su relación con el micrófono).	Espacio (percepción de la fuente sonora que interactúa con el medio y la percepción de la relación física de la fuente de sonido y el oyente).	Propiedades espaciales (ubicación estéreo, imágenes fantasma, dimensiones del espacio escénico, fuentes móviles, distancia de la fuente sonora, características del entorno, medio de ejecución percibido, espacio dentro del espacio).

Los estados del sonido en la grabación de audio según Moylan (2002).

Moylan (2002) establece de este modo una relación lógica entre el origen físico del sonido, nuestra percepción de los diferentes fenómenos físicos y el uso artístico que realizamos con cada uno de ellos. El sonido se origina a partir de la vibración de una fuente, que se transmite a través de un medio y cuyas características físicas varían nuestra percepción: el número de vibraciones por unidad de tiempo (frecuencia), el grado de compresión-rarefacción de la onda (amplitud), el tiempo de duración de la vibración, las frecuencias (armónicos) múltiplos de la frecuencia fundamental que se generan (timbre) y las reflexiones que una sala añade a la fuente que origina el sonido (acústica de la sala).

Se trata de “características físicas” que nuestro cerebro percibe y codifica como diversos tipos de información: “el sonido es grave o agudo”, “el sonido está fuerte o suave”, “el sonido dura mucho o poco”, “se trata de un instrumento o una voz determinada” o “la voz, por ejemplo, está ubicada en una

catedral o en una pequeña habitación”. El estudio de la “dimensiones físicas” del sonido corresponde a otras disciplinas científicas alejadas de la musicología y, aunque el conocimiento de una teoría básica del sonido se considera importante para afrontar un estudio de determinadas herramientas que están al servicio de la producción musical, no es objeto de nuestro análisis profundizar en este primer estado señalado por Moylan (“*acoustic state*”).

Los parámetros percibidos, la “concepción psicoacústica” conlleva la interacción del “fenómeno físico” con la percepción auditiva subjetiva determinada por las características/limitaciones físicas de nuestro oído y la “interpretación sonora” basada en nuestra experiencia/formación previa que realizamos de toda la información sonora recibida¹². De acuerdo con Moylan los parámetros físicos del sonido se convierten en “recursos para la expresión artística”. Los niveles de altura, los niveles de dinámica, las duraciones de los sonidos y las relaciones que se establecen entre ellos forman parte de los diferentes sistemas de organización musical y son indicadores para su contextualización histórica y/o cultural.

Los dispositivos presentes en el estudio de grabación interactúan en el camino de la señal de audio que se origina en el instrumento y que se transforma en una señal eléctrica –y posteriormente en lenguaje binario en la era digital– a través del micrófono hasta el soporte de fijación (magnetófono, disco duro, etc.). Los diferentes dispositivos actúan modificando las características sonoras “reales” generadas por la fuente vibratoria (aerófono, cordófono, membranófono, idiófono) y generando “nuevas sonoridades” variando uno o varios parámetros. La consola de mezclas junto a los diferentes dispositivos *outboard*¹³ o los *plugins* del *software* DAW permiten al ingeniero

¹² Aunque el “fenómeno físico” es perceptible por cualquier tipo de oyente, la “interpretación sonora” puede variar considerablemente de un oyente a otro. Por ejemplo, todo oyente puede oír frecuencias que se encuentren dentro del rango de nuestro espectro audible pero sólo unos pocos serán capaces de distinguir un pequeño cambio en el *pitch* o altura de una señal.

¹³ Como dispositivos *outboard* o periféricos nos encontramos por separado algunas de las funcionalidades de la consola de mezcla tales como los previos, la ecualización y la compresión. Esta configuración permite tanto al ingeniero como al productor disponer de diferentes opciones a la hora de aportar el color tímbrico que se persigue en una determinada producción.

y/o productor modificar cualquiera de los parámetros musicales que identifican el sonido real aportando un halo de irrealidad a la captación de la *performance*.

Un punto de partida interesante para afrontar la descripción de los parámetros que intervienen en el proceso de la señal en la grabación podría ser la revisión de las cualidades “básicas” del sonido, relacionando los diferentes dispositivos que intervienen de una u otra manera sobre éstas. Las cualidades del sonido relacionadas con la *performance* (altura, duración, intensidad y timbre) pueden ser manipuladas durante el proceso de grabación-producción mediante los diferentes dispositivos presentes en el estudio de grabación:

La altura, identificable en una partitura a través de las notas musicales, puede ser manipulada en un estudio de grabación mediante procesos tales como el *pitch shifting* o los correctores de tono a través de multi-efectos hardware o mediante el uso de *plugins* como Autotune o Melodyne.

La duración de los sonidos se puede manipular mediante la edición, cortando una nota e incluso expandiéndola mediante las herramientas que posibilita la tecnología digital (Elastic Time en Pro Tools, Flex Time en Logic, AudioWarp en Cubase, etc.), mediante la cuantización –proceso que ha sido posible gracias a la incursión de la tecnología digital, y mediante el cual cada nota registrada puede reubicarse o adaptarse a un espacio concreto dentro de las divisiones o subdivisiones del compás– o bien mediante una puerta de ruido (*noise gate*), un dispositivo donde se establece un umbral de intensidad por debajo del cual el sonido se atenúa hasta que enmudece en función de una serie de parámetros, adquiriendo la posibilidad de cambiar no solo la duración sino también la envolvente natural de ese sonido.

La intensidad puede ser manipulada en el estudio de grabación desde la misma captación del sonido: la mayor o menor distancia entre el micrófono y la fuente sonora influirá en la relación existente entre las características acústicas del instrumento y las de la sala, condicionando su mayor o menor presencia en la producción musical. Por otro lado, la señal generada por un micrófono es relativamente baja para poder operar con ella desde una mesa de mezclas, por lo que se necesita la ayuda de un preamplificador (comúnmente conocido como

previo) para poder disponer de una señal amplificada que pueda competir con cualquier otro elemento de la mezcla. La amplificación de la señal hace desaparecer las diferencias sonoras existentes entre las diferentes familias de instrumentos, haciendo innecesaria la duplicidad de instrumentos para conseguir una mayor masa orquestal o una ubicación espacial determinada para conseguir una homogeneidad en sus niveles: un único violín puede sonar en una mezcla con mayor intensidad que una trompeta o unos timbales si el productor así lo decide.

Junto a la amplificación, el nivel de atenuación relacionado con el *fader* que controla cada canal de la mesa de mezclas sitúa a cada instrumento en un plano concreto dentro de los diferentes niveles de intensidad de una producción. Pero el dispositivo que aporta realmente una influencia decisiva sobre el parámetro de la intensidad es el compresor. Se trata de un dispositivo capaz, por ejemplo, de procesar los cambios de dinámica que caracterizan las interpretaciones de determinados géneros del rock –en los cuales un cantante puede pasar en pocos compases de una voz susurrada a los gritos más atronadores– manteniendo la fuerza de la interpretación pero con unos niveles sonoros equilibrados y controlados en todo momento por este dispositivo, que establece un umbral por encima del cual el nivel del sonido se atenúa pero que cuenta con una ganancia de salida capaz de aumentar los niveles de aquellas señales más bajas. La alternancia entre voz susurrada y voz gritada logra un equilibrio dinámico “anti natura” con la ayuda de dispositivos como el compresor: de nuevo los parámetros originales de la fuente vibratoria se transforman adoptando una forma “irreal” que distancia el sonido fijado de la *performance*.

Pero es con toda seguridad el timbre la cualidad del sonido más moldeable mediante el uso de la tecnología presente en el estudio de grabación. Desde la propia circuitería del *hardware* del estudio de grabación, donde todos los dispositivos cuentan como característica un determinado porcentaje de THD (Total Harmonic Distortion), esto es, los armónicos que genera el dispositivo y que no estaban presentes en la señal original, hasta dispositivos como los filtros o el ecualizador destinados a eliminar o igualar las frecuencias de una fuente sonora, pero que también pueden utilizarse con

diferentes finalidades creativas¹⁴. Los ecualizadores también permiten aumentar o reducir el nivel de un grupo de frecuencias prefijadas, por lo que no solamente interactúa sobre el timbre sonoro sino también sobre su intensidad. Existen también otros factores vinculados a la psicoacústica que relacionan la ecualización con la mayor o menor presencia de un instrumento dentro de una producción: por ejemplo, la pérdida de frecuencias agudas altera nuestra percepción sonora alejando el instrumento a un segundo plano. Todo elemento capturado (grabado) es susceptible de ser manipulado tímbricamente, añadiendo la dimensión temporal a sus cualidades sónicas: mediante la tecnología del estudio de grabación el timbre puede transformarse progresivamente a lo largo del tiempo.

En un entorno analógico, este análisis debe realizarse en base a las características de la consola de mezclas como centro de operaciones por una parte, y a los dispositivos denominados *outboard* o periféricos por la otra, que sirven como complemento a la funcionalidad de la consola. La emulación digital de este entorno de trabajo a través de un software DAW conllevará un análisis específico de las dinámicas de trabajo que se generan entre ingeniero/productor y entorno virtual de producción.

Aunque los códigos inherentes a la notación musical tradicional están claramente establecidos, en el caso de la producción musical no existen unos códigos estandarizados que nos permitan analizar una grabación a partir de un documento gráfico. Aunque lógicamente una investigación musicológica basada en el análisis notacional no necesita aclarar la terminología propia de la disciplina, en el caso de la producción musical será necesario aclarar y definir aquellos conceptos que tienen que ver con lo que podríamos denominar el “arreglo de producción”, esto es, el uso de los dispositivos de procesamiento de la señal de audio con una finalidad estética, cuyo uso personalizado redundará en el resultado artístico final de la producción y permitirá establecer relaciones

¹⁴ Un ejemplo de la utilización creativa de la ecualización es la característica aplicación de una curva de ecualización en la voz exagerando las frecuencias medias y eliminando frecuencias graves y agudas para conseguir el efecto de “voz telefónica”. Se trata de un recurso que ha sido utilizado en numerosas producciones discográficas.

con otras producciones y/o llevar a cabo análisis comparativos que permitan establecer la “marca de agua” de uno u otro productor musical.

Conclusiones

El análisis de la producción musical como objeto de estudio musicológico representa una nueva línea de investigación que debe afrontarse necesariamente dentro de la musicología española. El punto de partida hacia un análisis teórico y reflexivo de la grabación y producción musical lo encontramos en el *Journal on the Art of Record Production* (JARP), creado en 2006 por Simon Zagorski-Thomas y Katia Isakoff. Se trata de una publicación de la ASARP (Association for the Study the Arts of Record Production), una revista *on line* internacional revisada por pares (*peer-reviewed*) destinada a promover el estudio interdisciplinario de la producción de la música grabada¹⁵. JARP cuenta con nueve números, el último de ellos publicado en julio de 2015, en el que han participado investigadores de diferentes áreas de conocimiento relacionadas con la música, como Simon Frith, Albin Zak, Richard James Burgess, Simon Zagorski-Thomas o Michael Howlett. La reciente creación del grupo de trabajo en producción musical dentro de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología¹⁶ y el creciente interés mostrado por parte de los doctorandos de los departamentos de musicología de diferentes universidades españolas supone el punto de partida para la consolidación de un nuevo campo de conocimiento que debe integrarse de manera natural dentro de los estudios de música popular. Tras una primera fase en la que debería consensuarse la adaptación terminológica de aquellos conceptos de uso común dentro de la producción musical anglosajona –un debate terminológico similar al que se produjera con la incursión de la *popular music* dentro del entorno académico español– y establecerse un marco conceptual que permita al musicólogo el estudio del uso estético de los dispositivos que intervienen en el proceso de producción, deberán abordarse los diferentes acercamientos metodológicos que permitan el estudio de casos dentro de nuestra historia de la producción discográfica. Este hecho no implica en ningún caso la necesidad de exigir una formación científica específica a aquel musicólogo que oriente su línea de

¹⁵ Véase: <http://arpjournal.com/>

¹⁶ Véase: <http://www.sibetrans.com/grupos/>

investigación hacia las artes de la grabación y la producción sonora. La diferencia entre el acercamiento del ingeniero o productor y del musicólogo debería ser similar a aquella existente entre el estudio de la armonía con una finalidad constructiva por parte del compositor y del análisis armónico deductivo por parte del musicólogo. No se trata tanto de estudiar el funcionamiento detallado de todos y cada uno de los dispositivos que intervienen en un estudio de grabación, sino de ser capaces de identificar sus “repercusiones sónicas” sobre el archivo sonoro o, lo que es lo mismo, sobre el proceso de composición-producción. El análisis académico de la producción musical establece de igual modo un entorno de trabajo que debería permitir revisar y actualizar los conceptos y las estrategias pedagógicas de la parte del currículo relacionada con la tecnología musical presente en los estudios de grado y máster vinculados a la musicología.

Bibliografía

Arce, Julio. 2011. “El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española”. *Artefilosofía*: Instituto de Filosofía, Artes e Cultura (IFAC-UFOP), pp. 96-109. Disponible en: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/Dossie_Julio.pdf [Consultado: 15/09/2016].

Barthes, Roland. 1977. “The Grain of the Voice,” en *Image, Music, Text* (New York: Hill and Wang), pp. 179–89.

Corbett, Ian. 2015. *Mic It!: Microphones, Microphone Techniques, and Their Impact on the Final Mix*. New York and London: Focal Press.

Eno, Brian. 2004. “The Studio as Compositional Tool”. In C. Cox and D. Warner, eds., *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York and London: Continuum International Publishing Group, pp. 127–130.

Frith, Simon. 1988. “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”. *Papers: revista de sociología* Vol. 29; pp. 178-196. Disponible online: <http://papers.uab.cat/article/view/v29-frith/pdf-es> [Consultado: 15/09/2016].

- _____ 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Frith, Simon; Zagorski-Thomas, Simon (eds.). 2012. *The Art of Record Production : An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.
- Gibson, David. 2005. *The art of mixing*. Boston, MA: Thomson Course Technology.
- Howlett, Mike. 2009. "The Record Producer as Nexus: Creative Inspiration, Technology and the Recording Industry". PhD thesis, University of Glamorgan, Cardiff. Disponible en: <http://eprints.gut.edu.au/39093/2/c39093.pdf> [Consultado: 15/09/2016].
- _____ 2012. "The Record Producer as Nexus. Journal on the Art of Record Production", (6). Disponible en: <http://arpjournal.com/1851/the-record-producer-as-nexus/> [Consultado: 15/09/2016].
- Katz, Bob. 2003. *Mastering Audio: The Art and the Science*. Amsterdam: Elsevier/Focal Press.
- Moylan, William. 2002. *Understanding and crafting the mix*. Amsterdam: Elsevier/Focal Press.
- Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Owsinski, Bobby. 2006. *The mixing engineer's handbook*. Boston: Thomson Course Technology.
- Parker, Steven; Davis, Robert. 2013. "More than microphoning: capturing the role of the recording engineer from the 1980s to the 1990s". Vol 8, No 1 - Popular Music History.
- Zak, Albin. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Records, Making Tracks*. London: University of California Press.

‘Remezclas’ de las políticas de género en la música electrónica: cultura de club lesboqueer.

TERESA LÓPEZ CASTILLA

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: Música electrónica de baile (EDM), cultura de club, políticas de género, mujeres DJs.

Keywords: Electronic Dance Music (EDM), Club culture, Gender Politics, Women DJs.

Cita recomendada:

López Castilla, Teresa. 2016. “‘Remezclas’ de las políticas de género en la música electrónica: cultura de club lesboqueer”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

‘REMEZCLAS’ DE LAS POLÍTICAS DE GÉNERO EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA: CULTURA DE CLUB LESBOQUEER

Teresa López Castilla

Resumen

La *electronic dance music* (EDM), término globalizador que abarca un compendio de múltiples géneros y subgéneros, enraíza su origen en la música disco dentro de la cultura *dance* a finales de los años 70. A partir de ahí y llegados los años 90, la escena de la música electrónica de baile -internacional y nacional- va creciendo gracias a la actividad cultural urbanita de las grandes ciudades, donde DJs/público interaccionan en los clubes generando múltiples significados identitarios. Sin embargo, aunque esta escena musical presuma de aperturismo, vanguardia y progresión cultural contemporánea no escapa a una industria musical (prensa, sellos, festivales...) demasiado masculinizada.

Por lo tanto, el objetivo de este artículo es desentrañar las políticas de género comprendidas en esta escena, donde se construyen significados identitarios en relación al cuerpo, el sexo o el género ya sea *comodificados* o resistentes a la cultura dominante. Con ayuda de la literatura académica angloamericana actual, adentrada en la sociología de la música, los estudios culturales y la musicología feminista/*queer* analizaremos las trayectorias que dichas políticas de género han desarrollado en la EDM y la cultura de club. Así mismo, veremos cómo en apenas un par de décadas están emergiendo una serie de colectivos, asociaciones, grupos de mujeres DJs, productoras, promotoras, investigadoras, etc. movilizadas por un pensamiento disidente y postfeminista contra esta exclusión masculinista de la escena de la música electrónica global. Estas resistencias contraculturales se muestran de diversa manera (redes de trabajo virtuales, festivales, fiestas temáticas, etc.) pero todas con el denominador común de la sororidad entre mujeres como principio activo en su lucha feminista.

Palabras clave: Música electrónica de baile (EDM), cultura de club, políticas de género, mujeres DJs

Abstract

Electronic Dance Music (EDM) is a globalizing term that includes several genres and subgenres and rooted within the 70's and 80's dance culture meanwhile Disco was on the top of popular music. Afterwards in the 90's, the Electronic dance music scene –International and national- was increasing thanks to the cultural nightlife activity in the big cities, where interaction of DJs/public was producing myriad identity meanings. Although this musical scene could be regarded open-minded, at the cutting-edge of contemporary culture often is falling within the musical industry's heteropatriarcal ideology.

Therefore the aim of this article will be unravel the gender politics enveloped in this scene, in which is created identity meanings related to the body, sex and gender either commodified or resistance to dominant culture. I will analyze the way that this politics have developed within EDM and club culture with the musical literature based on queer/feminist musicology, cultural studies and musical sociology. Likewise, I explain how in a few time an amount of all-women collectives, festivals, partys, and so on, are emerging. These initiatives related to electronic music are created by DJs, managers, producers, and so on who are fighting against the exclusion by masculinist musical industry and it mean a contracultural resistance based on networks with a common feminist point of view.

Keywords: Electronic Dance Music (EDM), Club culture, Gender Politics, Women DJs.

Introducción

Dada la vinculación que la música de baile (Disco, House) ha tenido históricamente con los grupos y colectivos sociales periféricos o marginales, es decir las minorías sexuales y étnicas, la cultura de club ha sido y es escenario de pluralidad y diversidad sexual, de género, clase, raza, etc. Y es que ineludiblemente, el entorno de club ofrece un espacio “de confort” muy favorable a la dispersión, a la expresión de imaginarios camp, al encuentro terrenal más fantasioso y, como veremos, a la producción de las identidades,

sexualidades y subjetividades múltiples. Con esta idea, autoras como Fiona Buckland han considerado como “un tercer espacio” el lugar donde los *clubbers queer*¹ -en Nueva York- configuran sus identidades en torno a la cultura de baile, mientras sugiere la existencia de un interés político hegemónico por controlar estos espacios en un afán de neutralizarlos y finalmente *comodificarlos* (Buckland 2002: 29). Esto pone de relieve la importancia que adquiere la cultura de club como un “espacio poderoso” donde no sólo se establecen mercados musicales, estéticas y modas, sino donde también se vehiculan y negocian las políticas de género de cualquier sociedad.

En efecto, los diferentes significados sociales (no solo de género, también de clase, nación o etnia) que se establecen en el contexto de la cultura de club están conectados inextricablemente al consumo y producción de la música. Es en ese intercambio entre oyentes e industria musical donde fluctúan las fuerzas de control y resistencia al dominio económico y a la normativa social e ideológica hegemónica. Como sugiere Richard Middleton, la mayoría de estilos de música popular desde el siglo XIX han generado controversia por subvertir el orden social establecido, principalmente aquellos géneros que surgieron para bailar y donde la letra precisamente no era lo más revolucionario².

En pleno siglo XXI podemos entender la música electrónica de baile (EDM) -donde lo que prima es el ritmo, la textura, la sensorialidad corpórea del sonido- como un metagénero idóneo para movilizar el sentimiento de comunidad y generar espacios llenos de significado sociopolítico. Sin duda, estas significaciones están presentes ahí donde música, cuerpo y sexualidad

¹ El hecho de que *queer* no sea fácilmente definible, le otorga una posición activa inestable, que comprende acciones de resistencia a las categorías normativas y permite identificaciones múltiples (raza, clase, sexo) a los sujetos que habitan en los márgenes. Precisamente este es el carácter performativo del término *queer*, permitiéndole a la identidad una posibilidad de subversión, reapropiación y resignificación políticas. En este artículo sirve tanto como una herramienta crítica identitaria capaz de nombrar y desestabilizar concepciones culturales hegemónicas de género y sexo; como una teoría multidisciplinar capaz de reformular y deconstruir los discursos de la cultura heteropatriarcal dominante en relación al cuerpo, la sexualidad y el género dentro de la música popular. No obstante, para ampliar recomiendo la lectura de Beatriz Preciado, “Queer”: Historia De Una Palabra”, *Parole de queer* [<http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>].

² Véase la entrada ‘Popular Music’ de Richard Middleton en el Oxford Music Online: “In these cases, however, lyric content is relatively unimportant to the political effects; and arguably the politics of most popular music have generally had more to do with its sounds, contexts and uses than with its words”.

se conectan en interacción con los sujetos, contribuyendo así a la construcción de sus identidades (DeNora 2000; Peraino 2006). Entonces, consideraremos que la función de la música en el ambiente del club se detiene en lo puramente físico y sensorial a la vez que incide directamente en los cuerpos que bailan de una forma afectiva. Es decir, y de acuerdo con Jodie Taylor, la música proporciona sinergias músico–sexuales que facilitan las conexiones identitarias entre los sujetos de forma individual y colectiva, y “It is this identificatory function of music that helps people make sense of who they are in the world, how they desire.” (Taylor 2012b: 606).

Este artículo³ nos ayudará a entender la música electrónica de baile como un mecanismo político dentro de la cultura de club, donde los oyentes negocian y configuran sus múltiples identidades y subjetividades (De Nora 2000). En concreto, partiremos del ámbito subcultural, pues “for both the heterosexual and queer subject, subcultural participation and stylistic modes of cultural production and consumption, including popular music, are critical mechanisms aiding in the construction and expression of identity” (Taylor 2013: 194).

Aunque encontramos algunos estudios angloamericanos recientes sobre subculturas de mujeres, queer y cultura de club desde una visión feminista (Buckland 2002; Hutton 2006; Pini 2001; Rief 2009, Halberstam 2006) no existe nada parecido en el contexto español, y aún menos si tomamos como objeto de estudio las subculturas de mujeres (lesboqueer) desde la perspectiva de género⁴.

³ Tanto los casos de estudio como parte de la discusión teórica usada en este artículo forman parte de mi tesis – *Música electrónica y Cultura de club: Un estudio postfeminista de la escena española*– defendida el 14 de septiembre de 2015 en la UNIRIOJA y que cito en la bibliografía.

⁴ La palabra “lesboqueer” me sirve para nombrar una tendencia específica de producción políticocultural dentro de la EDM y la cultura de club, no sólo por producirse al margen y en contraposición al circuito comercial lésbico y gay, sino también por centrarse y organizarse exclusivamente por mujeres lesbianas y afines a las identidades queer. Así, la conjunción del término queer con lesbiana lo propongo en el sentido que expresan algunas teóricas que han estudiado las subculturas de chicas queer norteamericanas, ya no sólo como una identidad sexual que sirva para articular sus subjetividades y deseos retando a la heteronormatividad dominante (Driver 2007: 28); sino también como una forma de expresar una feminidad queer y un feminismo cercano a las Riot Grrrl capaz de problematizar territorios de dominación masculina como es la cultura de club y el mundo DJ (Halberstam 2006: 12).

El texto que desarrollo en este artículo viene a contextualizar dichas subculturas proyectadas desde la escena *underground* de la música electrónica de baile nacional (Madrid y Barcelona). Esto servirá para poner de relieve, entre otras cuestiones, la existencia de una producción cultural alternativa dentro de esta escena musical cargada de significados identitarios disidentes a la cultura dominante.

Así, en una primera parte del texto estableceremos una génesis sobre la incidencia de las políticas de género en la cultura de club en escenarios anteriormente estudiados (colectivo gay y música disco) para poder entender así las particularidades que presenta la emergente subcultura lesboqueer en la escena electrónica. En una segunda parte, nos acercaremos al activismo emergente entre múltiples colectivos de mujeres Djs, productoras, managers, etc. relacionadas con la música electrónica en todo el mundo, fruto de la crítica y la necesidad de alternativas a la exclusión masculinista⁵ de la escena musical electrónica. Finalmente, esto explicará el empoderamiento creciente que existe en la actualidad en el ámbito de la producción musical, promoción, organización y visibilidad de la cultura de baile/club en la escena lesboqueer nacional e internacional.

La revisión crítica de la literatura musical encontrada (bibliografía académica específica, prensa especializada actual) junto al estudio etnográfico (casos de estudio como ejemplo del contexto español) nos lleva a dilucidar un campo de investigación abierto y en plena emergencia. Podemos decir así que el objeto de estudio de este texto amplía su ámbito de interés, oscilando su foco metodológico desde la musicología feminista contributiva a la musicología queer más ausente en el ámbito español⁶.

⁵ Utilizo esta expresión para subrayar cómo el uso de la tecnología en la música ha sido históricamente dirigida al dominio masculino por razones de género, mientras se han ido construyendo múltiples estereotipos negativos y excluyentes para la participación de las mujeres en éste ámbito tecnomusical (Amico 2001; Rodgers 2010).

⁶ Podemos considerar estudios referentes de la musicología feminista los textos de Pilar Ramos (2003) y Laura Viñuela (2003) ambos trascendiendo la perspectiva contributiva y cercanos a la visión crítica de la actividad musical de las mujeres. Y en relación a la musicología queer cabe anotar las contribuciones recientes de Maria Palacios "Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica" (2013) y de Llorián García "Musicología queer: (in)visibilización, performatividad, apropiación y diferencia. Nuevas epistemologías para una musicología post-identitaria" (2012).

La “letra pequeña” de la música Dance en la cultura de club

(...) La música electrónica siempre ha sido utilizada como un vehículo para expresar la transgresión sexual, como un medio para transformar lo social. Como el aspecto más visible de esta historia mayormente invisible, la música disco usó los sonidos fantásticos de la nueva maquinaria para imaginar el mundo feliz de la sexualidad.

Peter Shapiro (2012: 163)

Podemos pensar que la EDM (Electronic Dance Music)⁷, al igual que otros géneros de la música popular, ha ejercido y ejerce cierto poder en la producción cultural y en la movilización político-sexual de los sujetos que la producen y consumen⁸. Tal vez, por un cierto miedo encubierto en esta potencial “amenaza”, la cultura de baile y sus lugares de encuentro han sido punto de mira para la cultura hegemónica en un intento de neutralizarla. Por ejemplo, Sarah Thornton sugiere que

La cultura de la discoteca ha sido en general ignorada por los periodistas de la industria de la música porque la discoteca ha sido percibida hasta hoy como parte de la industria del entretenimiento, o en su defecto (cuando sí se la incluye dentro del campo de la industria musical), como espacio de consumo antes que como espacio de producción cultural real y efectiva (citado en Shapiro 2012: 27, N. Del T.).

⁷ Estas siglas no definen ningún estilo musical concreto, la EDM supone un compendio de estilos que emergen del House y el Techno. Algunos autores (Blánquez 2012; Rietveld 2013) coinciden en que la popularización a escala masiva de la EDM en la actualidad responde a criterios de comercio y perjudica el entorno de calidad en la música electrónica de baile en general. En este artículo estas siglas se acercan definitivamente a la consideración primera del término, anterior a esta absorción del *mainstream* globalizador. De esta forma es como la entienden los colectivos de mujeres Djs nacionales e internacionales que aparecen en este texto y que promueven escenas subculturales de música electrónica en ambientes lesboqueer.

⁸ El debate sobre la influencia de los medios y la industria musical en la producción cultural se ha visto enriquecido por diferentes autores culturales, entre otros Keith Negus argumenta que ‘la industria produce cultura al igual que la cultura produce industria’ ya que aunque existan estructuras organizadas con intención de negocio sobre algún tipo de música, si no existe una recepción o no se crea conocimiento alrededor de esa estructura no funciona en el mercado y en la producción cultural (1998). Esta forma de construir ‘realidad’ formaría parte de la estrategia corporativa de la industria musical a través de la llamada ‘técnica de la gestión del portafolio’ gracias a lo cual “staff, artists and investment directly intersect with the deployment of a particular type of knowledge which is used to understand the world” (Negus 1998: 376).

Este tema es más complejo de lo que se pueda plantear en este artículo, para lo cual remito a *The Cultural Industries* (David Hesmondhalgh 2012, 3ª Ed.) así como *The Ashgate Research Companion to Popular musicology* (Derek B. Scott, Ed., 2009), en Part 7: The Music Industry and Globalization.

Puede que en realidad la desconsideración y el rechazo a la música *dance* surja de ese pánico moral vertido sobre esta cultura amenazadora, en definitiva por fomentar en su origen el “espíritu de comunidad” que la ha acompañado siempre. La música disco, en el origen de la música *dance*, se ha caracterizado por este sentir comunitario y por extensión, la música electrónica de baile pensada y producida para bailar no ha permanecido al margen de esta colectividad. Y donde hay colectividad hay un potencial para la expresión de la diversidad étnica, de clase y sexual. Como dice Taylor “music is essential for the collective social expression of sexual difference. It can be a healing, structuring and empowering form of expression for all sexual minority communities” (2012a: 176). Judith Peraino (2006: 153) parece convincente al aplicar el concepto de “tecnologías de producción” de M. Foucault en la construcción de la subjetividad que gays y lesbianas feministas llevaron a cabo a través de la música disco y la “women’s music” respectivamente. Esta modificación de actitudes sociopolíticas de estos grupos identitarios minoritarios se gestionó a través de sellos de grabación independientes distribuidos de forma *underground* en un momento (años 70) en el que la industria musical emergía como un monstruo capitalista a través de dos grandes sellos (CBS y Warner-Elektra- Atlantic [WEA]) que copaban el mercado y homogeneizaban las emisoras de radio. Como señala Peraino, los “espacios comunales” de ambos colectivos se formaron en torno a los conciertos y festivales para la “women’s music” de lesbianas; y de las discotecas y clubes para los gays (2006: 154).

Sin duda, este potencial de acción e influencia político-social de la (sub)cultura de baile ha supuesto un arma de doble filo. Por un lado ha sido un lugar contracultural combativo y propicio para la expresión identitaria de las minorías sexuales, pero por otro y al mismo tiempo, objetivo de control y comercialización para la cultura dominante que generalmente encuentra en la música popular de cualquier estilo un vehículo de homogenización musical y normatividad ideológica para las masas⁹. Y es que, siguiendo con el origen de

⁹ De acuerdo con Negus la comunicación de la experiencia musical se ve influida por la producción industrial, el contexto político, y las condiciones sociales, pues “are of critical importance for how we understand cultural creativity” (2008: 7). Y precisamente este

la música dance, “for many urban gay men, disco music became a determining factor in their experience of community and communal identity –an identity that, through disco music, became more evident in mass culture in general” (Peraino 2006: 176).

Bajo el lema “si no puedes con tu enemigo, únete a él”, podríamos decir que el *mainstream* ha absorbido las subculturas más radicales o subversivas en la historia de la música popular neutralizando así su poder disruptivo y disidente¹⁰. Es lo que aconteció por ejemplo con la música Disco a finales de los años 70 cuando pasó de ser un género *underground* enraizado en la música “negra” y unido a la liberación del colectivo gay¹¹, a formar parte de la cultura de masas gracias a las caderas de John Travolta al ritmo de “Stayin’ Alive” (Bee Gees) en la película *Fiebre del sábado noche* (1977). Sin duda la “amenaza” homoerótica de una música puramente corporal y proveniente de estratos minoritarios raciales y sexuales pudo ser motivo suficiente para que la música Disco comenzara su proceso de “heterosexualización normativa” por parte del *mainstream*, detonando así su poder subversivo primigenio. Cuando el Disco empezó a ser percibido como un mercado de masas, muchos empresarios de locales lo asumieron para promover la masculinidad heterosexual patriarcal. Sin duda el personaje de John Travolta, supuso una reapropiación de la pista de baile por la cultura hetero masculina, considerándola como un espacio donde los hombres se exhibían “como pavos emplumados” en el cortejo de su pareja (Lawrence 2011: 241). De esta forma, la música disco considerada por los fans del rock¹² como una enfermedad y

componente experiencial es el que le otorga valor a la música popular como mecanismo de producción cultural y contracultural.

¹⁰ Kembrew McLeod (2001: 62). afirma que la música disco emergió en los Estados Unidos en los 70 desde las subculturas de negros y gays llegando a ser un ‘fenómeno de culto’, aunque rápidamente quedara absorbido y ‘alienado’ por el mainstream del rock blanco.

¹¹ Peter Shapiro explica que la música Disco ha sido la banda sonora de la liberación gay americana por la simbiosis ideológica con los movimientos por los derechos civiles y el *Black Power* de principios de los años 60 que “no sólo infundieron inspiración e ímpetu al movimiento por la liberación gay, sino que además lo dotaron de los principios para una estructura básica y de las consignas y modelos para la lucha comunitaria” (2012: 221).

¹² Recordemos la campaña ‘disco sucks’, iniciada con el ‘Disco Demolition Night’ que tuvo lugar en Chicago en 1979 aludiendo a propósitos consumistas y hedonistas (valores contrarios a la ‘autenticidad’ del rock) para acabar con esta música. La ola anti-disco fue tan absurda como incongruente, pues mientras en Estados Unidos la derecha política lo veía como una forma de control mental comunista, los países comunistas prohibían esta música por decadente y capitalista. Aunque, lo más vertiginoso ocurrió en Turquía donde “científicos de la Universidad

una infección musical feminizante y homogeneizadora pasó a ser “monolítica” y hegemónica gracias al ansia comercial de la industria musical (Peraino 2006: 178).

Pero la resignificación político-social de la música electrónica de baile tras la apropiación del *mainstream* no solamente incide en la sexualidad, sino que a menudo recae también en la clase y la raza, pues

Much of the electronic/dance music that became popular among White American and British youths was derived from largely Black, urban, and sometimes gay communities. The act of changing genre names (for instance, from house to techno) can be seen as an act of resignifying the “otherness” of the original name, to give it a meaning that is less associated with Blackness and is rearticulated as a universal, global music (McLeod 2001: 71).

También Peter Shapiro observa agudamente que la música Disco “blanqueó” su origen racial, sanguíneo y sudoroso después de su caída en Norteamérica y al llegar a Europa ya en los años 80, donde revivió gracias a los ritmos más maquínicos y “antinaturales” del Eurodisco, el Hi-NRG o el Italo Disco¹³ (2012: 162). Esta idea, por otro lado, abre una brecha muy interesante para considerar que la mecanización cibernética que transformó la música Disco daba paso a la “artificialidad” vs “naturalidad”. Estos antagónicos abrían el discurso de “autenticidad”¹⁴ asociado al rock y por tanto al rechazo sobre una música que usa principalmente medios tecnológicos para producirse. Pero también, acentuaba la fisicalidad del género, sujeto al flujo continuo de un “beat” cuadrado y fabricado para no permitir que el cuerpo se parara en la pista, como un robot que obedece a una pulsión maquínica. Tal vez con la idea de un cuerpo en un mundo “postgenérico”, como diría Donna Haraway (1984),

de Ankara probaron que escuchar música Disco volvía sordos a los cerdos y homosexuales a los ratones” (Brewster y Broughton 2006: 312-313).

¹³ Este momento de reapropiación marcó la línea de otros subgéneros musicales del Disco como éstos, considerados en palabras de Richard Dyer como una forma musical con un ritmo percusivo acelerado que evocaba el ‘falocentrismo’ del rock y que se desprendía definitivamente del espíritu queer del Disco primigenio *underground* (1979).

¹⁴ Scott Dereck (2009) en la Introducción a *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* hace un repaso a través de varios autores sobre este discurso en la música popular. Así, por ejemplo Stan Hawkins señala que la música Disco no se ha entendido nunca para ser interpretada en directo, lo cual cuestiona si el argumento sobre la autenticidad y el directo se han diseñado para excluir a géneros como el Disco (Scott 2009: 17). Por otro lado Sarah Thornton (1995: 4) sugiere que las llamadas ‘culturas disc’ se pronuncian dentro de la cultura de club para diferenciar que la grabación ‘es el original’ intercambiado su status en relación a la interpretación en directo.

se pueda trascender la “ideología biológico-determinista” que tanto ha perjudicado a las minorías raciales y sexuales, y en definitiva a la diferencia de lo heterosexual, masculino, blanco y de clase media occidental.

Pensar que la música Disco definitivamente acabó con la jerarquización de los roles sexuales en la pista de baile nos lleva a hilar la idea del “cuerpo postgenérico” de Haraway en una nueva cultura de baile donde dicho cuerpo, más sexualizado que nunca, trasciende sus genitales. Esta idea ya la apuntó el influyente Richard Dyer (In defense of Disco, 1979) para argumentar que la música Disco apelaba “al erotismo de todo el cuerpo” gracias al continuo rítmico sugerente para ambos sexos (mujeres y hombres gays) y no solamente confinado al falo. Esta disposición a la fisicalidad del ritmo en la música Disco explica según Dyer que haya sido un género acogido y adoptado por gays y mujeres principalmente pues “disco’s interplay of rhythm and melody, its foregrounding of its own status as a material source of physical pleasure, offers the dancer/listener access to a polymorphous experience of the body whose pleasure is not confined in simple gender terms” (Gilbert y Pearson 1999: 100). De esta forma Dyer presentaba la posibilidad de que el Disco definitivamente deconstruiría la oposición entre masculinidad y feminidad.

Esta consideración, en términos de política sexual, puede ser clave para contemplar la música de baile como un bastión importante en la desmarginalización de las minorías sexuales al romper con los binarismos de género. Como sugieren Gilbert y Pearson, a través de la lógica queer de Judith Butler, “the task is not either to reject or reverse terms or distinctions produced by the dominant discourses, but to *deconstruct* them, in doing so problematizing the terms themselves” (1999: 103).

Para resumir esta cuestión podríamos decir que la música “no hace” al sujeto de una forma homóloga, sino que, parafraseando a Althusser, lo interpela permitiéndole la experiencia individual y colectiva, para negociar y asignar así múltiples significados alrededor de esa experiencia musical (citado en Pelinski 1998). De esta forma, como “agente estético” nuestra subjetividad es “mutable” y su consecución es crearnos a nosotros mismos como “una obra de arte” (Taylor 2012a: 44). Con esta misma idea Fiona Buckland señala que

“identity is not fixed, but tied to movement and its context. Actors made interventions in their self-fashioning through social improvised dancing: identity is continuous, creative act of world-making (2002: 5). De acuerdo con Buckland, el rol que juega la cultura de baile en la construcción y expresión de la identidad queer es ineludible dada la “performatividad” corporal que conlleva dicha escena.

Este concepto es clave para entender la importancia que adquiere la música electrónica de baile dentro de la cultura de club lesboqueer para generar discursos alternativos en torno a la producción de subjetividades frente a la homogeneización normativa del *mainstream* sociomusical y los encorsetamientos hetero y homonormativos. De acuerdo con Alice O’Grady, las escenas de club *underground* permiten “espacios de juego” corporal y emocional con profundas implicaciones socio-culturales. Así, este marco “It provides a space for and a potential pathway towards a way of “being in the world” that resists fixity, embraces possibilities and offers the promise of mutuality” (O’Grady 2012: 88).

La música electrónica ofrece varios puntos de acción (cabina, pista de baile) donde el cuerpo “sexuado” y performativo es el protagonista de un complot intencionadamente sensorial y libidinoso, pero capaz de alcanzar estados trascendentales y espirituales gracias a la interacción Dj/público. Estos espacios disponen para sus “habitantes” de unas dinámicas de representación centradas en la fisicalidad de la música, en su experiencia corporal y sensitiva, visualizada a través del cuerpo/baile, gracias a un contexto/entorno (luces de colores, y drogas)¹⁵ favorable a la expresión subjetiva desinhibida y a la fantasía del deseo sexual en “maridaje” con la música. De esta forma la noción de “subjuntividad”, “el ¿Y si..?” de los espacios *underground* liminales se hace posible, pues el juego y la performatividad abren paso a la creatividad y la crítica social que se extiende más allá del espacio y el tiempo físico de la fiesta (O’Grady 2012: 89).

¹⁵ Aunque se ha admitido que cada género musical se asocia a un consumo concreto de droga (Rief 2009; Perrone, “Drugs” en New Grove), la electrónica ha sido por antonomasia estigmatizada por el consumo de drogas de diseño alucinógeno. Sin embargo, otros autores han considerado que “el concepto de consumo ‘drogas’ es arbitrario y culturalmente específico” (citado en Gilbert y Pearson 1999: 137).

Ellas... y la cultura dance

Aunque la escena de la música electrónica ha presumido de ser más abierta y flexible que otras escenas, estereotipadamente más marcadas por cuestiones de género (rock, pop), lo cierto es que finalmente se ha desarrollado como un terreno mayoritariamente de dominación masculina. Y es que la consideración social hacia la participación femenina en la producción y consumo cultural pocas veces ha salido ventajosa. Como apunta Sarah Thornton

Even among youth cultures exist a double articulation of unfavourable and feminine. Other underestimated cultures are characterized as feminine, and girls cultures are depreciated as imitative and pasive. Authentic culture is, against, depicted in terms of male or gender-free, and remain as a privilege of the boys (1995: 104-106)

Para empezar no podemos obviar que la historia de la tecnología (digital) se ha construido socialmente como instrumentos masculinos y dominio de los hombres (Amico 2001; Rodgers 2010). Y partiendo de esta premisa, podemos explicarnos que exista esa falta notoria y constante en la cultura de club de mujeres Djs, productoras, y managers, salvo raras excepciones. Sorprende por ejemplo que en el documental que hizo la directora Lara Lee en 1998 sobre la historia de la música electrónica -*Modulations. Cinema for the Ear*- no asome si quiera el nombre de pioneras tan relevantes como Delia Derbyshire o Daphne Oram, entre otras¹⁶.

Como afirma McLeod, “the overwhelming majority of the rave promoters, DJs, and musical artists in the electronic/dance music scenes in the late 1980s and the 1990s were male”. De esta forma, admite que esta posición de poder que han mantenido en estas escenas haya sido clave “in controlling the discourse and classification systems that structure these scenes” (McLeod 2001: 73). Probablemente esto explique por qué las mujeres han quedado al margen de estos círculos de poder cultural y podamos entender así la ausencia y silencio de las mismas en los circuitos oficiales de la cultura de club. De esta

¹⁶ Véase: “10 Female Electronica Pioneers You Should Know”, *Pulse*: <http://pulseradio.net/articles/2015/03/10-female-electronica-pioneers-you-should-know> (Consultado: 4/06/16).

Mientras escribo este artículo he conocido la existencia del *Deep Minimalism festival* organizado por primera vez en el *Southbank* de Londres entre los días 24-26 de junio de 2016 con la intención de homenajear a estas pioneras de la música electrónica (Allan 2016).

forma, las mujeres han sido minimizadas en el relato sociocultural de esta historia; tanto en la pista de baile como consumidoras, y en la zona de producción sonora como DJs. Sin embargo, es tarea nuestra actualizar el relato de sus presencias, para analizar sus particularidades y así entender las diferencias con sus pares masculinos en la escena electrónica.

Aún encontramos discursos contrarios a admitir esta desigualdad perpetuada en la EDM, que se niegan a reconocer la existencia de sexismo en la escena electrónica. Algunos¹⁷ argumentan que las mujeres están lejos de los gustos musicales electrónicos, pues se interesan poco por estos géneros. Esto explicaría su menor presencia a nivel profesional, es decir que haya menos mujeres Djs y por lo tanto menos demanda de las mismas en festivales, clubes, etc. Sin duda estos discursos no sólo niegan una desigualdad histórica, sino que eliminan la necesidad de denunciarla en la actualidad desde cualquier activismo feminista posible. Pero, se admita o no, las asociaciones entre tecnologías y masculinidad han terminado generando una cadena de estereotipos, conocidos como “estereotipos hilo” (stereotypes thread), con nefastas consecuencias para las mujeres. Según los psicólogos la sola consciencia de los mismos puede apartar a las chicas de las actividades tecnológicas o hacer que las eviten (Kartz 2006: 584). Por otro lado, Gavanoas y Reitsamer argumentan que

This scarcity of women artists originates partly in the gendered social construction of the technology and partly in the informal character of working environments and social networks in electronic dance music cultures, dominated by images of male artist/musicians/producer/entrepreneur and the sexualized images of (young) women (2013: 54).

En efecto, hay múltiples testimonios que desprenden esta consideración diferenciada entre mujeres y hombres DJs. Así, no es nuevo que la configuración identitaria de las mujeres parezca ir unida a la representación de su imagen corporal. Autoras como Rebekah Farrugia (2012) han analizado la sexualización a la que se someten o ven sometidas las mujeres DJs por la industria musical y el público en la escena de la música electrónica. Aunque

¹⁷ Podemos sacar nuestras propias conclusiones al respecto leyendo los comentarios que se desprenden de los usuarios tras el video que ha publicado recientemente *Playgroundmagazine* sobre la brecha de género existente en la música electrónica, en: <https://www.facebook.com/PlayGroundMag/videos/1153367534703121/> (Consultado: 26/05/16)

Farrugia distingue tres imágenes diferenciadas (*T-Shirt*, *Dyke* y *Sex Kitten*) sexualizadas en grado diferente, termina concluyendo que todas estas representaciones conviven bajo la misma presión masculinizada en la escena de la EDM. Por ejemplo, en relación a la imagen de DJ más sexualizada de todas, la *Sex Kitten*, refiere que “while the sex kitten image may signify to some degree women’s power and control over their representations, it also signifies the limits of women’s power both within and beyond EDM culture” (Farrugia 2012: 62). Sin duda, estas representaciones elegidas o impuestas por la cultura masculinista dominante, no dejan de ser problemáticas cuando en pleno siglo XXI la mayoría de las DJs a nivel internacional intentan abrirse camino por sus habilidades técnicas, más allá de su belleza y encanto personal. Sin embargo existen numerosos casos en los que se señala la obstinada sexualización. Por ejemplo Aurora Mitchell (2016) denuncia en un artículo reciente cómo un DJ de Estados Unidos, Justin James, “posteaba” en su Facebook bajo el lema “Apoyo a las mujeres DJs” una lista con requerimientos ridículos para contratar a mujeres DJs que incluía la talla específica, altura, y ser propietaria de una cuenta en Instagram.

Al hilo de lo que apuntaba más arriba sobre la devaluación de la cultura de “chicas” y en relación al público femenino, hay observaciones interesantes que nos llevan a pensar en cierta estigmatización y desprestigio cultural cuando se han asignado nombres a subgéneros de la música dance con marcas de género. Es el ejemplo del llamado *handbag* (una especie de House “pistero”), término que tiene su origen en el norte de Inglaterra, donde adquirió su nombre de los clubes de baile comerciales. Presuntamente en esa zona grupos de chicas – estereotipadas como *ravers* poco auténticas de la escena de baile- se reunían y bailaban alrededor de sus bolsos en la pista de baile (de ahí el nombre). Así, el *handbag* tiene un sentido peyorativo cuando se habla entre “serios” productores y consumidores de EDM al referirse al *mainstream* de la cultura *rave* y a la comercialización de la música House en los años 90 (Taylor 2012: 191-192).

La autora Alice Echols (2010) piensa que cuando la música Disco pasó del *underground* a introducirse en el pop¹⁸ comercial se convirtió, no sólo en “soul sin alma”, sino también en música de chicas. De esta forma, el Disco quedó demonizado y relegado a música femenina, gay y negra, centrada más en el *beat* (pulso) irracional del sonido¹⁹ que en el orden lógico que canonizaba el rock (Shapiro 2012: 138). Sin embargo, Echols también sugiere que la música Disco no fue tan favorable para la liberación de las mujeres, pues las redujo a “juguetes sexuales”, tal y como quedaban representadas a través de las Disco Divas negras (Echols 2010: 74).

Por otro lado, al reflexionar sobre esta visión androcéntrica del espacio de ocio público en la cultura dance podemos entender que las pocas mujeres DJs de la escena norteamericana de los años 80 que se conocen prefirieron pinchar en locales de alterne gay antes que en el de lesbianas. Es el caso de la DJ Susan Morabito²⁰, que admitía encontrar más interesante y apetecible acudir a clubs gays por su “calidad” musical, algo que iba acompañado de un ambiente más sofisticado y liberal para aguantar toda la noche bailando (Rodgers 2010, capítulo 4). En opinión de estas DJs, las lesbianas consumían un tipo de música más cercana al pop o incluso el rock, menos arriesgada o apropiada para la pista, y no tenían la energía, el dinero, o las ganas de quedarse toda la noche de fiesta, como sí pasaba en los locales gays. Sin duda, este dato sugiere cómo las políticas de género en la escena de la música

¹⁸ Simon Frith y Angela McRobbie ya plantearon (“Rock and Sexuality”, 1978) esta diferenciación de género en relación al rock y al pop. Mientras el rock abanderaba valores de mejor consideración musical (seriedad, autenticidad) y se asociaba a la identidad masculina, el pop se devaluaba bajo la “ideología del romance” con el que quedaban identificadas las chicas (Viñuela 2003: 77)

¹⁹ Tras la música Disco, el Acid House fue probablemente la forma musical occidental más conscientemente repetitiva desde el desarrollo de la grabación. Su *beat* hipnótico apeló al cuerpo del bailarín mientras no hizo concesiones a las demandas clásicas de significado narrativo y sustancia armónica. Más incluso que otros tipos de grabaciones del primer House - que compartieron la repetición insistente del Acid- renunció a la melodía en favor de la textura (...). Su énfasis de graves, repetición rítmica, y su exploración de la textura sobre la melodía, fue un rechazo de las prioridades metafísicas del discurso de la música occidental (Gilbert y Pearson 1999: 72).

²⁰ DJ Morabito junto a Sharon White (ambas lesbianas) fueron pioneras y referentes en la cultura de club de los años 80 y 90 norteamericana para tantas otras DJs posteriores, pues consiguieron cierto éxito y reconocimiento en una escena mayoritariamente masculinizada en locales tan prestigiosos como el *Paradise Garage*, *Palladium* o el *Saint* de Nueva York, mecas del ambiente gay en aquel momento por la recepción y afición musical pistera más chispeante que se vivía allí (Rodgers 2010).

electrónica han dominado la sexualidad y el placer de las mujeres de diferente manera que los hombres. Los gays, aun siendo un colectivo social oprimido, seguían siendo hombres, y como he sugerido antes, se escapaban del proteccionismo moralista patriarcal que ha acotado mucho camino al ocio y entretenimiento nocturno de las mujeres. Por supuesto esto no reduce otras cotas de opresión que han vivido los gays, marcadas por la orientación sexual en un contexto marcadamente heterosexista. No obstante, esta consideración ha ido cambiando a pasos agigantados ya entrado el siglo XXI, y aunque la escena de la música electrónica actual sigue siendo predominantemente masculina, empiezan a brotar otras escenas alternativas protagonizadas por mujeres. Es evidente que este cambio acompaña a una menor presión social moralista hacia las mujeres, y una mayor ocupación de las mismas en puestos de control y poder para dirigir, organizar y crear espacios de ocio alternativos a la cultura dominante.

Llegados a este punto, podemos entender la importancia que adquiere en la actualidad la movilización de propuestas queer y feministas en la escena electrónica española. Desde aquí se amplía el espectro de subjetividades y se activa una producción cultural e identitaria en el ámbito de la cultura de club, donde hasta hace poco las mujeres han aparecido “pasivas”, y también minimizadas en la narrativa histórica del estudio subcultural sociológico. Sin duda el hecho de tomar las riendas en el campo de la producción del ocio y la música como organizadoras, promotoras y artistas de esa cadena ha sido clave para abrir nuevas alternativas y discursos en la cultura de club actual. Surge así un escenario contestatario e inconformista con los estereotipos tradicionales para las mujeres en la cultura de club, promoviendo así otros modelos y múltiples representaciones identitarias.

Colectivo y sororidad entre mujeres Djs

El siglo XXI ha comenzado abriendo un abanico de luchas y reivindicaciones a las particularidades que viven las mujeres como artistas y

como consumidoras de la escena electrónica²¹. La notoria exclusión e invisibilidad continuada de las mujeres en este campo ha suscitado un interés creciente en la última década por parte de académicas, productoras, artistas, etc. que unidas por la necesidad de romper este dominio patriarcal en la EDM están ofreciendo líneas de trabajo colaborativas y alternativas al respecto. Vivimos un momento de expansión contracultural que las mujeres (en toda su variedad identitaria y sexual) están llevando a cabo de forma diversa y desde diferentes escenarios. Este emergente empoderamiento se está desplegando desde la formación de plataformas virtuales de intercambio y difusión tecnológica y artística (*female-pressure*)²², hasta la creación de festivales, eventos y fiestas organizadas por mujeres en relación a la música electrónica y el arte digital. Significativamente la mayoría de estos proyectos se sostienen bajo una base ideológica y política postfeminista y queer, como motor de pensamiento disidente y contestatario a la cultura dominante heterosexista y patriarcal.

Aunque la existencia de colectivos y asociaciones formadas por y para mujeres DJs, productoras, etc. es controvertida, la realidad desigual y sexista de la escena electrónica mundial parece avivar una llama feminista que arde gracias al trabajo colaborativo de estas artistas. Un ejemplo ilustrativo que reafirma la razón positiva de crear estas plataformas de visibilidad lo encontramos de la mano de la DJ y productora Paula Temple. Esta DJ ha

²¹ En los últimos años podemos encontrar numerosas publicaciones, no sólo de revistas especializadas (Thefader; Resident Advisor) con artículos donde se denuncia la desigualdad de las mujeres en la música electrónica. Un ejemplo reciente lo firma Mónica Zas en *el diario.es*: “Las mujeres a los platos: las djs se unen contra la brecha de género”, citado en las referencias bibliográficas. En este artículo se analiza la pasividad existente en los festivales ante los nuevos talentos femeninos y su papel en la desigual escena de la música electrónica, así como el criterio “sesgado” de los directores al elegir a los cabezas de cartel y la situación poco favorable de las djs en comparación con sus homólogos masculinos.

²² Desde el año 2000 y hasta la actualidad este colectivo supone un soporte para más de 1360 artistas en la música electrónica de 64 países en 4 continentes de todo el mundo. Esta plataforma fundada por la artista austriaca Electric Indigo, promueve el avance individual y colectivo de las mujeres Djs, artistas visuales, etc., siendo también un tablón de anuncios de múltiples eventos audio (visuales) de la electrónica a nivel mundial. Además, es un observatorio crítico feminista continuo sobre las inquietudes y problemáticas específicas de las mujeres en esta escena, publicando y visibilizando estudios de discusión al respecto. La estadística de la última investigación realizada por *female: pressure* para exponer la desigualdad de las mujeres en la escena electrónica denuncia un escaso 10% de participación femenina en la misma.

Véase: <https://femalepressure.files.wordpress.com/2015/03/femalepressure-facts2015.pdf>
(Consultado: 11/05/16)

creado un sello llamado *Noise Manifesto*²³ para dar cabida a un conjunto de proyectos equilibrados desde la perspectiva de género incluyendo la participación de un 50% de artistas mujeres y queers. Este sello, como indica su nombre, da lugar a un manifiesto donde se aclaran las particularidades de generar “nuevas formas de autorepresentación” y la apertura a “los procesos deconstructivos del estatus del artista en términos de superioridad”. Sin duda, Paula Temple no sólo corrobora el alcance de poder sociocultural que logran estas perspectivas de colectividad feminista en la electrónica, sino que declara una resistencia a la realidad desigual, aún empeñada en no admitirse, cuando expresa rotundamente que

Maybe when we reach the point where sidelining, gaslighting, denying, undermining, taking over, reductionism, hostile environments, and sexual harassment, have disappeared, there would be less, of a reason to create all-female project (citado en Mitchell 2016)

Podemos deducir pues que esta visión feminista/queer ha sido motivada no sólo por una falta de representación continua, tanto en el papel de DJs como en el de oyentes/público, sino porque además esas representaciones han sido modeladas según criterios de dominación heteropatriarcal. Y seguramente se ha llegado a romper esa costra de silencio, exclusión e invisibilidad gracias a la iniciativa de muchas mujeres promotoras, periodistas, organizadoras, y por supuesto también artistas y productoras relacionadas con la música electrónica²⁴. En definitiva habría que añadir que no sólo importa que sean mujeres las protagonistas de esta historia, sino que propongan una forma distinta de organizar y promover la escena electrónica en la que participan, con una visión concienciada en la crítica feminista/queer.

Son muchos los proyectos surgidos en apenas una década para promover la actividad de mujeres relacionadas con la música electrónica. Algunos ejemplos son: *Girls gone vinyl*, iniciado como parte del *Movement*

²³ En dicho sello, donde ella misma participa con otras artistas bajo el nombre de Decon/Recon, aparece la declaración política: “This project wants to put identity into a crisis by giving a collective authoriality and by letting all hierarchies collapse into a collective resonance who dares to become” <http://noisemanifesto.com> (Consultado el 14/04/16)

²⁴ Esta es una de las premisas que he argumentado en mi tesis aún sin publicar –Cultura de club y música electrónica. Un estudio postfeminista de la escena española- al documentar los proyectos autogestionados por mujeres en la música electrónica, entre otros: *LesFatales* y *Miss Moustache*.

electronic music festival de Detroit en 2006 y que ofrecía una noche solamente a las mujeres DJs. Actualmente este proyecto da nombre a un documental que recogerá el testimonio y trabajo de 40 mujeres DJs de todo el mundo. También es interesante el trabajo de la artista e investigadora americana Tara Rodgers, quien estableció el sitio virtual *Pink Noises.com* en el año 2000 “to promote the work of women making electronic music, to make resources on production methods more accesible para producir recursos sobre métodos de producción para hacerlos más accesibles to women and girls, and to provide an online space where issues of music and gender could be discussed” (Rodgers 2010: Introducción). Tras la creación de esta red de apoyo virtual, Rodgers publicó un libro en 2010 (*Pink noises: Women on electronic music and sound*) a partir de sus experiencias, reflexiones y entrevistas a mujeres en la música electrónica, donde además de hacer un repaso histórico feminista sobre esta escena ofrece información imprescindible desde el punto de vista técnico y profesional. Esta publicación recibió en 2011 el premio Pauline Alderman, otorgado por la IAWM (*International Alliance for Women in Music*). Otros proyectos relevantes son *Her Noise*, desde 2001 en Londres, más enfocado a la actividad electrónica experimental y que se mantiene activo gracias a un blog colaborativo; y *The Mahoyo Project*, un colectivo multicultural y multiracial que promueve acciones feministas/queer en la escena de la cultura dance electrónica desde 2010 en Suecia. El artículo “9 All-Female Dj Collectives You Need To Know Right Now” de Aurora Mitchell (2016) para la revista digital *Fader* detalla otros colectivos más recientes existentes en la actualidad.

En España también estamos viviendo un interés creciente por este tipo de iniciativas desde diferentes frentes. Así podemos nombrar el *Femelek*, festival de música electrónica organizado por mujeres en Barcelona desde 2006 a 2011 que ha dado paso a una importante actividad femenina a nivel local y nacional principalmente. En esta línea, surge en 2013 en Madrid *She Makes Noise*, que el año 2015 saltó de la plataforma virtual *tumblr* a la realización de un festival en la *Casa Encendida* de la capital con el objetivo principal de programar el trabajo de mujeres en la música electrónica a nivel nacional e internacional.

Pero además de este ámbito de acción de festival, encontramos colectivos de mujeres Djs y eventos organizados dentro del clubbing nacional. Es el caso de las catalanas *LesFatales*, que llevan promoviendo una escena de música electrónica principalmente en Barcelona desde 2002. Con el eslogan “fiestas queer made in BCN con amor y lujuria” han llevado a cabo, casi mensualmente, fiestas temáticas para un público heterogéneo y queer en la ciudad condal. Formado por dos Djs (Electroduenda y Rosario Dj) y una Vj (Punto G) este grupo pasó de la sala KGB a finales de 2011, en el legendario barrio de Gracia, a ocupar una residencia en la mítica Sala Apolo (Nitsa Club) de Barcelona hasta el año 2014. En la actualidad han reducido la frecuencia de sus sesiones y se han desplazado a ámbitos más *underground*, si cabe, o quizá más “queer” como son los “vermús canallas” las tardes de domingo de *La casa de la pradera* en el barrio del Raval.



Ilustración 1. Cartel/Flyer para el 12 aniversario del colectivo Lesfatales, el 12 de abril de 2014. En él se observa la variedad de Djs participantes, por un lado las integrantes del colectivo (Charo Dj y Electroduenda y la Vj Punto G); y otras Djs internacionales invitadas. En este caso, la Dj principal de cartel es Dj Chroma de Berlín, una de las fundadoras de female: pressure (por eso abajo a la derecha vemos el logo de la plataforma veterana). Arriba podemos ver, tras el nombre del grupo, la frase distintiva y sello de sus sesiones temáticas; y a la derecha el logo del colectivo con la web del grupo. Por último, destacamos una estética visual que encaja con el postpunk y el DIY Riot que usualmente utiliza la parodia y el cuerpo femenino, en este caso pixelado y desdibujado, paralelo a la narrativa que problematiza el género y los discursos heteronormativos al respecto. Fuente: Facebook LesFatales.

La peculiaridad de este colectivo-proyecto no sólo es promover a mujeres DJs locales para darles la oportunidad de visibilizarse en el entorno de club, sino generar una cultura DJ y de música electrónica “de calidad”, fuera del consumo comercial que históricamente ha rodeado a los locales y ambiente de lesbianas. La multidisciplinariedad y los intercambios musicales han sido una constante en sus fiestas a las que siempre invitan a una DJ internacional para enriquecer el *line up* de su cartel. En definitiva, este colectivo propone un espacio afín a las identidades queer dentro de contextos de música electrónica (tal vez minoritaria como el techno, minimal, o el llamado *Electrovarieté*, diseñado por la Dj Elektroduenda) y de cultura de club en España, promovida y gestionada exclusivamente por mujeres.

Con una idea similar, aunque no abiertamente identificado con el activismo queer, surgió en 2009 el proyecto *Miss Moustache Electronicgirlparty* en Madrid. Un evento que se programa, ahora con relativa frecuencia, para dar paso a una cantera de DJs locales residentes, y donde también convergen importantes DJs invitadas internacionales como por ejemplo: Electric Indigo (la fundadora de *female: pressure*), Kim Ann Foxman, Yasmine Gate, Scarlett Etiene o Cora Novoa, entre otras.



Ilustración 2. Cartel/Flyer de Miss Moustache para la fiesta 'día de la mujer' de 2014. En el encabezamiento vemos el logo-título del colectivo, y debajo la frase 'we can do it' claramente apoyada por un gesto de fuerza en la imagen múltiple de una mujer (desnuda). Este cartel hace alusión directa al famoso cartel de la Westinghouse Electric de 1943, reutilizado como imagería feminista desde los años 80. A la misma altura, abajo del todo podemos ver las Djs del cartel. Fuente: Facebook de Miss Moustache.

Estos dos ejemplos, aunque son los que perduran con más fuerza y representación, no son los únicos que dan cuenta de un interés por producir tendencia y visibilidad de 'otra' escena de música electrónica amparada en la calidad y vanguardia sonora dentro de la cultura de club lesboqueer. Anteriormente estuvieron las *Clit Power* en Madrid y *SoyTomboi* en Bilbao de 2006 a 2009, ambos colectivos en contacto profesional e ideológico con *LesFatales*, con las que hicieron varias colaboraciones, intercambios y fiestas conjuntas en esa época.

Continuación

Como decía al comienzo de este artículo, aunque la aportación de las mujeres en la música electrónica no es nada nueva, sí que lo es la revisión crítica a la historia de dichas contribuciones. En esta tarea, las principales investigadoras (Rodgers 2010; Farrugia 2012, Rietveld 2013, entre otras) se preocupan por analizar las posibles razones socioculturales –históricamente ancladas en la consideración masculinista del dominio tecnológico- que han dado paso a un olvido, desprestigio, silencio o ausencia de estas mujeres pioneras en la música electrónica (de baile). Teniendo esto en cuenta, podemos entender que los llamados “estereotipos hilo” (Katz 2006) hayan “tejido” una pantalla de desconfianza y desánimo entre las mujeres relacionadas con la música electrónica, forjando una situación actual desproporcionada y desigual en cuanto a número de artistas sonoras, DJs, productoras, etc. en la escena electrónica contemporánea en relación a sus pares masculinos. Por otro lado, las representaciones identitarias hipersexualizadas (Gavanas y Reitsamer 2013; Farrugia 2012) que se construyen sobre las mujeres DJs -por la misma industria musical que las oprime bajo estos modelos-, siguen pesando desfavorablemente contra su valía técnica y artística. Estos prejuicios asentados en la música electrónica se actualizan en pleno siglo XXI a la sombra del debate entre: abyectos por reivindicar o incluso criticar esta escena masculinizada excluyente; y los críticos y activistas más concienciados por la necesidad de generar diálogo y discusión feminista en dicha escena capaces de generar otras representaciones

identitarias y modelos artísticos que superen todos estos estereotipos y limitaciones.

Dentro de este activismo feminista, se pronuncie o no como tal, encontramos multitud de proyectos “en red”, bajo el espíritu de organización colaborativa y no jerárquica, que ofrecen un abanico de asociaciones, festivales, plataformas, talleres, fiestas temáticas, etc. alternativos y que ilustran la necesidad creciente de afrontar una nueva etapa de resistencias a la invisibilidad y manipulación identitaria que ya hemos citado. Además, este camino que se está haciendo continúa abriendo paso, a pesar de una participación femenina tímida en los circuitos oficiales (que no supera el 10% según *female: pressure*), encontrando también senderos alternativos al abrigo del *underground* en la cultura de club y DJ. Es en este espacio de ocio y producción cultural donde también se subvierten las políticas de género que han modelado de forma sesgada la estética e identidad sexual de las mujeres (lesbianas), y que ya en el siglo XXI están ofreciendo otras narrativas en interacción con la escena de música electrónica de baile.

Referencias bibliográficas

Allan, Jennifer Lucy. 2016. “Mothers of invention: the women who pioneered electronic music”, (17/06/2016). *Theguardian.com*.

<https://www.theguardian.com/music/2016/jun/17/daphne-oram-synthesizer-deep-minimalism> (Consultado: 18/06/2016)

Amico, Stephen. 2001. “I want muscles: House music, Homosexuality and masculine signification”. *Popular Music*, 20 (3), 359-378

<http://www.jstor.org/stable/853627> (Consultado: 4/4/2016)

Anderson, Tammy. 2009. *Rave Culture. The Alteration and Decline of a Philadelphia Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.

Attias, Bernardo; Gavanas, Anna y Rietveld, Hillegonda (eds.). 2013. *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. New York: Bloomsbury Academic.

Blánquez, Javier. 2012. "Dejad de llamarlo EDM". *Playground artículos*.
http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Dejad-llamarlo-EDM_5_909559037.html (Consultado: 26/4/2016)

Buckland, Fiona. 2002. *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press.

Currid, Brian. 1995. 'We are Family': house music and queer performativity En S.E.Case, P. Brett y S.L. Foster (Eds.) *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*, pp. 165-196. Bloomington: Indiana University Press.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Dyer, Richard. 1979. "In Defense of Disco". *Magazine Gay Left*, 8: 20-23.

Driver, Susan. 2007. *Queer girls and popular culture: Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang.

Echols, Alice. 2010. *Hot Stuff: Disco and the remaking of American Culture*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Ettorre, Elisabeth. 2004. "Revisioning women and drug use: gender sensitivity, embodiment and reducing harm". *International Journal of Drug Policy*, 15(5-6): 327-335.

Farrugia, Rebekah. 2012. *Beyond the Dance Floor. Female Djs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Bristol [England]: Intellect.

Gavanas, Anna y Reitsamer, Rosa. 2013. "Dj technolgies, Social Networks and Gendered Trajectories in European Dj Cultures". En Bernardo Attias, Anna Gavanas y Hillegonda Rietveld (Eds.) *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, pp. 51-77. New York: Bloomsbury Academic

Gilbert, J. y Pearson, E. 1999. *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. New York: Routledge.

Haraway, Donna. 1984. *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*.

http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf (Consultado: 20/4/2016)

Hawkins, Stan. 2003. "Feel the beat come down: house music as rhetoric". En Alan Moore (Ed.). *Analyzing Popular Music*, pp. 80-102. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Hunt, Geoffrey, et al. 2010. "Drugs, gender, sexuality and accountability in the world of raves. En *Youth, Drugs, and Nightlife*, pp. 173- 233. London: Routledge.

Hutton, Fiona. 2006. *Risky Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities*. Burlington, VT and Aldershot : Ashgate.

Katz, Mark. 2006. "Men, Woman and Turntables: Gender and the Dj Battle". *The Musical Quarterly*, 89 (4): 580 – 599.

Lawrence, Tim. 2006. "I Want to See All My Friends At Once': Arthur Russell and the Queering of Gay Disco". *Journal of Popular Music Studies*, 18 (2): 144-166.

_____. 2011. "Disco and the queering of the dancefloor". *Cultural Studies*, 25 (2): 230 – 243

López Castilla, Teresa. 2015. *Música electrónica y cultura de club: Un estudio postfeminista de la escena española*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de la Rioja. Logroño

Loza, Susana. 2001. "Sampling (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music". *Popular Music*, 20 (3): 349-357.

McLeod, Kembrew. 2001. "Genres, subgenres, sub-subgenres and more: musical and social differentiation within electronic/dance music communities". *Journal of Popular Music Studies*, 13: 59 -71.

Middleton, Richard y Peter Manuel. "Popular music". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>.

(Consultado: 9/3/2015)

Mitchell, Aurora. 2016. "9 All-female Dj Collectives You need to Know Right Now". *Fader*, 17/2/2016) <http://www.thefader.com/2016/02/17/female-dj-crews-discwoman-sister-mahoyo-tgaf> (Consultado: 27/5/2016)

Negus, Keith. 1998. "Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry". *Media, Culture & Society* (SAGE Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 20: 359–379.

O'Grady, Alice. 2012. "Spaces of Play. The Spatial Dimensions of Underground Club Culture and Locating the Subjunctive". *Dancecult, Journal of Electronic dance music Culture* 4 (1), 86-106. DOI 10.12801/1947-5403.2012.04.01.04

Pelinski, Ramón. 1998. "Homología, interpretación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música" En Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (Coords. y Eds.) *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, pp. 111-124. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla.

Peraino, J. A. 2006. *Listening to the sirens: Music technologies of queer identity from Homer to Hedwig*. Berkeley, CA: University of California Press.

Pini, Maria. 2001. *Club Cultures and Female Subjectivity: The Move from Home to House*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Reitsamer, Rosa. 2012. "Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26 (3): 399-408.

Reynolds, Simon. 1998. *Energy Flash: A Journey through Rave music and Dance Culture*, London: Picador.

_____. 1999 *Generation Ecstasy: Into de World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge.

Rief, Silvia. 2009. *Club Cultures: Boundaries, Identities and Otherness*. New York and Abingdon: Routledge.

Rietveld, Hillegonda. 2013. "Introducción". En Bernardo Attias, Anna Gavanas y Hillegonda Rietveld (Eds.) *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (pp. 1-14). New York: Bloomsbury Academic.

Rodgers, Tara. 2010. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham and London: Duke University Press. [Versión ebook Kindle]

Shapiro, Peter. 2012. *La historia secreta del Disco: Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Argentina: Caja Negra.

Taylor, Judie. 2012 a. *Playing it Popular Music, Queer Identity and Queer World-making*. New York: Peter Lang.

_____. 2012 b. "Taking it in the ear: On musico-sexual synergies and the (queer) possibility that music is sex". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26, (4): 603–614

_____. 2013. "Claiming Queer Territory in the Study of Subcultures and Popular Music". *Sociology Compass* 7/3: 194–207.

Zas, Mónica. 2016. "Las mujeres a los platos: las djs se unen contra la brecha de género". *Eldiario.es*. 10/4//2016

http://www.eldiario.es/cultura/feminismo/mujeres-platos-djs-brecha-genero_0_502549937.html (Consultado: 28/5/2016)

El Baile de Mexicapan: paradigma de una tradición

HÉCTOR R. VILLA HERNÁNDEZ

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: Danza, tradición, folklorismo, música tradicional, procesos de cambio.

Keywords: *Dance, Tradition, folklore, folk music, change process.*

Cita recomendada:

Villa Hernández, Héctor R. 2016. "El Baile de Mexicapan: paradigma de una tradición". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

EL BAILE DE MEXICAPAN: PARADIGMA DE UNA TRADICIÓN**Héctor R. Villa Hernández****Resumen**

El presente trabajo es el resultado del estudio de una manifestación cultural en los barrios mineros de la ciudad de Zacatecas (México) de mediados del siglo XIX y comienzos del XX: El Baile de Mexicapan, tradición fuertemente arraigada en los zacatecanos que ha mantenido un patrón expresivo y emocional poco variable. Esta danza refleja el comportamiento del minero de Zacatecas dentro de una sociedad enmarcada en un ambiente cultural determinado. Parafraseando a Lomax (1962: 225-457), es posible afirmar que, como sentido común la danza de algún modo expresa emoción y en el caso del Baile de Mexicapan podemos ver un conjunto característico de necesidades o impulsos emocionales que son de algún modo satisfechos o evocados por esta manifestación dancística.

En este trabajo se describe cómo era la sociedad minera de Zacatecas de esa época, sus costumbres y lo referente a su baile. Al estudiar esta manifestación, estaré mostrando un comportamiento humano que ha dejado una fuerte huella en la sociedad contemporánea de Zacatecas. Además de mostrar a este grupo desde un marco antropológico, expongo cómo fue la recuperación de este baile en la década de los 40 del siglo pasado y cómo fue manipulada esta tradición una década después. Además de esto, realizo un análisis musical de la suite del Baile de Mexicapan.

Palabras clave: Danza, tradición, folklorismo, música tradicional, procesos de cambio.

Abstract

This work is the result of the study of a cultural event in the mining districts of the city of Zacatecas (Mexico) of the mid-nineteenth century and early Twentieth century: The Dance Mexicapan, deeply rooted in Zacatecas has

kept a bit variable expressive and emotional pattern distinctive and compelling tradition. This dance reflects the behavior of the Zacatecas miner within a society framed in a certain cultural environment. Paraphrasing Lomax (1962: 225-457), it can be said that as common sense dance expresses some emotion mode and in the case of Dancing Mexicapan can see a characteristic set of emotional needs or impulses that are in some way satisfied or evoked by this dance demonstration.

This paper describes how the Zacatecas mining company at the time, their customs and their relation to dance. By studying this demonstration, I will be showing a human behavior that has left a strong imprint on contemporary society of Zacatecas. In addition to showing this group from an anthropological framework, I expound how was the recovery of this dance in the decade of the 40s of the last century and how it was handled this tradition a decade later. In addition to this, I perform a musical analysis of the Mexicapan Dance Suite.

Key words: *Dance, Tradition, folklore, folk music, change process.*

Introducción

Vamos al baile, *Fesusa* adorada;
Vamos al baile de Mexicapan,
onde se reunen las chulas del barrio
con los *caltijos*, para *revalsiar*.

Con esta estrofa conocida por todo nativo de Zacatecas, “Vamos al baile” (Amador 1931: 55), comienza el presente trabajo dedicado a los barrios habitados por los antiguos trabajadores del subsuelo (mineros), principalmente el de Mexicapan y la Pinta.

Estos barrios están situados al norte de la capital del Estado y antiguamente fueron peligrosos rivales; pero en tanto que La Pinta se distinguía por lo pendenciero y aguerrido de sus pobladores, Mexicapan sobresalía por su famoso baile anual que tenía lugar la noche del 2 de febrero, al culminar las festividades de nuestra Señora de la Candelaria. Unos cuantos eran los invitados “fuereños”, quienes procedían de otros barrios como Cinco Señores, Chepinque, y Tlacuitapán, o bien, de Vetagrande (Esparza 1976: 39).

En estos barrios se bailaba desde mediados del siglo XIX las polcas, los valeses y las varsovianas,

hacia los ochentas, pero entonces un aire local: “Barrio nativo de Mexicapan” destronó de inmediato a todos los demás debido principalmente a que tiene una estrecha relación con la mina, pues refleja el movimiento corto y a la vez largo y violento del minero, obligado a moverse en pequeños espacios, de ahí que, justamente con las polcas norteñas y corridos mineros bailados paso más corto que en la llanura zacatecana, denoten de inmediato la rigidez de la tierra y la rudeza de movimientos del trabajador nativo, quien por otra parte obligaba a la compañera a seguir su paso (Esparza 1976: 39).

Estos bailes eran animados por tres orquestas: de cuerdas, de golpe (tambora) y de viento (flauta y cornetines). El profesor Villa, declaró que, “los bailes en esta sociedad eran diversiones sanas, donde además de bailar se practicaban algunas variedades de juegos como “la escoba”, “las calabazas”, en los cuales quien perdía tenía que declamar algunos versos. Al terminar estos, el bailaror corría y agarraba a la dama a quien había dedicado las rimas y el que quedaba sin pareja seguía bailando solo y después improvisaba otros versos a otra mujer; esto era, según se decía, muy divertido”. (E. Villa, comunicación personal, 13 de mayo de 2008).

Si se aplican las observaciones de Lomax (1962: 225-457) a esta tradición del baile es posible afirmar que la misma se produce con un patrón de variación limitado en un medio cultural similar y a lo largo de un extenso período de tiempo, por lo cual se puede asumir que ha existido un patrón expresivo y emocional estable en esta sociedad.

En este trabajo describo cómo era la sociedad minera de Zacatecas de esa época, sus costumbres y lo referente a su baile. Al estudiar esta manifestación, estaré estudiando un comportamiento humano que ha dejado una fuerte huella en la sociedad contemporánea de Zacatecas. Además de mostrar a este grupo desde un marco antropológico; expongo cómo fue la recuperación de este baile en la década de los 40 del siglo pasado y cómo fue manipulada esta tradición una década después.

El uso de la tradición

La riqueza que caracterizó al baile de los trabajadores del subsuelo en Zacatecas se formó mediante un proceso como en cualquier otro pueblo; su cultura ha sufrido cambios, se han decantado géneros y estilos, el baile es producto de muchas generaciones que convivieron, se sucedieron y se mezclaron en menor o mayor medida. Para comprenderlo fue necesario que me remontara en la historia para considerar sus raíces, la continuidad y la pervivencia que lo hicieron florecer.

Las danzas en Zacatecas no dejan de tener estas influencias, principalmente la europea, por la gran variedad de rasgos que se incorporaron a finales del siglo XIX en México durante el periodo que vio a Porfirio Díaz en el poder afrancesándolo todo (desde su Ministro de Hacienda, Don José Yvés Limantour, hasta los populares dulces que entonces se empezaron a llamar “bombons”). Francés era el estilo arquitectónico de gran moda, muchas familias adineradas importaban de Francia hasta los ladrillos para construir sus casas, las principales tiendas y otras negociaciones eran francesas. La aristocracia consideraba como de “buen gusto”, de “buen tono” estudiar y hablar el idioma de Francia. En diversas poblaciones del país se fundaron colegios franceses que proporcionaban una sólida formación intelectual y moral.

También conviene mencionar los bailes que se pusieron de moda, con caravanas versallescas, así como la incorporación de nuevas locuciones procedentes del francés.

Ya no estaba bien visto decir “fui a la fonda” a comer, pues decir “la fonda” era muy vulgar. Había que decir “fui al restaurant”. Y tampoco se consideraba elegante pedir un vulgar “caldo” de pollo, sino un “rico *consommé* de pollo”, ni un platillo de “hongos” sino de “*champignons*”; tampoco se acostumbraba pedir un “pastelillo hojaldrado” sino “*vol-au-vent*” (Flores 1979: 51).

La manera de hablar de los mineros era un tanto peculiar: lo contrario a la clase alta que estaba al tanto de todo lo que tenía que ver con lo francés. El periódico El Jococón, que se publicaba en Zacatecas desde 1906 hasta 1913 por don Enrique García, usaba el lenguaje de los mineros. Transcribo unos párrafos tomados del No. 245, de fecha 18 marzo de 1911:

“Buletín de la refolúfia”

El Gobierno federal va a echar la ley sobre suspensión de *galantías* y hasta puede que a estas horas *haiga echao*.

El Presidente D. Porfirio, *carculando* que ya es mucho lo que *lastán* haciendo pesada los *refolúfios*, *lechó* un proyecto de ley sobre suspensión de *galantías* a ver si *quere* dar el sí, a la Comisión permanente del Congreso de *lunió*n, *questá* compuesta de los *congreseros* y senadores que se quedan allí a ver qué *sofrece*, *mientras* los otros salen a descansar, porque *disque* ese *quiacer* es pero rete pesado.

La ley está *juerte* como un *dianchi*, pos a todos los que descarrilen ú nomás detengan sin derecho los trenes de carga ú de pasajeros, a los que quiten ú *malmodién* los rieles, los clavos, los tornillos ú los durmientes del camino del ferro, a los que *destruigan* los puentes ú los telégrafos; a los que pongan sobre la vía anchetas con que puedan descarrilarse las máquinas; a los que disparen balazos contra los trenes, a los que roben en *despoblao* mediante ataque a las *poblazones* ú rancheros, serán castigaos con *afusile...*

Zacatecas con la explotación minera generaba mucha riqueza. La clase superior estaba al tanto de toda manifestación artística que llegaba de Europa a través de la ciudad de México y un proceso de imitación se llevó a cabo en las danzas. Como afirma Vega en la cita que hago a continuación, “las clases bajas se introducen en el proceso general de imitación: el superior se hace imitar por el inferior, el patricio por el plebeyo, el noble por el campesino, el clérigo por el laico, el parisién por el provinciano, el hombre de las ciudades por el aldeano” (1956: 28).

Se introducen el vals, la polca, la mazurca, el chotis, la varsovia, etc., que llegan gracias a los eventos y fiestas protagonizados por estas clases sociales. No se puede negar que las clases bajas ejecutaban los bailes aportando diferentes estilos y significados, la recreación de sus elementos se complejiza y se transforma, la danza es espontánea, ágil y con alegría de sentirse en su entorno social. No es necesario un recinto especial para bailar: se improvisan escenarios; todo individuo se llena de incitación, atribuye a la danza la representación de sus ideas y la utiliza como descarga emocional de las tensiones. Se le da al baile una fisionomía diferente y este se convierte en una manifestación de los acontecimientos sociales.

Respecto a los bailes o danzas francesas que se introdujeron en México tienen una influencia. El Chotis, especie de polca más lenta que en España llegó a estar muy difundida (es un baile de parejas de 4/4, popular sobre todo en Madrid), la mazurca, danza que proviene de Polonia, se extiende por Alemania, París, Gran Bretaña y de ahí pasa a América. La mazurca es una danza de compás ternario, con un ligero acento en el segundo tiempo y cuyas frases terminan en ese segundo tiempo con un golpe de tacón. Hay cierto margen para la improvisación de los pasos.

Estas danzas influyeron en los pobladores de Zacatecas, quienes las adoptaron dándoles nuevos significados, transformando sus rasgos y otorgándoles una nueva fisionomía, gracias a lo cual pasaron a representar sus ideales como comunidad y se convirtieron en parte esencial de la vida cotidiana.

Continuando con los bailes de los mineros en Zacatecas, conviene señalar que estos se llevaban a cabo en celebraciones familiares, para celebrar algún onomástico, un bautizo o con cualquier pretexto. Como señala el profesor Villa, “se adornaba la sala con cadenas de papeles de colores, en las paredes se colocaban aparatos de petróleo para alumbrar el ambiente, se alineaban las sillas de bejuco que se conseguían prestadas con los vecinos y parientes del barrio y donde se sentaban las bailadoras luciendo sus mejores galas; al frente y de pie se hallaban los bailadores, los “malditos” del barrio, esperando con ansiedad que iniciara la música”.

En un rincón se colocaban los músicos, que regularmente conformaban una “charanga” compuesta por arpa, violín, bandolón y guitarra y a la que en ocasiones se le sumaba una tambora y un triángulo. Este conjunto musical fue muy famoso en todo el centro del país, pero la charanga zacatecana se distinguía porque se le agregaba un instrumento al parecer original de esta región: el bandolón¹; y así, se decía que cualquier charanga con bandolón era charanga zacatecana. Desgraciadamente, en la actualidad este instrumento está desapareciendo y pocas personas lo conocen.

¹ Instrumento semejante a la mandolina pero más grande.

En esos bailes las riñas y los escándalos eran normales,

...de golpe sobreveníala discusión por el efecto de las bebidas alcohólicas y el deseo de disputarse el derecho de bailar con una linda mujer. Un barretero caía asesinado con el cuerpo atravesado por el puñal traicionero de un amigo ocasional. Muchas tragedias se suscitaron en estos barrios mineros; se decía: ¡si no hay muertito, el baile no sirve! (Villa 1994: 46).

Para los Cartijos², toda fiesta carecía de importancia si no se derramaba sangre.

Vestimenta de los pobladores.

A continuación, retomo una cita de Esparza en la que hace una descripción de la vestimenta de los pobladores de Mexicapan. Como toda sociedad, la forma de vestir es un reflejo de sus ideales, de su entorno y sus creencias. Según Esparza los bailadores llevaban:

Huarache de pata de gallo -con tres agujeros-, es decir, con correa entre el dedo gordo y el siguiente o bien, huarache de petatillo. El de más categoría, era aquél que tenía varias suelas.

Calzón largo de manta blanca, en una de cuyas bolsas llevaban pesos de balanza que al sonar le daban ritmo al baile, demostrando así sus habilidades al efectuar los contratiempos de zapateado.

Camisa de cuello cerrado y manga larga y sobre ella el chaleco de gamuza, semejante a la chaqueta de charro, pero exenta de adornos, aunque con botonaduras de plata. Fajado a la cintura llevaba el típico cotense o tapío, pequeño mandil de manta trigueña como de un metro de largo, que se doblaba esquinado en forma de triángulo, con una de las puntas colgando por delante hasta cerca de la rodilla para protegerla, la otra bajaba por atrás reforzando el calzón al sentarse.

El sombrero era de palo colorado o de palma que variaba, según el trabajo que desempeñaba. El del barretero era un camalote de tejido grueso y trenzado, alas de treinta centímetros y copa baja, para que no estorbara al cargar el metal en la espalda. El del minero era de ala corta y lata copa, igual a éste era el de los paleros y tireros, pero

² El típico minero de Zacatecas.

embijado con brea y otros y materiales hacerlo resistente a los golpes e impermeabilizarlo contra las goteras del interior de la mina.

Los pobladores usaban camalotes de lana y jarcia, de copa baja y ala galoneada y con toquilla, con excepción de los empleados superiores que usaban vestimenta diferente.

Estos trajes eran comunes en todas las regiones del Estado; pero al finalizar el siglo XIX, los mineros empezaron a usar prendas semejantes a las de los “curros”. Cambiaron los huaraches por zapatos de una pieza y el calzón de manta blanca por el calzón de casimir; aunque esto jamás aconteció en la Pinta y Mexicapan, sobre todo en este último, donde se dice que era común usar el sombrero *arrequintao* o *achivatao*, es decir, el ala ancha hacia arriba por delante y echada hacia atrás “a lo maldito”, como se estilaba en la región (Esparza 1976: 39).

De nuevo, retomando a Esparza la mujer de los barrios vestía de la siguiente manera:

Bota alta o botines de charol de color brillante repiqueteado y con botonadura corrida, medias blancas de popotillo, ancha falda de color fuerte “bajada hasta el huesito” que cubría el zagalejo.

Blusa blanca ricamente bordada en colores chillantes y corrida hasta la oreja. La blusa de las casadas llevaba un cierre de jareta para facilitar las tareas maternas; se fajaba la cintura generalmente con cinto de rebocillo, entretejía sus trenzas con listones de colores chillantes y cordones de lana; se cubría con reboza de bolita de muy vivos tonos y el cual lucía con garbo y elegancia; usaban alhajas de vistosos colores, de cuentas de vidrio, aretes y pulseras huicholas de chaquira y de lana tejida, con su nombre como adorno, o bien, pulseras de plata para darle también ritmo al bailable. Se pintaba la cara en forma discreta y también muy discretamente se perfumaba con agua florida.

Daban a su indumentaria un aire local: los tres vivos negros que usaban en el vestido y que simbolizaban el luto eterno que guardaban por los difuntos de las minas de San Rafael y Quebradilla en Zacatecas y tocayos en Sombrerete.

Si alguna vez el hombre o la mujer dejaban de usar su vestimenta típica, influidos por otras costumbres, sobre todo en Mexicapan, no se les permitía entrar al baile, ni mucho menos formar parte de la peregrinación anual al santuario del barrio; además eran mal vistos, todo ello debido a un sentimiento profundo de apego al origen, a un celo exagerado hacía las costumbres del suelo zacatecano (Esparza 1976: 40).

Vestimenta del Baile de Mexicapan.

En octubre de 1946 los maestros de la Fuente, Salinas y Díaz Lork entrevistaron a varios ancianos de los barrios de La Pinta y de Mexicapan para que les indicaran cómo era la vestimenta que usaban los mineros de ese lugar. El señor Agustín Díaz elaboró los diseños para los atavíos del baile. Desde esa fecha, Zacatecas cuenta con un traje representativo de este baile y es el siguiente

Hombre:

La camisa es de tela de algodón de color blanco, corte europeo, con cuello ancho, pechera adornada con tira bordada, mangas largas con puños con el mismo adorno; la camisa se abotona al frente.

Patío o cotens: paño de algodón blanco cortado en cuadro, que doblado a las esquinas se coloca sobre la cadera amarrada al lado derecho.

Pantalón: tipo charro, de tela de dril con aletón.

Calzado: botines negros de piel. Sombrero tipo zacatecano de fieltro, con copa alta.

Mujer:

Blusa: de tela blanca, de mangas cortas y escote redondo, con un holán de tela de cuadrillé al que se borda flores predominando rojos, verdes y amarillos.

Falda: tela de paño rojo con una franja de cuadrillé de color blanco, con los mismos bordados que lleva blusa; a la orilla de la falda lleva un holán de tela de algodón de color rojo.

Enagua y calzonera: tela de algodón blanco adornado con encaje a la orilla (Zamarripa y Medina 2001: 108).



Figura 1. Vestimenta del Baile de Mexicapan.

Recuperación de una tradición

Para restablecer el contacto interrumpido entre “nosotros” y “aquellos” debemos contar con los protagonistas de la historia que nos garantice retomar esa línea que ha sido interrumpida para relacionarnos con los grupos que conformaron aquella sociedad. Dependemos de un conjunto de recuerdos que debemos adoptar para retomar la continuidad que nos ofrece la tradición. Si no es así, el cúmulo de experiencias que tenemos en común con “aquellos” corre el peligro de desaparecer, privándonos del acceso a una fuente de reconstrucción histórica. Olvidar un periodo de nuestra tradición es perder el contacto con nuestros antepasados. Olvidar esta parte de nuestra historia es no ser capaz de comprender nuestro presente, lo que somos como sociedad. Hay que restablecer la relación y tener la capacidad de atención para poder mantener el contacto a la vez con ese grupo y con otros con los que, sin duda, nos relacionamos más estrecha y recientemente.

Un personaje importante para acercar a “aquello” que nos separa, además protagonista de la recuperación del Baile de Mexicapan, es sin duda el Prof. Elio Villa Rodríguez, que entrevisté varias veces y a cuyos documentos tuve acceso; materiales en los que describe el proceso de esta recuperación. Los testimonios procedentes del trabajo de este protagonista constituyen una fuente fundamental para el desarrollo de este trabajo.

Durante el mes de octubre de 1946, con motivo de la última visita efectuada a la capital de Zacatecas por el entonces Presidente de la República General Manuel Ávila Camacho, el Gobierno del Estado de Zacatecas encomendó a la Escuela Normal la organización de una velada artística en el Teatro Fernando Calderón en honor del Primer Mandatario. Por iniciativa del profesor Luis de la Fuente, director de la Escuela Normal, se ideó la creación de un baile típicamente zacatecano para rescatar la tradición del Baile de Mexicapan, que para entonces estaba en el olvido.

A mediados de septiembre se reunieron en el salón de actos de la misma escuela los maestros Julio M. Salinas, Agustín Díaz Lork y el pianista Cleofas de la Rosa, encabezados por el profesor Luis de la Fuente. Durante varios minutos el maestro de la Rosa (originario del Barrio de La Pinta) estuvo interpretando algunas melodías que, según la tradición, eran las que más bailaban desde el pasado siglo en los barrios mineros de la capital. Finalmente, después de una minuciosa selección, se acordó que el baile quedaría integrado por las siguientes piezas musicales: La Jesusita, La Varsoviana, El Diablo Verde, terminando con el chotis de Frago: El barretero.

Para escoger el vestuario que lucirían las parejas de bailarines, los mismos maestros de la Fuente, Salinas y Díaz Lork se trasladaron a los barrios de La Pinta y Mexicapan donde entrevistaron a varios ancianos y, de acuerdo con las indicaciones de estos, se realizaron tanto los pasos del baile como la vestimenta. La coreografía estuvo a cargo del maestro Julio Salinas y la escenografía de Agustín Díaz Lork. Los trajes, tanto de los hombres como de las mujeres fueron elaborados por la señora María Dolores Ortega de García, que tenía su taller de costura en la calle de la Victoria; los huaraches de tres agujeros fueron elaborados en la Plaza de la Loza.

El conjunto musical estuvo formado por música de cuerdas a cargo de Alejandro Medina, J. Félix Lomas, Crispín Castillo, Manuel Espinosa, José Orozco, José Montellano y Don Cleofás de la Rosa al piano.

Las parejas de jóvenes bailadores fueron:

- Guillermina González Reynoso y Elio Villa Rodríguez.
- Lilia de la Fuente Arcos y Miguel Romero Loera.
- Josefina del Real y Enrique Núñez.
- Teresa Moreno y Antonio Vázquez Flores.
- María Contreras Escobedo y Amado Domínguez E.
- María de Carmen Ríos y Antonio Maldonado Rodríguez.

Esta velada artística se llevó a cabo la noche del 8 de octubre de 1946 a las 20:00 horas en el Teatro Fernando Calderón de la ciudad de Zacatecas, con la asistencia del Presidente de la República, el General Manuel Ávila Camacho y toda su comitiva, así como del Senador Jesús B. González, el Gobernador del Estado Leobardo Reynoso y un público que llenó por completo el recinto desde luneta hasta galería. El éxito fue completo, aplausos y felicitaciones fueron brindados por la concurrencia a los artistas normalistas y a sus maestros.

Desde esa fecha, Zacatecas cuenta con un baile que es conocido en toda la República Mexicana por su originalidad y ha rebasado los límites de sus fronteras.

Metamorfosis.

Recuperar el baile refleja una idea de identidad cultural con esta manifestación y una necesidad de despertar una tradición casi olvidada. La sociedad se identifica con ella y refuerza sus lazos como grupo. La tradición implica la entrega de una generación a otra; se refiere al pasado con una

continuidad recreándolo en el presente, pero implica un problema entre la tradición y la modernidad, entre la continuidad y la discontinuidad. El riesgo que corre la tradición frente a la modernidad es romper con la continuidad que nos ofrece esta. En el caso del Baile de Mexicapan existe una línea continua, aunque sea interrumpida, ya que los maestros involucrados en la recuperación realizaron un trabajo de campo acercándose a los protagonistas que participaron en este contexto cultural. Se está haciendo un uso de la tradición y existe un interés por continuarla, pero se presenta un problema: confrontar el pasado con el presente.

En 1950, el profesor Marcelino González y el pianista J. Marcos Fragoso decidieron dar a este baile una nueva imagen, agregándole dos melodías más: “La botella” y “Las barrancas”; además de la poesía “El baile de Mexicapan” del poeta zacatecano Severo Amador, cambiando la música de cuerdas por el tamborazo³. Con esta nueva modalidad el baile se difundió hacia todas partes de la República Mexicana.

En este proceso se observa una ruptura con la continuidad de la tradición y se da paso a lo que llamamos folklorismo “una práctica social del folklore” (Martí 1996: 12). Cuando hoy se hace referencia al Baile de Mexicapan se lo menciona como si la práctica de este en el pasado siempre hubiera exhibido los rasgos con los que se lo conoce ahora, acompañado con el típico “tamborazo zacatecano” que se incorporó durante los años 50. Pero en realidad, de acuerdo con la tradición del baile y con la sociedad minera, la música no se interpretaba con tamborazo, sino que estaba a cargo de la charanga zacatecana.

El proceso de recuperación del baile de Mexicapan se realiza a partir de una necesidad de rescatar un patrimonio común entre “ellos” y “nosotros”. El baile por su naturaleza evoca emociones, sus movimientos, la música y la vestimenta ofrecen un sentido de identidad que nos acerca a “ellos” al mismo tiempo que lo transformamos y utilizamos para diferentes propósitos. El baile

³ El tamborazo está compuesto por dos trompetas, un saxo o un trombón, una caja y una tambora o bombo. Es originario de Zacatecas.

de Mexicapan representaba una manera de vivir y una manifestación de la vida cotidiana de los barrios mineros y, tras las transformaciones sufridas, pasa a ser instrumento de una nueva sociedad que le asigna unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. Se evidencia un interés en generalizarlo, conservarlo y en ocasiones instrumentalizarlo con fines sociales y hasta políticos.

En el caso que nos ocupa, las condiciones de aislamiento social de los mineros habían permitido la pervivencia de su tradición hasta el momento en que se verificó una interrupción de esa continuidad. Cuando en 1950 se quiso retomar esta tradición se produjo una transformación de la misma debido a la falta de una conciencia de mantenerla tal como la habían enseñado los protagonistas a quienes fueron a documentarla; estos inconscientemente rompieron con una tradición modificándola. El solo hecho de presentarla como lo hicieron ya implicaba de por sí una modificación, debido a que el baile que realizaron en la representación exhibía notables diferencias con respecto al que practicaban anteriormente los nativos de Mexicapan.

Josep Martí escribe que el “folklore es una vivencia y el folklorismo es una vivencia de una vivencia, es una afirmación regional, una discontinuidad que se contrapone a la continuidad que ofrece el folklore”:

Una de las condiciones que definen a la cultura tradicional viva es precisamente la idea de continuidad, es decir, siguiendo la línea ininterrumpida de una tradición, lo cual contrasta con la discontinuidad que implica el folklorismo, ya que este último nos ofrece la realidad de otra época o de otras latitudes (Martí 1996: 24).

Al analizar el baile de Mexicapan estudiamos una actividad musical y también un comportamiento humano que representa un modo de vida, de costumbres, de vestimenta de una sociedad alejada en el tiempo y que ahora se puede comercializar con detalles artesanales como un vestido tipo “Mexicapan” que puede ser visto como un traje típico zacatecano; se venden vasos, jarras, ceniceros y cientos de productos con emblemas de este barrio o de esta manifestación; incluso, en la actualidad el turista debe recorrer Zacatecas en una típica “callejoneada” acompañado del tamborazo zacatecano, un recorrido musical que se realiza en las noches por calles y

callejones en el centro de la ciudad. El tamborazo va abriendo paso mientras la gente sigue a la agrupación que interpreta melodías de la región. Previamente se reparten unos jarritos que tienen una cinta amarrada al asa con el objeto de colgarlo en el cuello y se degusta el mezcal de Zacatecas que carga un burro.

Análisis musical del repertorio.

El baile de Mexicapán se integró después de su recuperación con las cuatro piezas musicales siguientes: La Jesusita, La varsoviana, El diablo verde y El barretero. Finalmente, en 1950 se le añadieron dos melodías más: La botella y Las barrancas; además de la poesía “El baile de Mexicapán” del poeta zacatecano Severo Amador, cambiando también la música de cuerdas por el tamborazo tradicional. La coreografía estuvo a cargo del maestro Julio Salinas y la escenografía de Agustín Díaz Lork. Con esta nueva modalidad se difundió por todas partes de la República. Empezaré el análisis musical por el orden establecido del baile⁴:

“La Jesusita” (Polca).

La interpretación de esta pieza en el baile suele incluir dos secciones muy específicas: **A** y **B**. La estructura para realizar el análisis musical se presenta de la siguiente forma:

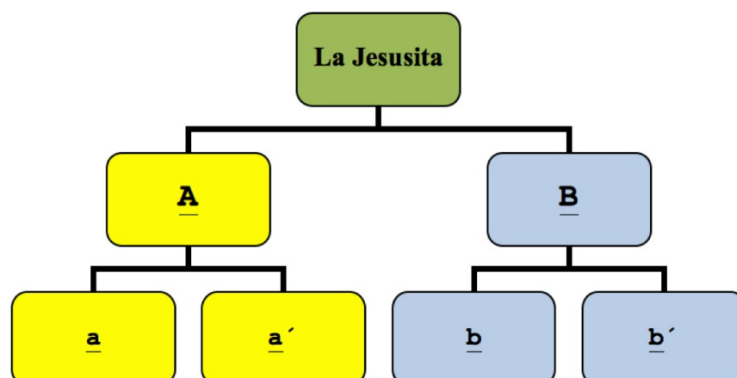


Figura 2. Estructura de la Jesusita.

⁴ Para escuchar la música y ver el baile de Mexicapán:

<https://www.youtube.com/watch?v=mKBHpZrer2Q>

La Jesusita

Dom. Público

Figura 3. Partitura de la Jesusita.

A

Figura 4. Estructura A Jesusita.

En A se expone el tema con la tónica, mientras A' con séptima de la dominante (V⁷). En esta música la armonía casi siempre va del I grado al V, no es una estructura armónica compleja.

B

Figura 5. Estructura B Jesusita.

Existe una coda o terminación de A con carácter conclusivo para pasar a B.



Figura 6. Estructura a'' Jesusita.

Se muestran los elementos temáticos de esta pieza.



Figura 7. Elementos temáticos A Jesusita.



Figura 8. Elementos temáticos B Jesusita.

“Las Barrancas” (Vals).

Las Barrancas

Dom. Público



Figura 9. Partitura de las barrancas.

El fraseo de la música está de acuerdo con el desglose de los versos y se representa de la siguiente manera:

En la parte “A”, los dos primeros versos presentan una regularidad de acuerdo con el fraseo musical.

en las ba rran cas tees pe ro
de ba jo de los no pa les
co mo que te ha go una se ña
co mo que te ch i flo y sa les
co mo que vas a tre r le ña
si no eres gua je ya sa bes

Figura 10. Fraseo de las Barrancas.

A partir del tercer verso existe una serie de encadenamiento, donde el fraseo de la música depende del desglose literario.

“La Varsoviana” (Mazurca).

“¡Mucha gente a Zacatecas ha venido durante las invasiones que hemos tenido, y tan mal la han pasado, que se han quedado entre nosotros, como esta bella varsoviana que se quedó en Zacatecas!”⁵.

No se tiene claro de dónde proviene esta pieza, si bien Vicente T. Mendoza (1982: 299) escribe que procede de Monclova, Coahuila, hacia 1870 y que se cantaba en el norte de México y en Texas. La varsoviana como forma se introdujo en América a mediados del siglo XIX; su estilo es agradable y se usaba particularmente para que los niños adquirieran movimientos elegantes del cuerpo y pies, disponible en: *An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manual* <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html> [Consulta: 18 de mayo del 2010].

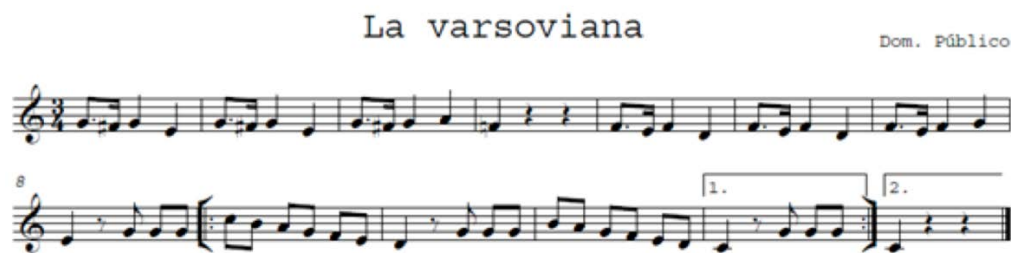


Figura 11. Partitura de la Varsoviana.

⁵ Refrán popular de Zacatecas.

Su estructura musical es muy clara y la expongo de la siguiente manera:



Figura 12. Estructura A de la Varsoviana.

a = suspendida

a' = conclusiva.

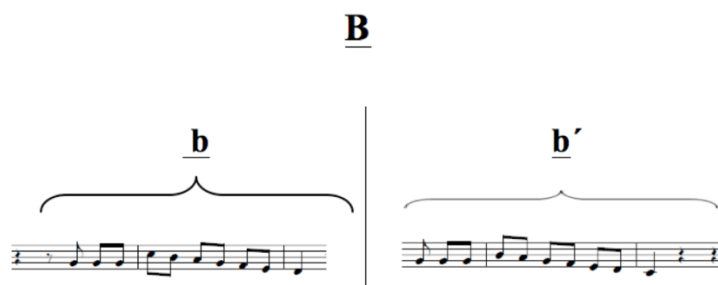


Figura 13. Estructura B de la Varsoviana.

b= suspendida.

b' = conclusiva.

Se muestran los elementos temáticos de esta pieza.

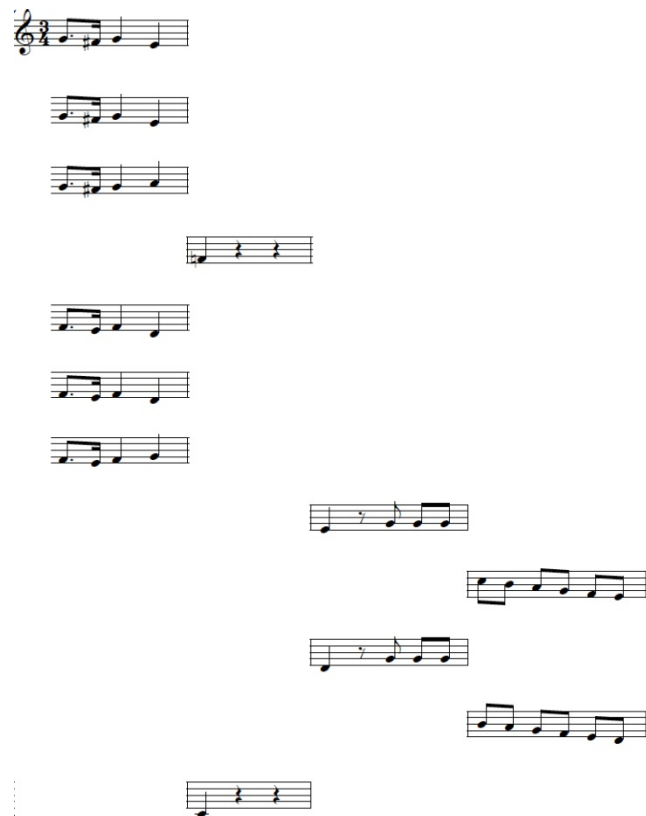


Figura 14. Elementos temáticos de la Varsoviana.

“La Botella” (Jarabe).

Tanto esta pieza como las demás se articulan sobre la repetición constante del diseño musical que gira sobre los acordes de tónica y dominante. La necesidad de prestar atención a la danza permite compensar la monotonía de la música. La botella es un jarabe, uno de los bailes más populares de México, tan parecido al zapateado español. De hecho el origen del jarabe está en las danzas zapateadas, principalmente en las seguidillas y tonadillas escénicas que desembocaron en los sones regionales.

Es un baile suelto y de pareja, de carácter profano y alegre, en el que hombre y mujer actúan los coqueteos amorosos muchas veces imitando los acercamientos de los animales. “Desde el siglo XVIII se hablaba en España de un “jarabe gitano” y de un “pan de jarabe” que las autoridades eclesiásticas y

civiles prohibieron por considerar licenciosos y obscenos los movimientos que en ellos ejecutaban los participantes” (Reuter 1981: 144).

La botella

Dom. Público



Figura 15. Partitura de la botella



Figura 16. Estructura A de la botella.

a= suspensiva.

a'= conclusiva.

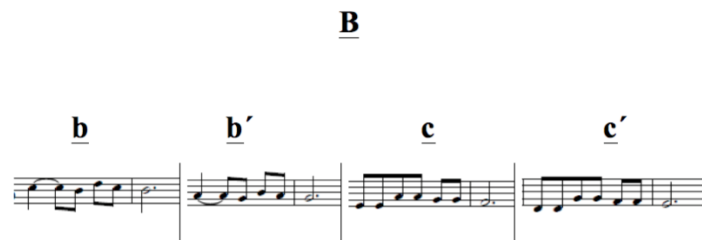


Figura 17. Estructura B de la botella.

b+b'= suspendida.

c+c'= conclusiva.

Se muestran los elementos temáticos de esta pieza.

Figura 18. Elementos temáticos de la botella.

Barreteros

Fragoso/Flores

En el barrio a le gre de la pin ta don de vi ven Ba rre te ros bus can bai le los mi ne ros

5 concha le co y ca mi sa bor da daci ñen fá ja a zul de la na gua ra che que les cos to jay! jay!

9 ay ay ay que bien bai la el cho tis ay ay ay que bien bai la don

16 Luis ay ay en los bai les de los barre te ros to do el barrio vi bra con a legres so nes

21 has ta la gen te de los ca le ros lle ga a le gre y muy con ten ta y fe liz a bai lar ay ay

Figura 19. Partitura de Barreteros.

Se muestran los elementos temáticos de esta pieza.

A).

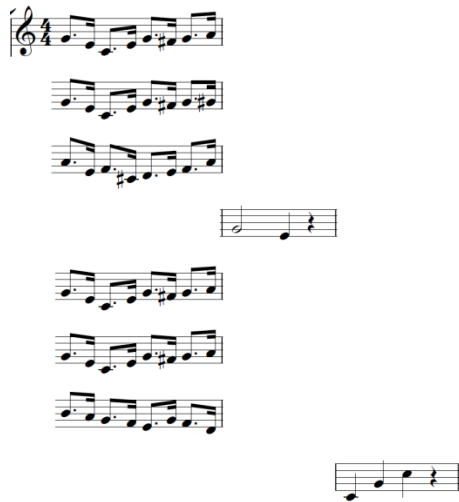


Figura 20. Elementos temáticos A de Barreteros.

B)



Figura 21. Elementos temáticos B de Barreteros.

C)

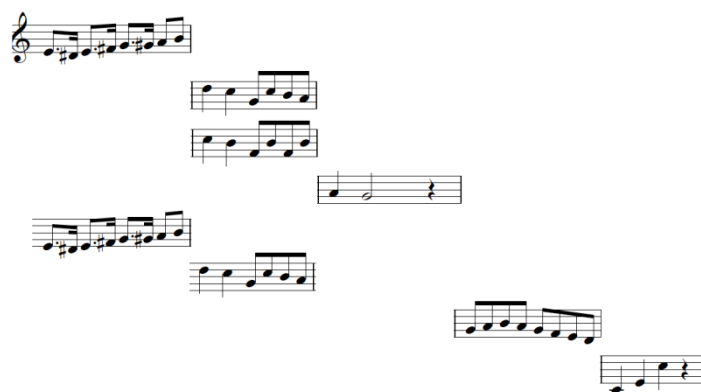


Figura 22. Elementos temáticos C de Barreteros.

El diablo verde.

Esta pieza no tiene texto

El diablo verde

Dom. Público

11

22

33

Fin

44

51

DC y final

ahhh.

Conclusiones

Parte de los bailes tradicionales de México tienen una fuerte influencia cultural de Europa, haciendo que la recreación de estos se complejice. Los bailes que se establecieron en México procedentes de otras regiones se transformaron. Estos nuevos bailes nutren las raíces de los pobladores que en consecuencia les ofrece una nueva identidad como grupo.

Los bailes se arraigan modificando sus características ya sea por hibridación, evolución o desgaste. “La variedad de bailes en México es producto de muchas generaciones y muchas culturas que convivieron, se sucedieron y se mezclaron en menor o mayor medida” (Reuter 1983: 21). Para comprender El Baile de Mexicapán es necesario que estudiemos sus raíces: la

raíz indígena prehispánica, la europea –principalmente la española- y la africana en el periodo virreinal e intentemos verificar la existencia o no de cada una de estas tres vertientes de influencias.

El baile de Mexicapan muestra claramente las características de la polca, el vals y la varsoviana; pero con un estilo propio. Se exageran los movimientos que reflejan el carácter del minero zacatecano: recio, galante y fanfarrón. Del mismo modo la música presenta estructuras de origen europeo fáciles de identificar (ver análisis), pero una vez más, con un cualidad propia.

La influencia que ejerce esta sociedad minera sobre el baile le da una nueva fisionomía; aunque sus formas se identifican con las originales, no se puede negar el estilo, significado y la manera de ejecutarlo de estos protagonistas que, en consecuencia, renovaron sus características.

Bibliografía

Amador, Severo. 1931. *Las baladas del terruño*. México. Edición en homenaje a la memoria del artista, México.

Esparza, Cuauhtémoc. 1976. *El Corrido Zacatecano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Departamento de Investigación Histórica. Universidad autónoma de Zacatecas.

Flores, Ignacio. 1979. *La verdadera Juana Gallo*. Zacatecas: Offset Azteca.

Lomax, Alan. 1962 "Song Structure and Social Structure", *Ethnology* I, Ed. En castellano: "Estructura de la canción y estructura social", en Francisco Cruces (ed.) (2001, 2008) *Las Culturas Musicales* (Lecturas de etnomusicología) Madrid: Totta, (trad. de Irma Ruíz). Revisión de Enrique Cámara de Landa.

Martí, Josep. 1996. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.

Mendoza, Vicente T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.

Reuter, Jas. 1981. *La música popular de México, Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. 3^{ra} edición (1983). México: Colección Panorama.

Vega, Carlos. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.

Villa, Elio. 1994. Anécdotas de la Escuela Normal de los años 40's. Acervo familiar.

Zamarripa, Rafael; Xóchitl, Medina. 2001. *Trajes de danza mexicana*. Colima: Universidad de Colima.

Referencias de internet

An American Ballroom Companion, *Dance Instruction Manual*:
<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html> [Consulta: 18 de mayo del 2010].

<https://www.youtube.com/watch?v=mKBHpZrer2Q> [Consulta: 23 de diciembre del 2011].

Música ritual y trance. El ritual *maro* como estudio de caso.

MARINA GONZÁLEZ VARGA

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: Toraja, trance, identidad, música ritual

Keywords: Toraja, trance, identity, ritual music.

Cita recomendada:

González Varga, Marina. 2016. "Música ritual y trance. El ritual *maro* como estudio de caso.". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

**MÚSICA RITUAL Y TRANCE.
EL RITUAL MARO COMO ESTUDIO DE CASO.**

Marina González Varga

Resumen

Entre la población Toraja de las montañas de la zona sur de Sulawesi (Indonesia) encontramos una sociedad en la que la música ritual resulta especialmente relevante por su estrecha relación con la estructura, la jerarquía social y la aculturación desde la infancia a través de la música. Por este motivo, resulta especialmente interesante el estudio de la música en este espacio simbólico y contexto tan específico que aporta el ritual. El hecho de que la música tenga una relación directa con la vida ritual y la cultura de esta sociedad nos hace plantearnos si otro aspecto que se incluye en la vida ritual se podría relacionar con la música: el trance. Así, si la música que acompaña al ritual es totalmente asumida como parte de una identidad colectiva, podemos plantearnos desde esta perspectiva la relación del trance con esta identidad.

Algunas de las preguntas que nos planteamos en este artículo son: ¿podríamos decir que el trance a través de la música es producido o inducido?, ¿existen unas características musicales claras dentro de la música de trance en cualquier comunidad?

Palabras clave: Toraja, trance, identidad, música ritual

Abstract

Among the Toraja society in the mountains of the Southern region of Sulawesi, we can find a society which their music is full of meaning and tightly related with social structure and hierarchy, and also play a key role in the acculturation since childhood.

For this reason, it's especially interesting the research in this field with a specific symbolic space and context which the ritual brings. In this way, the fact that music has a direct relation with ritual life and culture, led us to think whether other aspects of ritual life could be related with music too, like trance. This music is fully understood as a way of collective identity.

Therefore, we can ask ourselves, could we assume that trance through music is induced or produced? are there some specific musical characteristics in trance music in whatever community?

Key words: Toraja, trance, indentity, ritual music

Introducción

En la población Toraja, de las montañas de la zona norte del sur de Sulawesi, encontramos que todos los rituales, *bua'kasalle*, *maro*, *merok*, etc., van acompañados de música, especialmente durante los momentos de clímax. Un claro ejemplo son los rituales que implican sesiones de trance, como en el caso del ritual *maro* y *pakorong*, donde el trance siempre está acompañado, producido o es concluido a través de la música, en otras palabras, funciona como un marcador ritual.

Por este motivo, el propósito de este artículo es analizar la relación entre la música y el trance utilizando como ejemplo de caso el ritual *Maro* de los Toraja, el cual permite la curación y protección de los participantes a través de la invocación de sus ancestros para ser transformados posteriormente en divinidades. De esta manera podremos ver cuál es la función de la música en esta práctica, de qué forma interviene en el proceso de trance y si éste es producido directamente por el estado físico y psicológico que nos hace alcanzar la música o es una cuestión más puramente cultural. En otras palabras, si el trance a través de la música es aprendido o inducido.

Partimos del supuesto de que la música es un elemento fundamental a la hora de organizar el ritual y expresar el trance, además de estar basada en la participación colectiva, ya que tiene un interés social más que estético. Analizaremos el papel que juegan las prácticas culturales dentro del proceso de trance, por lo que resulta necesario un análisis interpretativo de la cultura y sus manifestaciones, como la música y el trance. Por eso nos interesa un análisis centrado en la música y sus interrelaciones con el contexto sociocultural, un análisis puramente estilístico no abarcaría el conjunto del contexto musical ni nos aportaría respuestas antropológicas.

Metodológicamente, debido a los puntos que vamos a tratar es necesario el enfoque interdisciplinar, ya que hablaremos del proceso de trance y resultará necesario acercarnos brevemente al ámbito de la psicología. Además de la recopilación bibliográfica, contamos con las fuentes audiovisuales accesibles en el archivo digital del *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) que cuenta con recursos de todo el mundo.

Algunos de los trabajos pioneros sobre esta región, como los de Jaap Kunst, no serán empleados ya que son estudios que se limitan a características puramente musicales y que actualmente han sido complementados por estudios como los de Dana Rappaport con una perspectiva más social. Como introducción a la cultura Toraja, cabe señalar las publicaciones de los antropólogos Nooy-Palm (1975) y Dimitri Tsintjionis (2000). En cuanto a la música Toraja, las fuentes principales que podemos encontrar son las numerosas publicaciones de Dana Rappaport, las cuales nos ofrecen un estudio actual y contextualizado; publicaciones que podemos complementar con los interesantes enfoques planteados por Judith Becker (2004,1994) sobre la relación entre la música y el trance y que tienen como punto de partida planteamientos procedentes de la psicología. También se ha tenido en consideración el trabajo de otros autores, como por ejemplo Clifford Geertz (1992), Laurent Aubert (2006), Ruth Finnegan (2002), Gilbert Rouget (1980) y John Pilch (2004).

Propuestas teóricas

Comenzaremos abordando algunas de las principales propuestas que explican el estado de trance y el proceso por el que se alcanza. La definición de trance de Gilbert Rouget (1980) se basa en este estado como un proceso psicológico, en el que admitirá que después intervienen fundamentalmente factores sociales, mientras que Lapassade le otorga más importancia a las circunstancias sociales, como la cultura, los grupos y la situación local, y afirma que éstas son las que producen los estados modificados de consciencia. Apoya la concepción que hemos mencionado antes del trance como una conducta específica y aprendida. Precisamente la música nos aporta el carácter cognitivo, para conocer el mundo y formar parte de él y transformarlo, es necesario realizar clasificaciones, la música nos permite establecer un orden conceptual (Torres 2004: 90).

Al realizar una descripción de la música estamos hablando de experiencias emocionales que aprendemos a relacionar e identificar con patrones de sonido. Estas asociaciones aprendidas permiten a los participantes del ritual alcanzar estados de conciencia alterados, que también llamamos trance. Este estado podríamos decir que tiene un origen biológico y social; el primero se debe a que es un proceso en el que intervienen cuestiones psicológicas y neurológicas. En cambio, el segundo viene motivado por el hecho de que es un comportamiento aprendido que está fuertemente conectado con el significado cultural y la expresión de emociones. Éste es un proceso aprendido mediante experiencias sociales, que se da en el contexto ritual y resulta eficaz por sus asociaciones entre experiencias individuales y experiencias culturales. La eficacia de la música para inducir el trance depende del contexto en el que se ejecuta, es un comportamiento cultural asociado a la percepción auditiva. (Blacking 1973: 150)

Como plantea Stanislav Grof (1994), existen diferentes terapias o rituales por los que se accede a estados alterados de conciencia: respiración holotrópica, terapias psicodélicas, experienciales o transpersonales, rituales chamánicos, regresiones hipnóticas o experiencias cercanas a la muerte. Al

alcanzar estos estados se pasa por diferentes fases de conciencia por medio de los sistemas COEX, primero se pasa por el nivel biográfico o recordatorio, a recuerdos de la infancia y adolescencia, emociones vitales, a la experiencia del nacimiento, más profundamente, vamos accediendo a la experiencia perinatal, a la vida prenatal, y por último se puede llegar a acceder a las regiones transpersonales. Las regiones transpersonales son el inconsciente individual, el inconsciente colectivo planteado por Jung, que viene dado por la sociedad y el nivel universal, los arquetipos pertenecientes a cualquier época y cultura que dan forma a los mitos. Precisamente en este aspecto es en el que podemos ver la relación entre la música y el trance. Mediante la cultura se construyen identidades grupales que son expresadas y reforzadas por la música. Cualquier tipo de arte resulta una expresión, un lenguaje y una comunicación entre diferentes elementos de una cultura, así se crea un patrón simbólico en el arte mediante el que el intérprete puede comunicarse con la sociedad. Esta expresión de un sistema colectivo, tiene especial eficacia en una práctica inevitablemente social como es la música (Brailoui 1973). Como menciona Blacking “La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas.” (Blacking 1973: 5). Si relacionamos estas ideas con las planteadas por Stanislav Grof resulta evidente que la música juega el papel de despertar nuestra conciencia colectiva y nuestra emotividad a través de nuestra memoria asociativa durante el ritual para que se produzca el trance.

En muchos casos la música requiere la creación de un contexto específico, que sería la creación del espacio simbólico que nos aporta el ritual. En este contexto se busca canalizar sentimientos compartidos por los participantes, el rito permite sistematizar el orden social, y en este proceso el trance actúa como canalizador de emociones, es el momento de “crisis” que antecede al restablecimiento del equilibrio social.

El ritual en su conjunto nos facilita una forma de reforzar la identidad y reafirmar las posiciones en la jerarquía social de cada individuo, es una fuerza transformadora para la sociedad. Además, en este contexto encontramos que

la música juega un importante papel para la eficacia del ritual y para la revitalización del pasado mítico. Como propone Geertz (1992), esta práctica sintetiza emoción y cosmovisión, al mismo tiempo que modela la conciencia espiritual del pueblo.

Casi todas las artes de origen ritual que se dan durante una sesión de posesión son desarrolladas como ofrendas a los dioses, ponen en escena mitos y construyen personajes imaginarios y simbólicos. Pero es necesario diferenciar entre un ritual de posesión y una representación teatral, ya que en el ritual tenemos la presencia de un ente divino que es considerado real y efectivo (esta presencia es sugerida por los códigos artísticos y culturales establecidos). Por eso este tipo de ritual se puede comprender solo formando parte del conjunto simbólico de esa sociedad. Por otra parte, también podemos mencionar lo que Víctor Turner denomina la teatralización dentro del ritual como una representación de un “drama social”, de esta forma podríamos hablar de dramatización en cuanto a la acción ritual si la entendemos fuera de su contexto (Turner 1980, 151). Rouget nos plantea una idea interesante sobre el rol de la música en su relación con el trance; manifiesta la importancia de las connotaciones culturales para que la música ritual sea eficaz y resulta operativa en el contexto social en el que está integrada. Argumenta esta hipótesis basándose en que el trance no puede ocurrir sin música, pero no se han encontrado unas cualidades formales en la música que se planteen como necesarias para el trance, por eso cualquier relación establecida entre música y trance está culturalmente condicionada, depende de su función social y de sus códigos sonoros (Rouget 1980: 21).

Debido a todas estas relaciones nos resulta interesante centrarnos en las tres áreas centrales del trabajo etnomusicológico que plantea Merriam: concepto, comportamiento y sonido (Merriam 1964: 32-33). El concepto de la música referido a la forma en la que las personas consideran la música; el comportamiento, como los actos que rodean a la *performance* musical y, en este caso, el comportamiento pautado del trance, y el sonido en sí mismo.

Durante el trance todos los fenómenos se interpretan como el resultado de la presencia de un ancestro, así se materializa la presencia de los dioses, éste es un momento de “caos” para la sociedad. Esta idea queda respaldada también por la música, que modifica la percepción del ser, del espacio y el tiempo. El silencio es el signo de algo inmóvil, el sonido, de un espacio lleno y en movimiento. En concreto, es muy popular el uso de tambores, ya que es un instrumento rítmico muy asociado a la danza y por consiguiente a la excitación nerviosa, frecuentemente se asocia el tambor a un efecto sobre el sistema nervioso central y como desencadenante de convulsiones, pero según plantea Rouget no se puede afirmar que el trance se produzca por el efecto de algún instrumento en concreto, ya que en cada cultura los instrumentos empleados para el trance son variados y no presentan ninguna particularidad acústica común. Por eso se asocia el trance a un comportamiento cultural más que al impacto físico de un sonido concreto.

Aproximadamente desde el año 1960 podemos encontrar diversos planteamientos, basados en el estudio de cultos de posesión de diferentes lugares, sobre la relación entre música y trance. En estas propuestas se plantea el uso de la percusión como la causa de los estados de trance. Todas ellas tienen en cuenta factores como el orden psicológico y neurológico para la eficacia ritual de la música, se crea un estado de efervescencia colectiva propicio para alcanzar estados alterados de consciencia; lo que difiere en cada planteamiento es la idea de cómo esa música afecta al cerebro. Neher propone que los estímulos repetitivos rítmicos influyen en el ritmo de las ondas cerebrales (Neher 1961 citado en Becker 1994), lo cual concuerda con la teoría de que estos estímulos llevan al trance a través de la sobrecarga sensorial (Jankowsky 2007); por otra parte, podemos complementar estas ideas con el planteamiento de Judith Becker, la estimulación rítmica musical produce un acoplamiento estructural y la sincronización de varios cuerpos y cerebros llega a saturar el sistema nervioso (Becker 2004). La enorme carga emocional que implica esta música ritual que manifiesta Judith Becker en *Deep listeners: Music, emotion, and trancing* (2004) está estrechamente relacionada su

eficacia simbólica. La música proporciona un clima psicoacústico que induce al trance y permite que se desarrolle durante un periodo de tiempo.

Antes mencionábamos el origen biológico y social del trance, dentro de sus implicaciones sociales también encontramos un componente simbólico y otro emocional que resulta relevante en el desarrollo del ritual. Como dice Rouget:

l'efficacité symbolique de la musique ne prend son sens que compénétrée de vie émotionnelle, [L'erreur consisterait à] réduire la transe à une conduite purement symbolique et à en ignorer la dimension émotionnelle, ou tout au moins à considérer qu'elle n'est pas significative. (1980: 218)

El trance, además de ser un estado psicológico, es un estado de gran intensidad emocional. Para alcanzar este estado intervienen áreas del cerebro relacionadas con las emociones y con la memoria, ya que es un proceso en el que influyen fuertemente las expectativas culturales y es aprendido, el cerebro recurre a experiencias pasadas. Esta teoría es muy similar a las de Herskovits y Bastide, que subrayan la importancia de la música como estímulo para el trance añadido a una situación concreta. Basándonos en todos estos modelos, trataremos de establecer la relación entre música y trance en el caso del ritual *Maro*.

Situación conceptual y significado del ritual *Maro*

El ritual *Maro* está enmarcado y toma significado en relación a un ciclo completo de rituales, por lo que es necesario entender algunos aspectos básicos del sistema de creencias para situarlo y comprender su funcionalidad. El interés en comprender de forma general el ciclo ritual completo se debe al sistema bipartito en el que se encuentran, cada ritual tiene su complementario con el fin de garantizar el equilibrio social.

Este sistema de creencias está fundamentalmente dividido en dos partes, comúnmente denominadas mundo de los vivos y mundo de los muertos, según esta estructura los rituales se categorizan como rituales de

fertilidad (rituales del este) o rituales funerarios (rituales del oeste), según las funciones que satisfacen. La vida ritual se basa en la idea de inversión y de paso de un lado a otro dentro del ciclo ritual, por este motivo es necesario el equilibrio entre los rituales funerarios y de fertilidad, cada ritual funerario tiene su equivalente dentro de los rituales de fertilidad.

El ritual *Maro* estaría situado dentro de los rituales de fertilidad y sería el ritual complementario de los funerales de la nobleza. Las marcadas jerarquías y clases sociales están presentes en la organización de los rituales, en los que la interpretación de música, el número de sacrificios y ofrendas y su duración, determinan el prestigio de estos. En estos funerales son en los primeros en los que la presencia de música es obligatoria, en funerales que se encuentran por debajo en la escala ritual la música es un elemento opcional o incluso no permitido. Dentro de los rituales de fertilidad, el ritual *Maro* o “ritual de los locos”, indica el comienzo de un ciclo agrario, su función es garantizar buenas cosechas y la curación y protección de enfermedades. Su duración suele ser de 6 días y 6 noches, y el objetivo es purificar el pueblo invocando las almas de los ancestros, en este ritual las almas de los difuntos se transforman en divinidades, por lo que podríamos hablar de un ritual de paso y de purificación. Forma parte de los siguientes rituales menores: *maro*, *bugi´* y *pakorong*. Estos se tienen que celebrar siempre antes de la fiesta *bua´ kasalle* que concluye el ciclo ritual. En los rituales menores la música juega un rol importante, ya que es el medio por el que se llama a las divinidades, además de inducir y guiar el trance. Cabe destacar que, a pesar de ser denominados rituales menores, en estos la efervescencia social y la intensidad del ritual son mayores que en el ritual *Bua´* que concluye el ciclo, la idea de que la emoción y la magnitud del ritual deben ir en aumento hasta su conclusión es una concepción del mundo occidental. En la cultura oriental indonesia el punto de clímax se encuentra en la mitad del ciclo y en el ritual conclusivo va reduciéndose la magnitud de éste hasta que todo vuelve a su situación inicial.

La siguiente tabla resume las etapas del ritual *maro* junto con el repertorio que se interpreta en ellas:

	Acción ritual	Acompañamiento musical
1º Día	Ritos de separación	
	Rituales para la bendición del pueblo Ofrendas animales	Recitación gelong ¹ (noche)
2º Día	Ma'Pasa'	
	Sacrificio de pollos en cada casa Se hacen ofrendas sobre un tambor dentro del campo ceremonial	Recitación gelong en las casas (noche)
3º Día	Procesión hacia la piedra de Landorundun	
	Durante el día las mujeres estériles se dirigen hacia la piedra de Landorundun para favorecer la fertilidad	Recitación gelong Boné en las casas (noche)
4º Día	Ma'Burra (<i>curar, prevenir</i>)	
	En cada una de las casas se llevan a cabo sesiones de trance (curativas): Los hombres del coro saltan mientras las mujeres se flagelan con hojas de Tabang y entran en trance. Trance femenino individual Trance femenino sobre un tambor Un hombre en trance se lacera y permite la curación de los niños	Coro masculino Acompañamiento de flautas de bambu Coro masculino Coro femenino Recitación gelong (noche)

¹ *Gelong*, canto o recitación ejecutada durante el ritual *maro*, es una forma de inducir al trance. Dentro de las casas es recitado por un oficiante y en el exterior es cantado por un grupo de hombres que bailan frenéticamente. Esta palabra también aparece en las lenguas de las comunidades vecinas como los Bugis, Makassar y Mandar.

5º Día	Ma'pakande to minaa	
	Sacrificio de pollos Sesiones de trance y danzas Trance masculino	Gelong ma'pakumpang
6º Día	Ma'pasa	
	Cada familia coloca un estandarte en el campo ceremonial. Sacrificio de cerdos Danzas Sesiones de trance	Cantos gelong de diferentes tipos dedicados a cada estandarte (polimúsica) Acompañamiento de tambores Cantos y recitaciones gelong y bugi

Figura 1. Etapas del ritual *maro* (elaboración propia)

La denominación de “ritual de los locos” hace referencia a las sesiones de trance que se llevan a cabo durante el ritual. En cuanto al repertorio interpretado, el más característico es el *gelong maro*, este repertorio comparte ciertas características generales de la música de trance como las melodías basadas en modelos muy repetitivos y rítmicos que van aumentando en cuanto a intensidad sonora, esto es lo que Rouget denomina “música violenta”. Nos centraremos en esta última categoría, el repertorio que acompaña al trance, aunque el *gelong maro* no es el único repertorio que se interpreta a lo largo del ritual.

Nos encontramos ante un rito del exceso y de la locura, y en él, el trance sirve para canalizar las emociones. Dentro del campo ceremonial encontramos polimúsica², diferentes grupos de cantantes, tambores, bailarines... todos estos elementos ayudan a crear un sentimiento de euforia colectiva que ayuda a alcanzar el estado de trance. El contenido textual de las canciones es muy relevante, ya que en el *gelong*, la palabra cantada comenta la acción ritual y anuncia los sucesos más importantes, por lo que en algunos casos este repertorio es necesario para comprender el ritual además de servir como

² Yuxtaposición de músicas que no pueden ser ordenadas desde un punto de vista musical, no comparten el ritmo, la afinación ni ningún elemento musical, solo suenan al mismo tiempo. Entre los Toraja aparece solo en contextos religiosos.

estímulo para marcar unas pautas dentro del trance. En este caso la música funciona como señal sonora que sirve como estímulo-guía en las sesiones de trance, ya que en ese momento el sonido es el único elemento externo que guía al sujeto hasta volver al estado de consciencia.

El procedimiento planteado al hablar de un ritual de curación lo podemos comparar con el caso que plantea Rouget entre los Wolof y los Thonga de África, que emplean la violencia de la música y el desencadenamiento catártico como una forma de llevar las enfermedades hacia el “agotamiento nervioso”, de esta forma, el enfermo entra en trance y ejecuta una danza salvaje (Rouget 1980). En el caso de los Toraja, el trance es además un medio para comunicarse con las divinidades, y éste siempre se alcanza a través de la música dirigiéndose a un público invisible, las divinidades. Por eso, la eficacia ritual en este caso depende totalmente de la música, pero en este caso quien entra en trance hace de mediador para permitir la curación.

Las sesiones de trance comienzan el cuarto día, cuando se produce la curación. Un pequeño coro de hombres canta mientras da saltos, las mujeres bailan y se flagelan con hojas de Tabang hasta que entran en trance, caminan sobre las brasas, sobre cuchillos... estos actos son los que confirman que las divinidades les han poseído, en esta etapa el trance está acompañado también por tambores. Este trance colectivo concluye con la vuelta al estado de consciencia a través de sonidos de flautas generalmente. Al concluir, una de ellas permanece en trance y sube encima de un tambor, que es otro de los medios a través de los que se puede comunicar con los espíritus. En este momento, uno de los oficiantes entra también en trance, acompañado por un coro femenino, comienza a flagelarse con hojas de cordilyne y se lacera la frente, la lengua o el vientre con un cuchillo. A través de su sangre cura a los demás participantes del ritual. En este segundo tipo de trance el acompañamiento musical también es esencial ya que si el coro de las mujeres interpreta la música de forma incorrecta, el hombre no dejaría de sangrar. En caso de estar bien interpretada, el canto actúa como medicina, de forma que la herida no dejaría ninguna cicatriz según los oficiantes.



Figura 2. Mujer en trance durante el ritual *maro*. (Rappoport 2006: 11)

Podemos encontrar dos tipos diferentes de trance, acompañados por dos tipos de canto. Estos dos tipos de trance no se podrían considerar trance de posesión ni trance chamánico, según lo plantea Rouget, en la siguiente tabla (figura 3) se muestra su clasificación junto con sus principales características. En el primer caso, el trance femenino, las divinidades bajan al campo ceremonial a través de las mujeres, el momento en el que comienza el trance evidencia la presencia de las divinidades. En el segundo caso ocurre al revés, la persona que entra en trance “viaja”, no podríamos hablar de trance chamánico ya que este personaje no participa en el canto, sino que “viaja” gracias a el canto del coro femenino que no está en trance. Rouget lo denomina “trance de comunión”, consiste en una unión entre la divinidad y el sujeto, pero sin que el sujeto se llegue a identificar como una divinidad. En estos dos tipos de trance quedan divididos claramente los roles a partir del género. La importancia de la mujer en el ritual *maro* y en concreto en las etapas de “curación” se debe a que es una divinidad femenina la que se encarga de la curación, que se produce a través de la sangre y de las hojas rojas de la cordyline. La relación entre la sangre y la curación dentro de las sesiones de trance acompañadas por música es algo que podemos encontrar en muchas otras culturas alrededor del mundo, como en el ritual cubano dedicado a los

Orishas, en el que la curación, a través de la sangre es acompañada por percusión.

	PREMIER TYPE DE TRANSE	SECOND TYPE DE TRANSE
funcion de la transe	faire descendre les divinités	prophylactique ou curative (soigner par le sang, par le fer)
qui entre en transe ?	les femmes se flagellent, se mutilent, marchent sur des braises, font des jeux déments, entrent dans un état second puis reviennent à la normale par l'aide des humains pendant qu'un groupe d'hommes exécute un chant saccadé en sautant. à la fin, quelques hommes commencent à s'infligent le fer (début du second type de transe)	un ou deux hommes ("guérisseur provisoire") se transpercent le front, la langue ou le ventre, boivent de la boue appliquent leur sang sur des enfants, portent les enfant sur les épaules. Pendant ce temps, un chœur de femmes exécute un chant lent et très doux. pas de crise de démente actes fakiristes
retour à l'état normal	la personne en transe exige qu'on lui apporte quelque chose : musique, tambour	le sang s'arrête de couler
noms des personnes en transe	<i>to tumbang, to malangi', to karondonan, to naala deata</i>	<i>to ma'deata ?</i>
volontaire ?	transe involontaire mais défini	transe volontaire
MUSIQUE		
nom du chant	"chant de la venue des divinités" <i>gelong ma'pasae deata</i>	"cantillation de celui qui se scarifie" <i>sampa-sampa to mantere</i>
nom commun	"saut des hommes" <i>nondo muane</i>	"chant des femmes" <i>gelong bainé</i>
contenu textuel	arrivée des divinités sur le lieu	description du voyage et du retour
chanteurs	chœur d'hommes	chœur de femmes (+ quelques hommes)
danseurs	plusieurs femmes cheveux déliés qui tournoient	∅
dynamique	chant saccadé, rythmé, vif, crié	chant lent, incantatoire
funcion de la musique	la musique chantée par les hommes accélère la crise des femmes	la musique chantée par les femmes apaise le sang qui coule
type de transe	inspiration (ou possession ?) femmes "musiquées"	communion, voyage officiant "musiqué", transe volontaire,

Figura 3. Diferencias entre las sesiones de trance del ritual maro. (Rappoport 1996: 364)

El canto es un elemento necesario para la comunicación entre el mundo de los vivos y el de las divinidades, a través de la persona en trance se transmite simbólicamente una ofrenda colectiva, en especial en las sesiones en las que hay polimúsica. Se ofrece la acumulación de música además de desarrollarse de forma paralela a abundantes ofrendas de sacrificios animales, la colocación de estandartes como símbolos de identidad y además este tipo

de música suele estar acompañada de pequeñas danzas. Es un intercambio colectivo con las divinidades.

En estos dos tipos de trance podemos encontrar dos tipos diferentes de música. En el coro masculino, abierto a cualquiera no requiere ninguna educación musical, se invita a las divinidades a bajar al mundo de los vivos, aparece reflejado en las letras:

*Sumonglo' ma' tanduk bassi
ma'ongka-ongka mataran
ma'patondon oda-oda*

*Descendre avec les cornes de fer
armé de la chose aiguisée orné de
l'arme tranchante*

*Laoko sambalin mai
bu'tu lamban diong mai*

*Venez de par là-bas
traversez de l'autre rive*

Figura 4. Al comienzo del canto gelong se invita a las divinidades a bajar al mundo de los vivos, cuando los participantes alcanzan el estado de trance es porque los dioses han bajado.

También se hace referencia al cuchillo con el que se realizarán las laceraciones³.

(Rappoport 2006: 15)

En cuanto a los aspectos musicales se sigue un tempo rápido, con un ámbito que no supera la 3ª y en algunas ocasiones con dos voces a distancia de 3ª. Los motivos que se cantan no sufren casi ninguna variación, no hay desarrollo musical ni cambios de tempo, solo ligeras variaciones rítmicas.

³ **Bajad** con los cuernos de hierro, armado con el filo decorado del cuchillo cortante. **Venid** de allá, cruzad a la otra orilla.



Figura 5. Ejemplo de *gelong* masculino y las pequeñas variaciones que se pueden dar.
(Rappoport 1996: 349)

En este caso el trance es provocado por varios factores: por la agitación provocada por la danza, por la repetición musical constante sin desarrollo que difumina la percepción temporal y por último debido a la alteración emocional y el clima de agitación que se genera con los saltos de los cantantes. Los saltos de los cantantes provocan el agotamiento muscular y la desorientación espacial, todos estos factores contribuyen a alcanzar el trance como plantea Rouget (1980). La saturación sonora no es el único factor, en este caso el esfuerzo físico que supone la danza es un elemento importante para alcanzar este estado. Basándonos en la teoría de S. Walker (1972) en la que propone como elemento fundamental para la posesión los cambios neuropsicológicos producidos por la saturación sensorial, plantea que generalmente la saturación aparece de forma rítmica, podríamos decir que estos cambios en el ritmo de una melodía repetitiva como la del *gelong* en esta etapa del ritual serían el motivo de la saturación sensorial. En esta etapa la vuelta al estado de consciencia va acompañada por una melodía de flautas, esta melodía tendría la misma función que las señales sonoras empleadas para finalizar las sesiones de hipnosis occidentales, esta es una respuesta aprendida, la música es el referente externo más eficaz para guiar el trance.

El otro tipo de canto es el que ejecuta el coro femenino, evocan las visiones de la persona en trance que se comunica con las divinidades, se sigue un tempo lento. En este caso, las letras hablan del proceso de curación, el canto trata de calmar a la persona en trance, las frases son simples, el ámbito no supera un tono, son ejecutadas al unísono y son melismáticas. Mientras se produce la curación a través de la sangre, los cantos son en primera persona lo que indica que el protagonista de esta etapa se identifica con toda la comunidad, además de servir como comentario de la acción ritual, hay que destacar que en este tipo de repertorio, la letra es entendible ya que el canto es al unísono, por eso el hecho de que se comente la acción ritual es funcional:

<i>Dipopedampi rara'na dipotamba'</i>	<i>Son sang servira de remède</i>
<i>kaisse'na</i>	<i>le fruit rouge le guérira</i>
(...)	
<i>Lolo tabang pedampinna</i>	<i>La pointe de la feuille tabang est notre</i>
<i>lassege' pepamurru'na</i>	<i>remède</i>
<i>pi'tok peba'na-ba'nanna</i>	<i>la pousse lassege' est notre traitement</i>
	<i>la plante pi'tok nous soigne</i>
<i>Nasule kale datumna</i>	<i>Le corps revient au début</i>
<i>Tokuli' ampu lembangna</i>	<i>Avec une forme intacte</i>
<i>urruru tampa todolona</i>	<i>il retrouve la forme du début</i>
<i>sola tasim bulayanna</i>	<i>avec une force rayonnante</i>

Figura 6. Cantos sobre el proceso de curación⁴. (Rappoport 1996: 359)

⁴ Su sangre servirá de remedio, el fruto rojo le curará. La punta de la hoja Tabang es nuestro remedio, el crecimiento de "lassege'" es nuestro tratamiento, la planta "pi'tok" nos cuida. El cuerpo vuelve al principio. Con una forma intacta, el reencuentra la forma del principio, con una fuerza radiante.

Sulemo mendio' bassi
membollo-bollo mataran
melangi' sanda ura'na

Je reviens de mon bain de fer
rincé à la chose coupante
lavé à toutes sortes de lames

Figura 7. Canto colectivo en primera persona como identificación con el protagonista⁵.
(Rappoport 2006: 16)

♩ = 60

su - man - la na' ta - riu ha - ri na na
on - ka on - <a na
a - ta - ran

♩ = 60

sunan - la ro - ko <c na - i

♩ = 60

a - na to su ra ke

Samangie' rekko'rai
Descendré de lá - ras

Temmuenne to berske

Figura 8. *Gelong* femenino. (Rappoport 2006: 14)

Dejando de lado las características musicales, los procedimientos para alcanzar estados de consciencia alterada son muy diversos, pero podemos afirmar que de forma general la música se presenta como uno de los medios principales para alcanzar el trance. Dentro del Sudeste Asiático podemos encontrar numerosos ejemplos, como el de los Wana de Sulawesi, en este caso es un trance chamánico, ya que el único intérprete y participante del trance es el chamán, es la única persona capacitada para comunicarse con las

⁵ *Vuelvo de mi baño de hierro, enjuagado por la cosa cortante, lavado por todo tipo de filos.*

divinidades. El rol de los participantes en el ritual es totalmente pasivo. Sin embargo, el objetivo del trance es el mismo que el de los Toraja, la comunicación con el mundo de las divinidades, ya sea de forma individual o colectiva. También comparten la importancia de la palabra ritual, ya que los cantos del chamán comentan el ritual y además evidencia los cambios que se producen.

El ritual *maro* exalta la demencia y el desorden, para después volver a un estado de equilibrio a través del trance, estas características también las podemos encontrar en el ritual *Barong* balinés, a través del trance y del contacto con las divinidades se reestablece el equilibrio entre los dos mundos, quienes participan en el trance ayudan en la lucha entre dos personajes mitológicos opuestos, Barong y Rangda.

En todos estos casos, el trance es inducido a través de la estimulación (mediante percusión) o relajación sensorial (cantos, recitaciones a modo de mantra...), que producen una sensación de desorientación que nos lleva al trance (Pilch 2004). Durante el trance hay muchas regiones del cerebro implicadas como las áreas sensoriales y motoras, la memoria y las emociones. Esto se debe a que en este proceso intervienen muchos factores como el lenguaje, la música, las creencias, experiencias personales, para alcanzar el trance recurrimos a cosmologías. Por eso el significado de la música y su influencia en el trance depende del contexto personal y social.

Sobre la eficacia del trance en el ritual, Kartomi (1973) plantea que el trance satisface la necesidad de contactar con los ancestros y otros espíritus, por lo que aporta a la sociedad una satisfacción espiritual. Las características musicales de las músicas de trance de Java en las que también aparecen música y danza, como el Ébeg, Tiowongan, Pentjak y Pradjuritan, presentan una homogeneidad estilística en relación a los cantos de trance Toraja de los que hemos hablado. La repetición rítmica y melódica, formulas melódicas simples y recurrentes con ámbitos reducidos y la regularidad en el tempo, podríamos establecerlas como características de la música de trance.

Kartomi habla de que la tradición de emplear el trance como un medio de comunicación tiene un origen pre-hindú, por eso esta tradición podría ser compartida en las comunidades de las que hemos hablado porque todas ellas tendrían un origen común además de cumplir la función de relajar tensiones sociales.

Conclusiones

Podemos afirmar que la relevancia de la música dentro del ritual radica en su función y significado, no en la propia estructura musical. Como ya hemos mencionado, no se pueden establecer unas características concretas para la música de trance en general, el único rasgo general que podemos encontrar en diferentes áreas culturales se encuentra en la función que ésta cumple.

Por una parte, el significado de la música siempre es compartido y entendido por cada comunidad, esto hace que la música y de forma más general el ritual impulse la cohesión grupal. Por este motivo, podemos afirmar que la música ritual funciona como una terapia colectiva. Además, también podemos encontrar la función de reafirmar la identidad en la etapa en la que se erigen los estandartes, estos representan cada una identidad familiar que queda reforzada por la interpretación musical por grupos dedicada a cada estandarte, en este momento se “enfrentan” los diferentes grupos familiares empleando la música como una ofrenda.

Estas ideas concuerdan con uno de los semi-universales planteados por McAllester (1971: 379).

Uno de los casi-universales más importantes es que la música transforma o exalta la experiencia. Siempre se sale de lo ordinario y su presencia crea la atmosfera de lo especial. Calma o exalta, pero en todo caso cambia. Otras experiencias transforman la vida, pero no tan universalmente. Abraham Maslow consideraba que las dos “experiencias pico” de la vida citadas más que ninguna otra eran el sexo y la música.

Centrándonos en las sesiones de trance, aunque no podemos hablar de unas reglas generales para la música de trance podemos encontrar unas

pautas de comportamiento generales asociadas, ya que siempre existe un comportamiento cultural estereotipado para la persona o personas en trance, además de crear una excitación corporal, debida a danzas, música muy rítmica y otros factores y una excitación emocional comunal que se encuentra ligada a las implicaciones religiosas de los rituales. De esta forma, el estado de trance sirve para canalizar la exaltación de las emociones producida, de manera que en él se pasa por el “desequilibrio” y el caos, y tras culminar el ritual se consigue el equilibrio entre toda la comunidad ya que queda satisfecha la necesidad de comunicarse con las divinidades. Durante este proceso la música se emplea como medio para mantener la atmósfera que permite la continuación del trance, podríamos decir que la música se presenta como guía durante el trance, también se concluye el trance a través de señales sonoras. Entre las características musicales podemos destacar la repetición estímulo - motívica que unida a las violentas danzas y a la efervescencia del canto colectivo, crean así las condiciones fisiológicas para desencadenar el trance. Según S.Walker (1972) el elemento fundamental de la posesión es la presencia de estos elementos que crea una saturación sensorial que produce cambios neuropsicológicos.

El trance en los cultos de posesión responde a una conducta socializada en la que se unen diferentes factores, planteados por Rouget y que podemos ver dentro del ritual *maro*. Primero, a nivel individual el estado de pura emoción que produce conductas histeriformes. A nivel de las representaciones colectivas, este evento es entendido como signo de presencia de un espíritu o divinidad, por otra parte, podemos mencionar la “domesticación del trance” (R. Bastide 1972), ya que se establece como modo de comunicación con lo divino y la conducta queda pautada. Por último, el sujeto en trance se identifica con la divinidad “responsable” del trance, esta conducta identificatoria forma parte de la teatralización de la mitología, esto explicaría por qué las letras del *gelong* son inteligibles, ya que evidencian la presencia de estos personajes y narran parte de esta mitología. De esta forma el trance constituye un modelo cultural integrado en una interpretación concreta del mundo que se ve reflejada al alcanzar este estado.

En cuanto al papel de la música en el trance, podríamos con la idea de que aunque no es la música la que induce al trance de forma directa, ésta es un elemento clave dentro de todo el conjunto de elementos que lo inducen. La música tiene un efecto neurológico en el oyente, y además de las asociaciones culturales que implica cada individuo recurre a su memoria asociativa, lo que produce la estimulación necesaria para alcanzar estas experiencias.

Bibliografía y fuentes

Aubert, Laurent. 2006. "Chamanisme, possession et musique: quelques réflexions préliminaires". *Cahiers D'ethnomusicologie*, 19 (Chamanisme et possession), 11–19.

Becker, Judith. 1994. "Music and Trance". *Leonardo Music Journal*, 4(1994), 41–51.

_____ 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Indiana University Press.

Blacking, John. 1973. *How musical is man?* Washington: University of Washington Press.

Finnegan, Ruth. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Revista Transcultural Del Música*, 6, 1–18.

Geertz, Clifford. 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Grof, Stanislav. 1994. *La mente holotrópica*. Barcelona: Kairós.

Jankowsky, R. C. 2007. "Music, spirit possession and the in-between: Ethnomusicological inquiry and the challenge of trance". *Ethnomusicology Forum*, 16(2), 185–208. <http://doi.org/10.1080/17411910701554021>

Kartomi, Margaret J. 1973. "Music and Trance in Central Java". *Ethnomusicology*, 17(2), 163–208.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

Nooy-Palm, C. H. M. C. 1975. "Introduction to the Sa'dan Toraja people and their country." *Archipel*, 10(1), 53–91.

Pilch, J. J. 2004. "Music and Trance". *Music Therapy Today*, 5(2), 51.
<http://www.jstor.org/stable/1513180>

Rappoport, Dana. 1996. Musiques rituelles des Toraja Sa 'dan.

_____ 2004. "Musique et morphologie rituelle. chez les Toraja d'Indonésie". *L'Homme*.

_____ 2006. "« De retour de mon bain de tambours ». Chants de transe du rituel maro chez les Toraja Sa'dan de l'île de Sulawesi (Indonésie)". *Cahiers D'ethnomusicologie*, 19(2006).
<http://ethnomusicologie.revues.org/pdf/2112>

Rouget, Gilbert. 1980. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. París: Gallimard.

Sidorova, Ksenia. 2000. "Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales". *Alteridades*, 10(20), 93–103.

Torres, Juan Luis. 2004. "El sonido numinoso: música ritual y biología". *Convergencia*, 36, 81–97.
http://www.uaemex.mx/webvirtual/wwwconver/htdocs/rev36/36pdf/4_JUAN_LUIS_RAMIREZ.pdf

Tsintjilonis, Dimitri. 2000. "A Head for the Dead : Sacred Violence in Tana Toraja". *Archipel*, 59, 27–50. <http://doi.org/10.3406/arch.2000.3553>

Turner, Victor. 1980. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

Walker, Sheila. 1972. *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America*. Leiden: E.J. Brill.

La *performance* musical en la representación fílmica del género en los años del Código Hays

RAMÓN SANJUÁN MÍNGUEZ

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: estudios de género; performatividad; Código Hays; Hermanos Marx.

Keywords: gender studies; performativity; Hays Code; Marx Brothers.

Cita recomendada:

Sanjuán Mínguez, Ramón. 2016. "La *performance* musical en la representación fílmica del género en los años del Código Hays". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

LA *PERFORMANCE* MUSICAL EN LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DEL GÉNERO EN LOS AÑOS DEL CÓDIGO HAYS

Ramón Sanjuán Mínguez

Resumen

Los estudios de género han incidido en la consideración del lenguaje fílmico como un medio de representación sexista que reproduce el lenguaje patriarcal dominante. Las investigaciones de Laura Mulvey, entre otros, han evidenciado las predisposiciones ideológicas presentes en la puesta en escena cinematográfica. Sin embargo, los contenidos musicales fílmicos se han considerado en estos estudios como un elemento más de ese lenguaje y no han sido abordados desde el punto de vista de su performatividad. En este sentido, un análisis detallado de la puesta en escena de la representación musical, en lo referente a los gestos realizados por los intérpretes y a los procesos de filmación y edición, puede revelar la existencia de un metalenguaje que subvierte la narración fílmica sexista.

Así, el propósito de este trabajo es constatar las posibilidades que ofrece la representación musical cinematográfica para ofrecer una visión alternativa al lenguaje sexista hegemónico. Para ello, focalizaremos nuestra atención en el cine realizado a comienzos de los años 30, antes y después de la consolidación del Código Hays.

Palabras clave: estudios de género; performatividad; Código Hays; Hermanos Marx.

Abstract

Gender studies have had an influence on the consideration of cinematic language as a sexist means of representation that reproduces the dominant patriarchal language. The research by Laura Mulvey, among others, has shown the ideological predispositions present in the cinematic *mise-en-scène*. However, in this research music contents in films have been considered as just another element of that language and have not been studied from the perspective of their performativity. In this sense, a thorough analysis of the *mise-en-scène* of music performance as regards the performers' gestures and filming and editing processes might reveal the existence of a metalanguage that subverts sexist cinematic narratives.

Thus, this paper aims to establish the possibilities offered by the cinematic representation of music in order to provide an alternative vision to the hegemonic sexist language. To do so, we will focus on the films shot in the early 30s, before and after the consolidation of the Hays Code.

Keywords: gender studies; performativity; Hays Code; Marx Brothers.

Los estudios de género en el medio fílmico

En "Cine, feminismo y vanguardia", un artículo publicado por primera vez en el año 1979 en el volumen *Women Writing and Writing about Women*, Laura Mulvey realizaba un balance sobre los estudios de género en sus primeros años de existencia. En este periodo inicial se había desarrollado un importante trabajo de investigación focalizado en el interés por denunciar y analizar el sexismo existente dentro de la industria cinematográfica, así como en sus modos de representación (Mulvey 2011: 15).

La publicación en 1976 del primer número de la revista norteamericana *Camera Obscura* había ofrecido una nueva perspectiva dentro de estos estudios por cuanto se subrayaba que "el aparato cinematográfico no es ideológicamente neutro, sino que reproduce unas predisposiciones ideológicas determinadas: códigos de movimiento, de representación icónica y perspectiva" (citado en Mulvey 2011: 22)¹. Así, el cine no sólo aspira a una estética realista mediante la ocultación de los medios de producción, sino que, además, "construye el modo en el que [la mujer] debe ser mirada dentro del espectáculo mismo" (Mulvey 2001: 376).

Apenas una década después, los estudios de género estaban abordando la importancia de la representación fílmica en la construcción social y cultural de la masculinidad y de la feminidad. En esos años, Mulvey publicaba "Placer visual y cine narrativo" (1989), un artículo inspirado en *Duelo al sol*, la película realizada por King Vidor en 1946. En este trabajo la profesora británica defendía que "el cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente

¹ "Feminism and Film. Critical Approaches". *Camera Obscura*, 1, otoño de 1976. Existe una nueva edición: 2003. "Camera Obscura Collective. Feminism and Film: Critical Approaches". En *The Feminism Cultural and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones 2003. 234-238. Londres: Routledge.

establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo (Mulvey 2001: 365). Así, "el estilo de Hollywood en su punto álgido [...] surge [...] de su hábil manipulación del placer visual con el fin de producir satisfacción", codificando lo erótico "en el lenguaje del orden patriarcal dominante" (Mulvey 2001: 366). Una opinión que también es compartida por Molly Haskell, quien afirma que el "concepto de la mujer como ídolo, objeto artístico, icono y entidad visual es, después de todo, el principio primordial de la estética fílmica como medio visual [...]" (Haskell 1987: 7).

Por otra parte, Laura Mulvey utiliza conceptos psicoanalíticos freudianos para denunciar el rol pasivo que asume la mujer en la representación fílmica, desarrollando la llamada "paradoja del falocentrismo".

La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey 2001: 366).

En este sentido, la profesora británica señala la existencia de una escisión entre "espectáculo y narración", entre el exhibicionismo femenino y "el papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan". Así, frente a la pasividad femenina, el hombre surge como el "portador de la mirada del espectador", una mirada que consigue trasladar "más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas que representa la mujer en tanto que espectáculo" (Mulvey 2001: 371).

Desde esta perspectiva, Mulvey ensalza el trabajo de algunas realizadoras pioneras como Dorothy Arzner o Maya Deren, entre otras, quienes propusieron un lenguaje fílmico alternativo a la naturaleza sexista de la industria cinematográfica. Así, refiriéndose a los estudios de Claire Johnston y Pam Cook, Mulvey argumenta que "Arzner conseguía poner en crisis los códigos y los presupuestos masculinos dominantes en Hollywood, subvirtiendo y mostrando sus contradicciones" (Mulvey 2011: 17). En este sentido, Mulvey proponía un análisis detallado del lenguaje y los códigos cinematográficos que trasladase el centro de atención desde el contenido narrativo, privilegiado por la industria fílmica, hasta los procesos de identificación que atrapan al espectador en una relación cerrada, sin posibilidad de contradicción.

Sin embargo, podemos argumentar que los planteamientos de Laura Mulvey discriminan entre un cine sexista, producido por la industria fílmica, y un cine alternativo que cuestiona la visión patriarcal del primero, dignificando los roles asumidos por las mujeres y reivindicando su importancia más allá del espectáculo. Así, desde nuestro punto de vista, Mulvey parece considerar a cada película como un producto en su conjunto en el cual todos los elementos convergen para ofrecer no sólo una determinada narración, sino también una visión de la dialéctica masculino-femenino. Además, sus estudios focalizan la atención sobre el lenguaje cinematográfico norteamericano de aspiración realista y verbocentrista que se configura a mediados de los años treinta con la consolidación del cine sonoro y la imposición del código moral al que dio nombre William Hays. Pero una parte del primer cine sonoro está influenciado, de forma significativa, por números procedentes de espectáculos populares como el *vaudeville* y el teatro musical, y sus aspiraciones no son precisamente realistas. Se trata de un cine de números o secuencias que pese a estar unificadas bajo un argumento común también se pueden contemplar como atracciones en sí mismas de diversa consideración social y sexual.

Por otra parte, en lo que respecta a los contenidos musicales, Sagrario Martínez destaca que los estudios de género han permitido valorar los elementos musicales no como un "arte etéreo", sino como una "institución básica" de una sociedad vertebrada por el género. Así, "es importante demostrar cuál es el papel de la música en la construcción del género y en la afirmación del poder masculino" (Martínez 2011: 11). Sin embargo, aunque Mulvey realiza ciertas referencias a los contenidos musicales de lenguaje cinematográfico, no parece otorgar a estos elementos un papel más importante que el complemento de ese lenguaje realista y patriarcal. Además, incluso en los films marcadamente sexistas y patriarcales podemos encontrar, de forma ocasional, ciertos elementos musicales que resultan discordantes, tanto por su contenido como por su puesta en escena, con el discurso hegemónico cinematográfico.

Desde estas premisas, el propósito de nuestro trabajo es demostrar cómo, en los primeros años del cine sonoro, los elementos musicales, y su puesta en escena, pueden ofrecer en ocasiones un contrapunto, un elemento subversivo, dentro del lenguaje patriarcal dominante en la industria fílmica.

Para el análisis de estos elementos musicales hemos utilizado los planteamientos analíticos y los recursos sobre performatividad referidos por López

Cano en un artículo publicado en el año 2008 en el volumen *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. En este trabajo, López Cano demuestra la importancia de la performatividad y de la narratividad en la construcción social de género estudiando los movimientos coreográficos y los gestos asociados a bailes como el tango queer, la timba, el reguetón o los sonideros.

Desde nuestro punto de vista, en relación a los estudios de género, los números musicales del primer cine sonoro no sólo pueden ser estudiados a partir de su relación o función musical con el lenguaje cinematográfico, sino que también es necesario investigar lo relativo a su puesta en escena y a los contenidos de su representación coreográfica o performativa. Una puesta en escena que no se mantiene constante a lo largo del tiempo sino que reproduce predisposiciones ideológicas y códigos de representación propios de cada época estilística.

Debido a las limitaciones inherentes a este trabajo, hemos acotado el campo de estudio al cine realizado entre los años 1929 y 1937 por los hermanos Marx, unos cómicos cuya trayectoria cinematográfica refleja en gran medida los cambios experimentados en la representación de las músicas de carácter popular en la primera década del cine sonoro.

El lenguaje cinematográfico a comienzos de los años 30. El caso de los hermanos Marx

Tras una irregular carrera en los circuitos del *vaudeville* norteamericano, los hermanos Marx consiguieron el reconocimiento artístico gracias a *The Cocoanuts* (1925) y *Animal Crackers* (1928), dos musicales presentados en Broadway cuyas adaptaciones cinematográficas, filmadas en Nueva York, supondrían su debut en el cine, antes de trasladarse a California.

A lo largo de su trayectoria cinematográfica, los Marx reelaborarían de forma continuada los viejos gags creados durante su paso por circuitos de *vaudeville*, unos gags que complementaban con números musicales de tradición popular, en gran medida provenientes del ámbito de Tin Pan Alley. En este sentido, la carrera artística de estos cómicos neoyorquinos resulta muy significativa por cuanto refleja el paso desde los antiguos espectáculos de variedades y el teatro musical hasta el cine

realizado en Hollywood, donde muchos artistas emigraron esperando encontrar trabajo tras el crack bursátil de 1929.

Así, en el cine de los hermanos Marx podemos encontrar algunos de los cambios más significativos que tuvieron lugar en la primera década de existencia del llamado cine sonoro. Unos cambios que resultan evidentes al comparar sus dos primeros films, realizados en Nueva York, con los tres siguientes, *Monkey Business* (1931), *Horse Feathers* (1932) y *Duck Soup* (1933), producidos en Hollywood por la Paramount. A pesar de que sus primeras cinco películas están realizadas en un intervalo de apenas seis años, se trata de una etapa en la que el cine sonoro consolidó sus aspiraciones artísticas y fue eliminando los contenidos musicales populares, priorizando las músicas orquestales de tradición centroeuropea. De la misma forma, son los años en los que se consolida el código moral Hays y los papeles femeninos experimentan un importante declive en relación a su importancia narrativa y contenido sexual. Un declive que también afecta a los contenidos musicales, tal y como pretendemos demostrar a continuación.

***The Cocoanuts* (1929)**

Los hermanos Marx debutaron en el cine sonoro en 1929 con *The Cocoanuts*, un musical cinematográfico que adaptaba la comedia musical homónima que los Marx habían estrenado el 8 de diciembre de 1925 en el Lyric Theatre de Nueva York². El guión de la obra, escrito por George S. Kaufman y Morrie Ryskind, presenta situaciones típicas de las comedias musicales de la época, unificadas bajo el argumento de una historia de amor contrariada. Sin embargo, lo más significativo es su peculiar carácter satírico, un elemento propio de estos autores, decisivos en la trayectoria artística de los hermanos Marx.

Así, bajo el trasfondo de la especulación urbanística acaecida en los años 20 en Florida, Kaufman y Ryskind introducen un conflicto clasista protagonizado por la adinerada Mrs. Potter (Margaret Dumont) y su hija Polly, una joven que no acepta casarse con Yates, el pretendiente elegido por su madre debido a su distinguida procedencia familiar. Polly (Mary Eaton), en cambio, está enamorada de Bob (Oscar

² *The Cocoanuts*. Internet Broadway Data Base. <http://www.ibdb.com/production.php?id=9961> [Consulta: 13/08/2016].

Shaw), un vulgar empleado de hotel, con quien realiza planes de futuro, en contra de los deseos de su madre. En cualquier caso, la relación de Polly con Bob contradice, en la tradición de Gilbert & Sullivan, la norma victoriana según la cual ningún hombre puede aspirar a una mujer de una posición social más alta (Jones 2003: 8).

Una buena parte del argumento del film se desarrolla, pues, a partir de la tensa relación existente entre Mrs. Potter y su hija, quien se niega a aceptar la proposición matrimonial planteada por su madre. De esta forma, Polly acepta renunciar, por amor, al bienestar económico y a la consideración social. Por otra parte, Yates (Cyril Ring), en realidad, sólo es un vulgar embaucador que aprovecha su supuesta condición social para obtener beneficios económicos robando a viudas adineradas. Yates cuenta con la complicidad de Penélope (Kay Francis), una mujer que destaca por su personalidad, viste de una forma moderna y elegante, y que es quien toma, en última instancia, las decisiones sobre los planes para obtener dinero. En este sentido, aunque no podemos considerar a la película como igualitaria en cuestiones de género, no es menos cierto que los personajes femeninos no son completamente pasivos, sino que muestran una iniciativa propia aunque no siempre sean capaces de tomar decisiones vinculantes para su futuro.

En el apartado musical, la película cuenta con canciones y coreografías de diversa consideración que en su mayoría interrumpen el discurso narrativo del film y se muestran como números aparentemente independientes. La música original de la obra teatral fue escrita por Irving Berlin. Sin embargo, en el film se suprimieron gran parte de los números musicales y el compositor añadió una nueva canción, pegadiza y romántica.

Uno de los números coreográficos iniciales, *The Bellshops*, muestra a unas jóvenes, vestidas de botones de hotel, que realizan unos movimientos casi gimnásticos antes de retirarse en formación. Así, esta intervención sin ningún contenido narrativo responde a lo que Laura Mulvey denomina como "espectáculo" y refleja un marcado carácter sexista por cuanto estas mujeres sólo son consideradas como objeto visual.

Sin embargo, hacia la parte final de la película encontramos un número musical, interpretado por Polly Potter, que revela una visión muy diferente de la condición femenina, llegando incluso a subvertir el contenido narrativo de los diálogos.

“The Monkey Doodle Doo”

Al margen de otros números musicales, *The Cocoanuts* presenta “When My Dreams Come True” y “The Monkey Doodle Doo”, dos canciones cuyas melodías reaparecen en varias ocasiones a lo largo de la película. De alguna forma, estas dos piezas representan dos mundos o dos estratos sociales presentes en el guión del film. Así, “When My Dreams Come True” es una canción elegante y comedida que pretende reflejar la ensoñación por una vida mejor y los deseos amorosos de Polly. Por otra parte, “The Monkey Doodle Doo” se asocia con la vida disipada y frenética de los años 20 por cuanto utiliza ritmos provenientes de bailes muy populares en su época como el *Turkey Trot*, el *Grizzly Bear*, el *Bunny Hug* y otros (Magee 2012: 155). Además, las líneas melódicas de esta obra están construidas basándose en escalas pentatónicas y presentan fraseos melódicos irregulares, armonías disonantes y ritmos sincopados procedentes del ragtime. De hecho, Jeffrey Magee define esta canción como “una danza animal inventada” (Magee 2012: 155) que contiene muchos de los rasgos personales del lenguaje jazzístico de Irving Berlin: figuras secundarias sincopadas, notas *blue* acentuadas y un incisivo bajo de *blues*.

Desde esta perspectiva, lo más significativo es que es Polly Potter quien interpreta y baila una coreografía sobre “The Monkey Doodle Doo” en la parte final de *The Cocoanuts*, una música que contradice su procedencia social pero que Polly utiliza a modo de autoafirmación personal, frente a las aspiraciones matrimoniales de su madre. Esta subversión del orden social se produce en dos estratos diferentes. En primer lugar, cuando Polly interpreta la canción “The Monkey Doodle Doo” está mostrando su atracción hacia una vida más desinhibida y hacia los ritmos de bailes impropios de su clase social. En este sentido, la música está desempeñando una función significativa. Pero lo que más nos interesa para nuestro análisis, en función de los estudios de género, es la puesta en escena y la performatividad derivada de los gestos coreográficos realizados por Polly Potter.

Tras interpretar la primera estrofa y el estribillo completo de la canción, Polly protagoniza un número coreográfico construido sobre esta música. Las diferencias visuales a nivel fílmico entre la canción y el baile resultan muy reveladoras. Así, mientras que en la parte vocal la cámara mantiene un plano medio de la actriz, delante de unas distinguidas damas (Figura 1), el comienzo del baile se muestra desde un plano de conjunto que nos permite contemplar el peculiar vestuario selvático, con mallas negras y plumas, de las bailarinas que le acompañan (Figura 2). Este cambio

de ambientación refleja a la perfección el momento en el que Polly decide abandonar su condición social, atraída por los ritmos sincopados afroamericanos.



Figura 1. Polly Potter canta "The Monkey Doodle Doo"³.



Figura 2. Polly comienza su número coreográfico.

Además, los planos de conjunto nos van a mostrar con detalle las evoluciones coreográficas del personaje interpretado por Mary Eaton. Si en la parte vocal la atención visual se centraba en su rostro inocente y en la parte superior de su vestido, la llegada del baile nos va a permitir contemplar su cuerpo al completo, un cuerpo que se va a liberar de todas las ataduras morales y sociales conforme su falda emprenda el vuelo. De hecho, hacia la parte final del número Polly realiza unos giros que levantan su falda por encima de su cintura, dejándonos ver con detalle su ropa interior, mientras unas elegantes damas la contemplan desde la parte posterior del escenario (Figura 3).

Podríamos considerar que esta escena exhibicionista responde a un tratamiento de la mujer como objeto contemplativo, como "espectáculo" escopofílico de una representación, sin ninguna trascendencia en el desarrollo narrativo patriarcal del film. De la misma forma, resultan evidentes ciertos paralelismos con el baile que tiene lugar en la cubierta de tercera clase en *A Night at the Opera*, la película que los Marx estrenarían en 1935, una escena que Lawrence Kramer define como una ceremonia de cortejo (Kramer 2002: 140-141). Sin embargo, ninguna de estas dos propuestas se corresponde con el significado último de esta escena coreográfica.

³ Salvo indicación contraria, todas las imágenes utilizadas corresponden a fotogramas de la película: *The Cocoanuts / Los cuatro cocos*. 2010. Dir. Joseph SANTLEY y Robert FLOREY. DVD. Madrid: Universal Pictures International Limited.

En primer lugar, no podemos considerar este número al margen de la narración fílmica. Polly está atrapada en una encrucijada y se ve obligada a respetar la decisión impuesta por su madre en lugar de compartir su vida con Bob, la persona de la que está enamorada. Así, mediante esta coreografía Polly no sólo se deja seducir por la música propia de otra clase social, inferior a la suya, sino que, además, está mostrando abiertamente su sexualidad y reivindicando su libertad para disponer de su cuerpo. No se trata, pues, de un número escopofílico que considere a la mujer como un objeto sexual, al margen de la narración.

Por otra parte, existe una diferencia significativa en relación a la escena descrita por Lawrence Kramer. Si bien en ambos casos una joven acaba mostrando su ropa interior durante un baile, en *A Night at the Opera* se trata de un número de conjunto, en el que participan varias parejas, siendo los hombres los que cortejan coreográficamente a las mujeres. Además, no conocemos el trasfondo personal de los bailarines por cuanto no aparecen en ningún otro momento de la película. Por el contrario, Polly Potter realiza su representación coreográfica en *The Cocoanuts* como un elemento más de la narración fílmica siendo ella la protagonista absoluta, sin ningún hombre que pretenda cortejarla y tan sólo acompañada por un anónimo cuerpo de baile (Figura 4).



Figura 3. Polly nos muestra su ropa interior.



Figura 4. El anónimo cuerpo de baile.

De alguna forma, Polly utiliza su coreografía sobre “The Monkey Doodle Doo” para rebelarse sobre las imposiciones de su madre, reivindicando su feminidad, así como sus deseos sexuales. Algo que se muestra incapaz de conseguir mediante los diálogos de la película. Así, a través de la música y de sus ritmos sincopados Polly deja de ser por unos instantes la mujer castrada, callada, frustrada y sumisa del lenguaje fílmico patriarcal.

Desde esta perspectiva, un análisis audiovisual cuyo objetivo fuese establecer las funciones que desempeña la música en esta secuencia resultaría incompleto y no revelaría la significación última de la escena. Por ello, creemos necesario introducir un análisis performativo a partir de los términos descritos por López Cano, quien diferencia entre dos tipos de *performance*. En primer lugar, encontramos una *performance* performática que abarcaría todo lo relacionado con la puesta en escena del número musical a partir del guión de la película. Por otra parte, López Cano define como *performance* performativa a un segundo nivel de representación que incluye los aspectos concernientes a la creación de una nueva realidad durante la representación, una realidad que todavía no está "discursivizada por medios verbales explícitos" (López Cano 2008: 11) y que, en el caso que nos ocupa, estaría relacionada con la significación de la gestualidad coreográfica que Polly realiza durante su número musical. Para el musicólogo mexicano la representación performativa puede articular la subjetividad de la narración y contribuir a confirmar, subvertir o transgredir los discursos hegemónicos en lo relacionado con el género (López Cano 2008: 11).

Así, la representación que realiza Polly Potter de "The Monkey Doodle Doo" despliega una narratividad performativa bidimensional que nos permite conocer la subjetividad del personaje interpretado por Mary Eaton, una subjetividad en gran medida ausente en los diálogos de la película y que interactúa con el discurso fílmico patriarcal, subvirtiéndolo.

De alguna forma, la música no sólo revela el inconsciente reprimido de Polly, sino que también contribuye a reivindicar el papel de la mujer dentro del film, ofreciéndole una voz de la que adolece en la narración fílmica.

La balada norteamericana

Al margen del significado de la representación o *performance* musical que realizan los actores dentro del film, también podemos analizar la forma en la que estos números son filmados y editados a nivel visual, en relación no sólo con la estructura de la música, sino también con el lenguaje patriarcal y sexista.

La estructura musical de The Monkey Doodle Doo se inscribe en lo que Allan Forte denomina "balada norteamericana" (1995: 36-41), una estructura muy común en las canciones populares escritas en el entorno de Tin Pan Alley que solemos encontrar

también en los temas de amor de los musicales cinematográficos. La estructura básica de la balada norteamericana presenta una estrofa y un estribillo, dos secciones bien diferenciadas. La estrofa suele estar precedida por una introducción orquestal y unos compases denominados *vamp* que se pueden repetir una y otra vez hasta que los intérpretes están preparados para comenzar a cantar. Algo muy práctico en el teatro pero sin gran utilidad en el cine. La estrofa, denominada *verse*, está organizada en grupos de dos compases que acaban configurando dos periodos melódicos de ocho compases cada uno, a modo de antecedente y consecuente. Según Forte, esta distribución formal en grupos de dos compases contribuye a la "caracterización de la forma en el lenguaje popular, y facilita la interpretación, la percepción y la memorización" (1995: 37). Por otra parte, los dos periodos pueden compartir un mismo material temático, *parallel period*, o bien pueden ser contrastantes entre sí, *contrasting period*. De esta forma, la estrofa puede estar organizada de dos maneras diferenciadas: AA o AB.

A continuación aparece el estribillo o *chorus*, estructurado en tres partes. La primera de ellas consiste en un doble periodo de dieciséis compases en total (CC), denominado *chorus 1*. Tras esta sección encontramos una nueva estructura periódica de ocho compases (D) que Forte denomina *bridge* y que suele ser la parte más inestable a nivel armónico de toda la obra, estando incluso escrita en otra tonalidad. Por último, el estribillo concluye con la repetición de los ocho primeros compases (C), en lo que podemos considerar como *chorus 2*.

La previsibilidad de las estructuras de ocho compases, así como las simetrías formales y el carácter pegadizo de las melodías del estribillo, facilitan tanto la recepción de esta forma musical como el éxito de su comercialización en partituras o registros fonográficos. Pero lo que más nos interesa en nuestra investigación es la puesta en escena fílmica de esta estructura musical y su posible relación con la narración o con la representación del género.

“When My Dreams Come True”

Como ya hemos comentado anteriormente, *The Cocoanuts* presenta dos canciones principales que simbolizan dos estratos sociales bien diferenciados. Sin embargo, ambas obras comparten una misma estructura musical. Al igual que sucedía

con “The Monkey Doodle Doo”, la canción de amor “When My Dreams Come True” está escrita siguiendo el esquema de la balada norteamericana.

“When My Dreams Come True” está interpretada de forma conjunta, en la parte inicial de la película, por Polly Potter y Bob, el pretendiente con el que ella realiza planes de futuro, contrariando los deseos de su madre. Así, la joven pareja se declara mutuamente su amor con las notas musicales escritas por Irving Berlin.

Durante la introducción orquestal la cámara sitúa la acción en un decorado veraniego, presentándonos a Polly y Bob sentados en la playa. Esta imagen resulta muy significativa por cuanto es la mujer quien asume una posición preeminente sobre el hombre, estando sentada en una posición más elevada que él (figura 5). Si comparamos esta imagen, por ejemplo, con un fotograma de la película *The Big Sleep* (1946) en la que Humphrey Bogart impone su presencia sobre Lauren Bacall (figura 6), encontramos una marcada diferencia en la representación del género.



Figura 5. Posición inicial.



Figura 6. Bogart y Bacall en *The Big Sleep*⁴

A continuación, el plano se cierra ligeramente, centrando la atención del espectador en los dos intérpretes. Desde esta posición, Bob interpreta los dos periodos completos de la estrofa (AA') aunque es Polly quien ocupa la parte central de la imagen (figura 7). Así, la importancia de los dos personajes en la construcción del plano se compensa y resulta igualitaria. La estrofa se repite, siendo Polly quien asume la interpretación vocal desde la parte final del primer periodo hasta la conclusión de la

⁴ Fotograma perteneciente a *El sueño eterno*. 2013. Dir. Howard Hawks. DVD. Barcelona: Cinema International Media.

estrofa. En este caso, hacia la mitad del segundo periodo se produce un corte de edición para mostrarnos a la actriz en un primer plano, dirigiendo su mirada hacia Bob, quien mantiene su posición inferior, fuera del campo visual (figura 8). De esta forma, Polly asume la iniciativa en el cortejo amoroso y Bob pasa a un lugar secundario.



Figura 7. Bob canta pero es Polly quien ocupa la parte central de la pantalla.



Figura 8. Polly canta en un primer plano

Seguidamente, la cámara vuelve al plano inicial al comienzo del *chorus* y Bob recupera el protagonismo vocal interpretando esta sección completa (BBCB), mientras ambos están cogidos de la mano en una actitud amorosa (figura 9). A continuación, Polly vuelve a ser el centro de interés cuando asume la repetición del *chorus* (BBCB), encuadrada de nuevo en un primer plano. En esta ocasión, Polly parece absorta en sus pensamientos por cuanto su mirada ya no se dirige a Bob, sino que se pierde en el horizonte (figura 10).



Figura 9. Polly canta y ambos se cogen las manos.



Figura 10. Polly canta, fijando su mirada en el horizonte.

Por último, en el consecuente del periodo con el que concluye la obra, recuperamos el plano inicial justo en el momento en el que ambos personajes cantan a dúo la parte final de “When My Dreams Come True” (figura 11). Finalmente, el número concluye cuando Polly levanta una sombrilla para ocultar a la cámara el beso que ambos comparten (figura 12).



Figura 11. Polly y Bob cantan a dúo.



Figura 12. Polly oculta con la sombrilla el beso final.

En este sentido, y a pesar de que el lenguaje de la película puede considerarse sexista y patriarcal, la *performance* fílmica de este número musical no sólo resulta igualitaria en cuestiones de género sino que, incluso, prioriza el papel de la mujer. Así, no sólo es muy significativo que la mujer esté sentada en una posición más elevada que el hombre, sino que también resulta determinante que se muestre a Polly cantando en un primer plano mientras que nunca encontramos una imagen equivalente de Bob. De forma similar a lo que sucedía con “The Monkey Doodle Doo”, este primer plano de Polly articula la subjetividad del personaje femenino, en un proceso de introspección que culmina con su mirada perdida en el horizonte. Un proceso que en ningún caso se produce con el personaje masculino. Además, es Polly quien toma la iniciativa, en la parte final de la canción, de levantar la sombrilla para ocultar su beso.

En definitiva, la estructura formal de la balada norteamericana en las canciones de amor permite representar un cortejo amoroso de una forma más o menos igualitaria, alternando las partes cantadas y uniendo las voces en un dúo final que simboliza el amor compartido. Son los pequeños detalles de la puesta en escena fílmica los que permiten que uno de los dos personajes asuma, o no, un papel predominante sobre el otro con un sentido narrativo que va más allá del contenido de

la canción interpretada. En cualquier caso, Polly sólo consigue mostrar sus verdaderos sentimientos, una vez más, a través de la música, unos sentimientos que tiene que ocultar o reprimir en las escenas dialogadas de la película.

A pesar de todo, este tipo de representación musical que prioriza lo femenino acabará perdiéndose debido al sistema de producción hollywoodiense, marcadamente patriarcal, y a las restricciones morales impuestas por el llamado Código Hays, a comienzos de los años 30.

La representación musical a partir del Código Hays

Los hermanos Marx disfrutaron de una cierta libertad creativa durante su primera etapa cinematográfica. De hecho, sus dos primeras películas, *The Cocoanuts* (1929) y *Animal Crackers* (1930) se filmaron en Nueva York, una ciudad más cosmopolita y moderna que Hollywood. Tras un contrato de tres películas con la Paramount, filmadas en California, los Marx alcanzaron el mayor éxito de su carrera cinematográfica con *A Night at the Opera* (1935), una película dirigida por Sam Wood para la Metro Goldwyn Mayer, supervisada por Irving Thalberg.

Si en sus primeras películas encontramos un humor anárquico, así como una importante presencia de elementos procedentes del *vaudeville* y del musical, el contrato con la Metro Goldwyn Mayer les obligó a adaptarse a un sistema de producción cinematográfica de marcado carácter sexista y patriarcal, sometido por el código moral Hays, redactado en marzo de 1930. Un código cuyas normas morales, de obligado cumplimiento, supusieron el final de la carrera de actrices que mostraban abiertamente su sexualidad, como Mae West (Haskell 1987: 118). Según Haskell, el código llevó a las mujeres desde el dormitorio hasta el despacho y los personajes encarnados por West fueron reemplazados por una mujer activa y trabajadora como las interpretadas por Katherine Hepburn (Hanskel 1987: 92). De hecho, algunos autores defienden que Thalberg y el Código Hays acabaron por desvirtuar el humor de los Marx, convirtiéndolo en una comedia tan glamurosa como intrascendente (Grochowski 2007: 63). Unos cambios que también afectaron profundamente a los contenidos musicales.

Con el Código Hays en vigor, Polly Potter nunca habría podido mostrar abiertamente su sexualidad en "The Monkey Doodle Doo". Así, en el apartado del

código que hace referencia a los bailes, dentro de la sección dedicada al tratamiento del argumento del film, se prohíben de forma expresa los bailes o danzas que "representan acciones sexuales", así como las coreografías diseñadas para "excitar a los espectadores, suscitar pasiones o provocar una excitación física" (Doherty 1999: 358). Además, se incide en que en aquellos bailes en los que exista un "movimiento de los senos" son "inmorales y obscenos" (1999: 358). De esta forma, el Código Hays supone la castración musical de los personajes femeninos y de sus deseos, la pérdida de la única voz que les quedaba a las mujeres tras haber sido relegadas en los diálogos y en la trama argumental.

A Day at the Races

Tras el éxito cosechado con *A Night at the Opera* en 1935, los Marx intentaron repetir esta fórmula dos años después con *A Day at the Races* (1937). Sin embargo, la inesperada muerte de Irving Thalberg dificultó la producción y la calidad artística de un film que nunca llegó a tener el éxito esperado. El argumento de la película gira en torno a Judy Standish (Maureen O' Sullivan), la joven propietaria de un sanatorio, situado junto a un hipódromo en Sparkling Springs, que está a punto de cerrar debido a sus acuciantes problemas económicos. Para solventar la situación, Gil Stewart (Allan Jones), el novio de Judy, decide abandonar su carrera musical y comprar un caballo con el que pretende ganar un importante premio en el hipódromo y así solventar las deudas de su amada con el banco.

Los números musicales no encajaban demasiado bien en el nuevo lenguaje cinematográfico que pretendía ser realista y que aspiraba a una condición artística. Algo que resulta evidente en *A Day at the Races*, una película donde la casi totalidad de los números musicales están agrupados en su parte central, una sección denominada "Water Carnival" que se presenta como si fuera un cortometraje independiente del film, simulando una velada musical a la que asisten los protagonistas (figuras 13 y 14).



Figura 13. Programa de mano de la velada musical⁵



Figura 14. Protagonistas de los números musicales (Wood 2003)

Además, en el lenguaje cinematográfico de la Metro Goldwyn Mayer el interés de los números musicales se desplaza desde lo sonoro hasta lo visual. Así, lo más importante ya no es el contenido de la canción, o de la coreografía, sino una puesta en escena suntuosa y espectacular. Algo que podemos contemplar en dos de los números de la parte central de la película (figuras 15 y 16).



Figura 15. Gil Stewart interpreta Blue Venetian Waters sobre una góndola



Figura 16. Suntuoso número coreográfico. (Wood 2003)

⁵ Fotogramas pertenecientes al film *Un día en las carreras*. 2003. DVD. Dir. Sam Wood. Madrid. Warner Home Video.

“Water Carnival”

Al igual que sucedía en *The Cocoanuts*, en *A Day at the Races* encontramos un importante número coreográfico protagonizado por una mujer. Sin embargo, el significado performativo, en lo referente a cuestiones de género, es completamente opuesto y denota los cambios producidos en el lenguaje fílmico en lo referente a la representación musical.

En primer lugar, la puesta en escena de “Water Carnival” pretende ser espectacular a nivel visual e incluye un buen número de músicos y bailarinas que se reflejan en el agua del lago artificial. El escenario se ha ampliado de forma muy significativa, en relación con las limitaciones teatrales todavía presentes en *The Cocoanuts*. Además, encontramos diferentes tipos de iluminación, un buen número de cámaras de filmación que captan los detalles más relevantes de un número coreográfico, así como una edición de las imágenes muy dinámica.

Tras unas evoluciones coreográficas del cuerpo de baile, Vivien Fay aparece sobre el escenario para asumir la parte solista con la que concluye el número, seguida en todo momento por unas cámaras que realizan unos movimientos tan virtuosos como la bailarina.

Por otra parte, los estilizados movimientos coreográficos realizados por Fay mantienen un trasfondo neoclásico, muy alejado de los bailes de moda en los años 20 en los que se inspiraba Polly Potter en *The Cocoanuts*. De hecho, Vivien Fey concluye su interpretación con una realización muy precisa de un *fouetté* (figura 17). Es decir, ya no podemos encontrar una significación subversiva en el número coreográfico, sino que éste sólo aspira a una condición artística, a un mero entretenimiento estético visual. Por último, aunque en un determinado momento de la coreografía las bailarinas giran hasta levantar sus faldas, este gesto adquiere un significado muy diferente al que hemos descrito en *The Cocoanuts*. Tanto Vivien Fay como las bailarinas que protagonizan este número son artistas invitadas que no participan en ningún momento en el resto del film. Son personas anónimas de las cuales desconocemos sus motivaciones personales y sus inquietudes. De esta forma, el número coreográfico no permite mostrar la subjetividad o los deseos de estos personajes femeninos. Sus elegantes gestos están vacíos de significación y su performatividad visual ya no contradice la narración fílmica, sino que potencia el lenguaje cinematográfico sexista y patriarcal, un lenguaje en el que la mujer es sumisa, reprimida, se siente frustrada y

sólo es tratada como un objeto de placer visual escopofílico, sin ninguna iniciativa ni relevancia narrativa en la película.



Figura 17. Vivien Fey realiza un *fouetté*.



Figura 18. Las bailarinas levantan sus faldas.

“Blue Venetian Waters”

Por último, para finalizar nuestro trabajo sobre los cambios en la representación fílmica de la música queremos retomar la puesta en escena de la balada norteamericana, haciendo referencia a “Blue Venetian Waters”, la canción escrita por Karper, Jurmann y Kahn con la que comienza el gran número musical central de *A Day at the Races*.

En *The Cocoanuts*, Polly y Bob interpretaban conjuntamente “When My Dreams Come True”, una canción que simbolizaba su amor compartido y cuya puesta en escena resultaba más o menos equitativa en lo referente al género. Siguiendo el mismo planteamiento, en *A Day at the Races* la canción de amor debería estar interpretada también a dúo por Judy y Gil, alternando sus intervenciones y finalizando de forma conjunta. Sin embargo, lo primero que llama la atención en *Blue Venetian Waters* es que Judy no sólo no canta sino que, además, se mantiene al margen de la interpretación, alejada de la góndola en la cual Gil muestra sus cualidades vocales. Este hecho, además, motiva que ya no tenga ningún sentido repetir el *chorus*, una repetición que debería haber sido interpretada por Judy y que propiciaría un final a dúo, como muestra del amor compartido.

De esta forma, la estructura musical de la balada norteamericana deja de ser determinante tanto a nivel significativo como performativo. Gil protagoniza todos los

planos y sólo encontramos dos insertos puntuales de unos primeros planos de Judy, quien se encuentra cenando en una de las mesas del restaurante junto al personaje que interpreta Groucho Marx, quien pretende ponerla celosa (figura 20). La joven pareja había discutido en una escena anterior y Gil utiliza la canción para intentar conmovir a Judy, convenciéndola de que vuelva a su lado. Una información que los espectadores sólo interiorizan a partir de los planos insertados de la joven porque la representación musical está desconectada por completo de la narración. De hecho, la letra de "Blue Venetian Waters" sólo contiene imágenes románticas estereotipadas y resulta completamente asexual⁶, según las directrices del Código Hays. Así, Gil utiliza la música sólo para mostrar sus cualidades vocales, para realizar una ostentación de su poder como hombre. No pretende seducir a su amada sino que muestra una conducta falocéntrica para hacer entender a Judy que su opinión es irrelevante y que no tiene más alternativa que volver con él porque, en cierta forma, le pertenece.

En este sentido, al contrario de lo que sucedía en *The Cocoanuts*, los elementos musicales y su representación performativa ya no suponen una subversión del lenguaje cinematográfico sexista y patriarcal, sino que están potenciando este lenguaje hegemónico en el cine hollywoodiense. Al igual que sucede en la narración fílmica, a nivel musical Judy también es una espectadora pasiva, callada y reprimida cuya voz ha sido castrada. Así, Judy es mostrada como un objeto erótico mientras que es el hombre omnipotente quien despliega la trama, quien porta la mirada del espectador. Una identificación que, según Mulvey, "cierra las brechas residuales o necesarias entre forma y contenido" (2011: 20). Además, al contrario de lo que sucedía en la representación musical de *The Cocoanuts*, mediante la cual los espectadores podían interiorizar la subjetividad de Polly Potter, en *A Day at the Races* no es posible empatizar con Judy Stadish porque ni el lenguaje fílmico ni la representación performativa de la música nos permiten conocer las inquietudes o los deseos de la protagonista femenina.

⁶ "Tú y yo dejándonos llevar sobre una laguna azul de las melancólicas aguas venecianas" ("You and I will drift upon a blue lagoon on blue Venetian waters").



Figura 19. Inserto de un primer plano de Judy durante *Blue Venetian Waters* (Wood 2003).



Figura 20. Groucho intenta poner celosa a Judy, mientras Gil sigue cantando (Wood 2003)

Al estar castrada, tanto a nivel lingüístico como a nivel musical, Judy encarna a la perfección la definición ofrecida por Laura Mulvey sobre el papel de la mujer en lenguaje cinematográfico patriarcal. Una definición que, por otra parte, no podríamos aplicar a las interpretaciones musicales de Polly Potter en *The Cocoanuts*.

La mujer habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticos que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey 2001: 366)

En cualquier caso, estos significativos cambios producidos en la representación performativa musical están motivados por los acontecimientos surgidos a comienzos de los años 30. La gran crisis económica, tras el crack bursátil de 1929, propició la consolidación del cine sonoro como el gran medio de comunicación de masas y le otorgó un gran poder económico que favoreció la implantación de su lenguaje patriarcal y sexista. Además, el cine aspiraba a una condición artística que priorizaba las músicas orquestales de tradición centroeuropea en detrimento de la cultura musical popular norteamericana. Por último, la representación musical se orienta hacia un carácter visual suntuoso, en detrimento de los contenidos musicales y de su significación performativa. Son todos estos elementos los que contribuirán a consolidar, hacia la mitad de los años 30, la discriminación femenina, lingüística y musical, en el lenguaje cinematográfico hegemónico definido por Laura Mulvey.

Conclusiones

A partir de un análisis performativo de la representación musical en películas de los hermanos Marx, anteriores y posteriores al Código Hays, hemos comprobado la existencia de unos cambios significativos en lo referente a la puesta en escena de los números musicales. Unos cambios que resultan determinantes en el estudio de la representación del género en el séptimo arte.

A pesar de que nuestro trabajo sólo ha pretendido mostrar unos ejemplos muy concretos que no podemos hacer extensibles a todo cine de la época, estos casos permiten constatar la existencia de una representación musical en la que es la mujer quien adquiere un protagonismo, una voz, que se le niega en la narración fílmica, subvirtiendo incluso el lenguaje narrativo sexista y patriarcal del film.

En este sentido, en lo referente a los contenidos musicales, los trabajos de Laura Mulvey citados reflejan de una forma muy precisa la consideración musical en el lenguaje cinematográfico posterior a la implantación del Código Hays en el que la mujer se muestra de una forma pasiva y frustrada, siendo tratada como ídolo, objeto artístico e icono mientras que el varón asume un poder falocéntrico. Un lenguaje en el que espectáculo y narración acaban escindidos, algo que no sucede a nivel musical en la primera película de los hermanos Marx. Por ello, desde nuestro punto de vista, sería necesario realizar un estudio detallado sobre la importancia que asumen los contenidos musicales en la representación del género en el cine sonoro realizado en los años previos a la consolidación del Código Hays.

Referencias

Doherty, Thomas. 1999. "The Motion Picture Production Code of 1930". En *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. Nueva York: Columbia University Press.

Forte, Allen. 1995. *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924-1950*. Princeton: Princeton University Press.

Grochowski, Thomas. 2007. "Horse Feathers, Monkey Business, and Lion Taming: The Marx Brothers in Transition". En *A Century of the Marx Brothers*, ed. Joseph Mills. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Haskell, Molly. 1987. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.

Jones, John Bush. 2003. *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. New England: Brandeis University Press.

Kramer, Lawrence. 2002. "Glottis Envy: The Marx Brothers' A Night at the Opera". En *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Los Ángeles: University of California Press, pp. 133-144.

López Cano, Rubén. 2008. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regetón y Sonideros". En *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, eds. Rubén López Cano y Rubén Gómez Muns. Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero.

Magee, Jeffrey. 2012. *Irving Berlin's American Musical Theater*. Nueva York: Oxford University Press.

Martínez, Sagrario. 2011. "El género de la música en la cultura global". *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Disponible en URL: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_24_Martinez_Berriel.pdf [Consulta: 17/08/2016].

Mulvey, Laura. 2001. "Placer visual y cine narrativo". En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. Brian Wallis, 365-377. Madrid: Akal:

_____ 2011. "Cine, feminismo y vanguardia". *Youkali. Revista crítica de las artes y del pensamiento* nº 11. Tierra de nadie ediciones: 15-25. Disponible en URL: <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf> [Consulta: 29/08/2016]

La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante menguante* de *Hable con ella* (2002).

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: Música y cine postmoderno español, intertextualidad, cine “mudo”, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Keywords: *Music and Spanish postmodernism cinema, intertextuality, “Silent” movie, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.*

Cita recomendada:

Jiménez Arévalo, Alberto. 2016. “La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante menguante* de *Hable con ella* (2002)”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

**LA MÚSICA DE ALBERTO IGLESIAS EN EL CINE DE PEDRO
ALMODÓVAR: PLIEGUES DE LA HISTORIA EN *AMANTE MENGUANTE DE
HABLE CON ELLA* (2002)**

Alberto Jiménez Arévalo

Resumen

La historia de las producciones audiovisuales está repleta de pliegues en que los procesos que se manifiestan conectan toda una serie de momentos y lugares en continua transitoriedad, es decir, de un modo dialógico. En este sentido, las producciones cinematográficas manifiestan un alto grado de intertextualidad. Sin duda, una de las obras cinematográficas españolas que más explícitamente declara esa vinculación intertextual es la del cineasta Pedro Almodóvar, corpus en el que se manifiestan presencias muy localizadas de otras obras o de fragmentos de ellas, tanto literarias como teatrales, pictóricas, escultóricas, coreográficas, televisivas, cinematográficas y musicales, de las que se alimenta y enriquece. Es bien conocida la extensa reutilización de canciones populares en la cinematografía almodovariana. Menos estudiada es la música compuesta *ex profeso* para sus filmes.

En este artículo mostraremos cómo el compositor Alberto Iglesias, en sus composiciones para el cine de Pedro Almodóvar, ha logrado adoptar un lenguaje musical ecléctico que se adapta perfectamente al modelo de melodrama almodovariano en el que se manifiesta esta transcendencia textual. Para ello hemos seleccionado y analizado la secuencia *Amante menguante* —cortometraje metafórico del acto sexual— incluida en la película *Hable con ella* (2002) aplicando una metodología según los postulados de Anahid Kassabian (Kassabian 2001), con el fin de localizar e identificar los textos musicales evocados y establecer los diálogos que los mismos entablan como consecuencia de su recontextualización cinematográfica en el marco de la postmodernidad. De forma auxiliar hemos recurrido a los modelos de análisis musical basados en tópicos (Agawu 2009) y expectativas (Meyer 1956) que han posibilitado establecer puntos de contacto entre músicas de diferentes momentos y lugares para su relectura. Por último, a través del análisis de la secuencia seleccionada, hemos identificado las autorreferencias y los rasgos

de autor que Alberto Iglesias manifiesta en sus composiciones para el cine de Almodóvar.

Palabras clave: Música y cine postmoderno español, intertextualidad, cine «mudo», Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Abstract

The history of Audio-visual productions is full of folds in which the present processes connect a whole series of moments and places that are involved into a continuous transience; that is, a way of dialogue. In this sense, film works reveal a high degree of intertextuality. Without a doubt, one of the Spanish cinematographic works that declares this intertextual link in a very explicit way is the one belonging to the filmmaker Pedro Almodóvar, corpus in which very located presences are shown from other works or fragments of them, as literary, theatrical, pictorial, sculptural, choreographic, televisual, cinematographic and musical works. It is well known the high reuse of popular songs in the 'almodovarian' cinematography. Music that has been composed expressly for his films has been less studied.

In this article we will show how the composer Alberto Iglesias, in his compositions for Pedro Almodóvar's films, could adopt an eclectic language of music that fits the "almodovarian" melodrama model in a perfect way. A model in which textual transcendence is shown. To do so, we have chosen and analysed the sequence *Amante menguante* —metaphoric short film about the sex act— included in the film entitled *Talk to Her* (2002) employing a methodology according to Anahid Kassabian's postulates (Kassabian 2001); with the purpose of locating and identifying the recalled musical texts and establishing the dialogues that those texts have as a result of their contemporary cinematographic re-contextualisation within the postmodernity framework. As a support, we have used music analysis models based on topics (Agawu 2009) and expectations (Meyer 1956) that made possible the establishment of contact points among music from different moments and places for its re-reading. Lastly, we have identified the auto references and

features that Alberto Iglesias reveals in his compositions for Almodóvar's films through the analysis of the chosen sequence.

Keywords: Music and Spanish postmodernism cinema, intertextuality, «Silent» movie, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Introducción y planteamiento metodológico

Amante menguante es un cortometraje incluido en la película *Hable con ella* (2002) de unos ocho minutos de duración, rodado y montado en la estética del cine “mudo”. Como veremos, este cortometraje encierra muchos modos de representación postmodernos que funcionan como plasmación narrativa de las paradojas genéricas que se plantean en la película, siendo metáfora de la relación de sus protagonistas y parábola eufemística de un acto sexual.

El objetivo principal de este artículo es tratar de desvelar las relaciones intertextuales que se manifiestan en la música del compositor Alberto Iglesias. Como veremos, los textos musicales empleados entablan diálogos como consecuencia de su “recontextualización” cinematográfica. Por ello, para su estudio, hemos seleccionado un enfoque analítico centrado en la recepción y una metodología próxima a la semiótica, lo que nos ha permitido poner de manifiesto las relaciones dialógicas existentes entre producciones audiovisuales y gestos musicales de diferentes momentos y lugares, entre diferentes artes y géneros, en lo que hemos venido en denominar los pliegues de la historia.

Como trataremos de mostrar, tal y como sugiere Anahid Kassabian (2001) en lo que denomina “producción de significados y proceso de identificación”, la música de cine introduce al oyente en un proceso de producción y reproducción de significados e ideologías en el que los significados se encuentran en continua transitoriedad, no son unidireccionales y donde pueden adquirirse respuestas disímiles. En este sentido, proponemos un estudio de la recepción de la obra entendiendo el film en cuestión como un palimpsesto audiovisual (Genette 1989) en el que se pueden apreciar las huellas que los trazados de la historia han impreso en él; es decir, concibiendo

la obra postmoderna como una encrucijada semiótica que refleja toda una serie de viajes en el tiempo y el espacio.

Los itinerarios, contextos y espacios en los que las producciones audiovisuales son creadas, transitan y son recibidas por el público, se han visto afectados de un modo intenso por el fenómeno de la globalización. Favorecidos por los avances tecnológicos, las relaciones intertextuales se acentúan de una forma exponencial en la cultura postmoderna (McLuhan y Powers 1989). Estos procesos globales son capaces de propiciar nuevas acciones discursivas, semióticas y de resignificación de los artefactos culturales, incidir en el discurso y en sus modos de entrar en circulación, e influir en la lucha por la hegemonía y en sus diferentes modos de gestión (López 2013). En este artículo trataremos de mostrar los motivos por los que ciertos discursos musicales se han seleccionado para *Amante menguante*. Para ello emplearemos tres conceptos sobre los que reflexionaremos: la intertextualidad, los tópicos musicales y el discurso de expectativas.

En el momento de rodaje de *Amante menguante*, Pedro Almodóvar se encuentra en un periodo creativo maduro, en que el melodrama, modelo cinematográfico tan frecuentado en su obra, ha alcanzado un alto grado de estilización, una vez asimilados toda una serie de procedimientos creativos propios de la postmodernidad (cita, alusión, parodia, ironía, pastiche, etc.); procesos que, por otra parte, le venían acompañando desde los inicios de su carrera cinematográfica. De un modo similar, las creaciones musicales para cine de Alberto Iglesias habían alcanzado un elevado grado de sofisticación y estilización en el momento de componer la banda sonora de *Hable con ella*.

Para *Amante menguante* Iglesias compuso un cuarteto de cuerda que permite integrar el corto en el film. Durante el desarrollo de la secuencia no se perciben sonidos procedentes de la diégesis, a excepción del monólogo que realiza Benigno, el narrador de la historia, por lo que exclusivamente escuchamos la música. Para lograr integrar la digresión dentro del discurso narrativo del film, Iglesias se vale del empleo de material melódico expuesto anteriormente, señalando los paralelismos visuales que sirven de eufemismo para lo que en realidad está sucediendo entre Benigno (Javier Cámara) y Alicia

(Leonor Watling) en la habitación del hospital. Además, se ponen en juego toda una serie de procedimientos y gestos musicales que conectan el corto con los convencionalismos audiovisuales asociados al cine “mudo”, los discursos de lo onírico (surrealismo, psicoanálisis y expresionismo) y con lo que hemos venido en llamar la “geometría del dolor”.

Es frecuente que los cineastas tornen su mirada hacia el espejo del pasado. En *Amante menguante* el modelo al que se alude es el cine “mudo”. A lo largo de la historia cinematográfica son numerosos los guiños a los inicios del cine; algunos ejemplos de ello son películas como *Les vacances de M. Hulot* (Jacques Tati, 1953), *The Bellboy* (Jerry Lewis, 1960), *Silent Movie* (Mel Brooks, 1976), *Ratataplan* (Maurizio Nichetti, 1979), *Palace* (Tricycle, 1995) o las más recientes *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) y *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012). Como veremos, la referencia intertextual al cine “mudo” presenta en *Amante menguante* una muestra amplia de sus convencionalismos, entre los que destacan el empleo de intertítulos, la gestualidad enfática de sus protagonistas en forma de pantomima, el uso exagerado de maquillaje, el cambio de un formato panorámico a uno cuadrado en la pantalla o la aceleración de la proyección de los fotogramas tratando de simular los problemas técnicos que presentaban las proyecciones de las primeras películas, entre otros. De una forma similar, el discurso musical aparece cargado de convencionalismos. En este artículo trataremos de analizar la manera en la que la música pretende evocar este discurso.

Por otro lado, al introducir el cortometraje *Amante menguante* dentro de la película *Hable con ella*, Almodóvar alude a los films del género fantástico como *The Devil-Doll* (Tod Browning, 1936) o *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957). En estas películas se muestran intensas y originales reflexiones acerca del sentido de la vida, planteándonos un problema de perspectiva, de análisis de la condición humana, en clara alusión a los relatos de Franz Kafka. De un modo análogo, en *Amante menguante* la metamorfosis de su protagonista, Alfredo (Fele Martínez), plantea al espectador reflexiones acerca del cambio en el posicionamiento del hombre en su relación con la mujer en la pareja. En la música del corto, con toda su carga de significado, se

pondrán en juego toda una serie de gestos y alusiones que manifiestan este cambio de estatus.

En *Amante menguante* también se alude a planos de películas canónicas como *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936) o *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Muestra del desarrollo de la era industrial, en ellas el rol masculino es representado por el hombre trabajador. En *Amante menguante*, su protagonista, Alfredo, icono de la masculinidad que será cuestionada, muestra su virilidad en diversos planos: fumando un puro y vistiendo elegantemente trajeado o tirando enérgicamente de la sábana que cubre a Amparo con la finalidad de desnudarla. El discurso musical mediará en este cambio de posición del rol masculino aludiendo al “tópico grotesco”.

Son muchos los textos visuales que aluden en el corto a una narrativa del inconsciente a la luz de las teorías freudianas, el surrealismo y el expresionismo. Destacaremos tres: el ojo, la madre castradora y el bolso. Respecto al primero de ellos, el ojo, es bien conocida la importancia que le otorga el psicoanálisis a la fase REM (*Rapid Eye Movement*) del sueño. Este momento se recoge explícitamente en el punto climático del cortometraje en el que Alfredo penetra en el sexo de Amparo (Paz Vega) provocando que alcance un orgasmo. Según el psicoanálisis, en los sueños se descargan los deseos y temores de carácter inconsciente que habitualmente están reprimidos, aprovechando esa ocasión, donde la conciencia está dormida, para hacerse ver y expresarse. En la narración del sueño sexual de Amparo dentro del sueño de Alicia, la “geometría del dolor”, en la imagen y la música, es retórica de la asociación místico-sexual, discurso que prepara la narración para que la tensión del gesto arrebatador del ballet *Cautiva* (1992) nos conduzca a la culminación del acto sexual en forma de orgasmo.

Tras la decisión de Alfredo de abandonar Madrid y regresar a la casa materna, vemos cómo Amparo rescata a Alfredo de la casa de su madre, que aparece representada como la típica madre castradora de Almodóvar. En este segundo texto visual la música se asocia a los gestos del expresionismo musical y la vanguardia.

El tercer texto, el bolso, en el que Amparo rescata a su amado, debemos entenderlo como fetiche de lo femenino. Alfredo habita entre los objetos íntimos y cotidianos de Amparo; el bolso es un pequeño universo de feminidad, un conjunto de fetiches genéricos que definen al nuevo Alfredo (Gregori 2005). Lo femenino, en lo musical, entabla diálogos con los gestos musicales y convencionalismos asociados a este género en la música del romanticismo y del postromanticismo (McClary 1991).

La iconografía de la penetración es una constante en la filmografía almodovariana. En este sentido, encontramos la escena de *Átame* (1990) en que su protagonista, Marina (Victoria Abril), es penetrada mientras toma un baño por un muñequito submarinista, intertexto del hombre menguante que retorna al útero materno en un parto inverso. Además, en el cine de Almodóvar son frecuentes las escenas sexuales en las que el consentimiento del acto sexual por parte de la mujer no es explícito, o al menos se muestra ambiguo. Son numerosos los ejemplos de escenas en las que Almodóvar da un especial sentido a la violación. Así, en *Kika* (1993) se muestra a su protagonista (Verónica Forqué) violada por el hermano de su criada, deficiente mental, recién salido de la cárcel. Esta especial mirada del sexo se observa también en *Tacones lejanos* (1991), donde Rebeca (Victoria Abril) es forzada a mantener una relación sexual con un juez (Miguel Bosé) que por las noches se traviste. En estas escenas, para no interferir con el discurso visual, la música está ausente. En *Amante menguante*, por el contrario, la música tiene una importancia capital. El acto sexual no consentido entre Benigno, un enfermero virgen y ambiguo en su orientación sexual, y una Alicia en estado comatoso, se traslada al plano monocromático del blanco y negro del cine “mudo”, mostrando en la imagen a un Alfredo que mengua, en clara alusión a su complejo freudiano hacia la mujer, y una Amparo durmiente, y en ese sentido complaciente, que es penetrada por el cuerpo del minúsculo hombrecillo, digresión que se hace posible gracias a la presencia de la música.

Las citas de obras pictóricas, con toda su carga simbólica, son una constante en la filmografía almodovariana. En ocasiones, la cita es textual: la aparición de obras de Tiziano en *Carne Trémula* (1997) y en *La piel que habito* (2011), en las que Almodóvar frecuenta la imagen del creador como voyeur,

como comitente embriagado en la contemplación frente a su obra: la mujer objeto de deseo. En otras ocasiones, los objetos que aparecen en pantalla son alusión a la obra de algún pintor, como es el caso del cuadro warholiano sobre la cama de Victoria Abril en *Átame* (1990). Las pinturas son también tomadas por Almodóvar como modelo para la composición de secuencias. Estos son los casos de las alusiones a la obra Diego Velázquez en *Átame*, o a la de Salvador Dalí en una secuencia de marcada violencia sexual en *La piel que habito*. En este sentido, *Hable con ella* encierra toda una encrucijada de relaciones intertextuales con varias obras pictóricas. Así, podemos encontrar alusiones al cuadro *Morning Sun* (1952) de Edward Hopper en la secuencia en que las protagonistas toman el sol en la terraza del hospital, o a la serie de pinturas *Swimmer Underwater* (1978) de David Hockney en la delicada y sutil secuencia en que la imagen es acompañada por la canción *Cucurrucucú paloma* que interpreta el cantante brasileño Caetano Veloso. Del mismo modo, en el final de *Amante menguante* se hace explícita la cita al cuadro de Alfred Kubin *Le saut de la mort* (1902) en el que un hombrecillo salta de cabeza a un inmenso sexo femenino. De un modo análogo, como analizaremos, las citas y alusiones a obras y gestos musicales son una constante en la música de Iglesias para *Amante menguante*.

Por último, haremos referencia a otro texto audiovisual evocado: el expresionismo cinematográfico alemán. En la habitación nº15 del hotel Youkali, la ventana gótica que permite la transición entre el día y la noche en la que se producirá la unión carnal de los dos amantes nos facilita un viaje a la estética del cine expresionista alemán. Como es bien sabido, los decorados de las películas de Robert Wiene, Paul Wegener, Fritz Lang, Friederich W. Murnau o Pabst, transformaban los objetos materiales en ornamentos emocionales. A imagen y semejanza de los cuadros expresionistas, los decorados interiores de las películas expresionistas rompían con las normas de la perspectiva, lo que permitía generar una sofocante sensación de inquietud y terror en el público. Este modo convencional de introducirnos en lo onírico se presenta en el comienzo de la segunda parte del corto *Amante menguante* simbolizado por la vidriera gótica de la habitación del hotel en la que va a tener lugar el sueño de Amparo dentro del sueño de una Alicia en coma.

La alusión al cine “mudo”

El corto *Amante menguante* tiene su justificación dentro del film en la breve y banal conversación que entablan Benigno y Alicia, los protagonistas, antes de que ella entre en coma. En ese momento, Alicia manifiesta su interés por el cine “mudo”. Benigno, su enfermero del hospital, en su obsesión por agradarla, por comunicarse con ella y formar parte de su vida, se convierte en un cinéfilo, asistiendo regularmente a la filmoteca para visionar películas de este género. Una de esas películas, *Amante menguante*, producirá un fuerte impacto en Benigno y le inducirá a narrar su argumento como monólogo a una Alicia en coma: la fantástica historia de amor entre Amparo, una científica que ha descubierto un elixir dietético y Alfredo, su novio. Este relato es una metáfora del acto sexual que va a tener lugar en la habitación del hospital.

Almodóvar e Iglesias ofrecen en *Amante menguante* una nueva forma de representación del acto sexual como interludio sexual musical (Williams 2008: 78-88). Frente a la característica puesta en escena de contenidos sexuales explícitos propia de la cinematografía almodovariana, *Amante menguante* pretende ser metáfora y digresión, lo que viene a formar parte de la continua estilización creativa que manifiestan ambos creadores. Para lograr este objetivo, Almodóvar recurre a toda una serie de convencionalismos que aluden al cine “mudo”. En el plano sonoro, los sonidos propios del acto sexual, que podrían parecer tan molestos en la obra de un Almodóvar estilizado, se ven suprimidos por un formato “mudo” en el que la composición para cuarteto de cuerda ofrece, a través de la perfecta aplicación de la técnica del *mickeymousing*, una alta capacidad mimética con la imagen, lo que subraya la alusión a la música que acompañó al cine en sus orígenes. En este sentido, la elección del cuarteto de cuerda como agrupación instrumental que acompaña el cortometraje no es banal, sino que guarda relación directa con el periodo cinematográfico evocado. Como es bien conocido, las proyecciones de cine “mudo” eran acompañadas por la música que era interpretada en directo por un pianista u otro tipo de agrupaciones, entre las que destacaba, por su empleo frecuente, el cuarteto de cuerda, lo que a su vez evidencia la austeridad de una

economía de medios propia del mundo cinematográfico entendido como industria. Por el contrario, en las composiciones de Iglesias, el empleo del cuarteto de cuerda no debe ser entendido como una limitación, sino como un recurso frecuentemente utilizado por el compositor, hasta el punto de que puede considerarse como una de sus señas de identidad, que se selecciona por su capacidad evocadora. En *Amante menguante* la tímbrica compacta del cuarteto de cuerda conecta, como sinestesia, con la monocromía del blanco y negro de la imagen. Puesto que la cuerda es la familia orquestal más uniforme en lo que a color tímbrico se refiere, su empleo emula, en cierto sentido, la ausencia de colores en el film y facilita al espectador un momento de intimidad y un estado de introspección.

El discurso semiótico como propuesta para el análisis de *Amante menguante*

Entendido el producto audiovisual como discurso, nos aventuraremos al análisis de *Amante menguante* para tratar de desvelar las dinámicas estructurales y la postura expresiva que este corto encierra. Para ello emplearemos como herramientas los conceptos de tópicos (Agawu 2009) y de expectativas (Meyer 1956).

Los tópicos son entendidos como lugares comunes que concretan ciertos procedimientos visitados por los creadores, ya sea el cineasta o el compositor; y que son comprensibles, de un modo consciente o inconsciente, por el público. Estos tópicos se han posicionado en el discurso de la historia como soluciones viables a ciertos requerimientos del discurso de las obras. Así, el uso de tópicos idénticos o similares dentro de obras o entre obras diferentes puede brindar una visión de la estrategia de una obra o de aspectos más amplios de estilo. Además, las formas de los tópicos individuales pueden enriquecer la apreciación de la calidad de una obra dada y de la naturaleza de la retórica de cineasta y compositor.

Por otro lado, la narrativa de expectativas es una herramienta eficaz para el estudio de la sintaxis del discurso musical. En este sentido, la psicología de la percepción musical nos permite entender el modo en que los mecanismos perceptivos del receptor crean una impresión a la hora de percibir y entender la música. Las expectativas concretas que estos mecanismos generan, y que a su vez pueden verse satisfechas o frustradas, producen en el oyente una emoción que está directamente relacionada con el significado que la propia música posee, que no es otro que el derivado del mayor o menor grado de cumplimiento de dicha expectativa.

Buscando un comienzo: el “tópico de la obertura”

La música de *Amante menguante* comienza precisamente en el comienzo de la secuencia en la que Benigno evoca su asistencia a los cines Doré en los que se proyecta el film. Con un *travelling* desde el cartel de los cines, la cámara desciende hasta la puerta de acceso, deteniéndose en uno de los carteles que anuncian el corto junto al que se encuentra Benigno. En ese momento un fundido traslada la narración desde el momento del pasado evocado hasta el momento temporal presente en la ficción, haciéndonos volver a la habitación del hospital en que Benigno cuida a Alicia. En este preciso momento, en el comienzo del cuarteto, Iglesias sitúa su mirada en los textos musicales que le ofrece toda la historia de creaciones musicales que ha llegado hasta él, eligiendo las características de inicio que se han posicionado de manera predominante en el discurso histórico. Así, desde el barroco, se tendió a ciertas formas de convención de los comienzos de las obras musicales que provenían de la ópera y que por extensión fueron filtrándose a otros géneros musicales. Nos referimos a la obertura, cuyo carácter derivó en lo que hoy conocemos como el “tópico de la obertura francesa”, o sencillamente, “tópico de la obertura” (Agawu 2009: 81-97). Desde el *pianissimo*, un solo de violonchelo recorre un arpeggio ascendente sobre el acorde de tónica de sol menor, que alcanza en el segundo compás la dominante sobre la que el cuarteto, en textura homofónica, desvela en el tercer compás el “tópico de la obertura” con ritmo apuntillado, un tempo lento y carácter solemne, a modo de comienzo, para nuevamente desvanecerse en el violonchelo solo a través de

una dinámica que regresa al punto de partida del cuarteto, al *pianissimo*. Se observa un ligero desplazamiento de la acentuación rítmica de los compases cuarto y quinto, lo que ofrece una ligera desviación a la expectativa creada por el tópico (Meyer 1956) [ejemplo 1].

The image shows a musical score for a string quartet, featuring Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The score is in 4/4 time and consists of seven measures. The first measure is marked with a tempo of quarter note = 76. The second measure is marked 'Adagio espressivo' with a tempo of quarter note = 76. The third measure is marked 'più adagio' with a tempo of quarter note = 65. The Violonchelo part begins with a 'solo' marking and a *pp* dynamic. The Violín I, Violín II, and Viola parts enter in the second measure with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*pp*, *mp*).

Ejemplo 1. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 1-7 [00:57:54-00:58:17]

Entonces, Benigno se dispone a masajear el cuerpo inmóvil de Alicia como parte de la rehabilitación de la enferma, lo que provocará un momento de relación íntima entre ambos que predispone al comienzo de la narración y que se acompaña de una melodía del violonchelo que discurre sobrevolando los tópicos de lo “lírico” y lo “patético”.

El amor y el gesto postromántico

A continuación, el discurso audiovisual del corto transita por los gestos de la música del último romanticismo y del postromanticismo en el que se ha venido en conocer como el “Tema del amor”. Construido en un lenguaje romántico pleno, la melodía exuberante y el carácter *molto espressivo* se emplean como gestos que facilitan al espectador la comprensión del carácter metafórico de la escena [ejemplo 2]. En la imagen, Benigno retira el camisón de Alicia, que permanece postrada en la cama del hospital en estado de coma. Ante la visión turbadora de sus senos, en Benigno, personaje que se muestra en el film ambiguo en los signos externos que manifiestan su orientación sexual, se despierta el deseo carnal. La imagen muestra una clara alusión al

imaginario religioso de la Virgen. La imagen cenital ofrece una visión que otorga un halo de misticismo a la secuencia y crea el ambiente de introspección necesario para que Benigno comience su narración.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of four measures. Violin I has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5. A 'poco rubato' marking is above the second measure, and a fermata is over the fifth note. Violin II plays chords: G4-Bb4, G4-Bb4, G4-Bb4, and G4-Bb4. Viola has a melodic line: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Violonchelo has a simple bass line: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Dynamics include 'p molto espressivo' for Violin I, 'p' for Violin II, 'p molto legato' for Viola, and 'p molto legato' for Violonchelo. There are also 'pp' and 'p' markings in later measures.

Ejemplo 2. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc.13-17 [00:58:34-00:58:55]

Para Kathleen M. Vernon y Cliff Eisen (2006: 56) las elecciones musicales de Iglesias reflejan una personal adaptación selectiva de una comprensión global que hunde sus raíces en las formas de significado afectivo codificadas en el lenguaje del último romanticismo y del postromanticismo. En este mismo sentido, en *Amante menguante*, Iglesias emplea un amplio abanico de gestos tonales y melódicos procedentes del lenguaje de Mendelssohn y Brahms, así como las técnicas del expresionismo de comienzos del siglo XX. Sus prácticas compositivas cinematográficas revelan una decidida preferencia por las cuerdas como conjunto, pero también frecuentemente con un tratamiento solista, y en este sentido Iglesias explora el sonido desnudo de las voces de los cuartetos de un último Brahms o un primer Schoenberg —de ahí su frecuente comparación con Bernard Herrmann— más que los grandes gestos de la exuberante música orquestal, acercándose a la gran expresividad de Tchaicovsky y del primer Richard Strauss, que forman la columna vertebral de la música “clásica” cinematográfica.

El Prometeo postmoderno es mujer. Ciencia y *mickeymousing*

Al comienzo del cortometraje, una vez comienza la imagen en blanco y negro, la pareja de enamorados se presenta en el entorno del laboratorio en el que Amparo desarrolla su trabajo como científica en busca de un elixir dietético, entablándose así una relación dialógica con las narraciones sobre *Mad doctor* que pueblan el discurso de la historia del cine, y cuyo hipotexto principal es, sin duda, el film *Frankenstein* (James Whale, 1931) basado en la novela celeberrima de Mary Shelley. Se trata de una de las innumerables relecturas postmodernas del mito de Prometeo, uno de los discursos narrativos más potentes de la historia cinematográfica, sobre el que Almodóvar volverá a reflexionar nuevamente en *La piel que habito*. En *Amante menguante* una Prometeo mujer subvierte el mito y evidencia, una vez más, la paradoja genérica que encierra este corto.

Imagen y música presentan un alto grado de mimetismo que se alcanza gracias, por un lado, a la sincronización perfecta que se establece entre estos dos elementos y, por otro, al marcado carácter descriptivo del discurso sonoro. La necesidad de una música tan gráfica y de su paralelo en el esfuerzo significativo que observamos en la imagen es, sin duda, el resultado de la ausencia de diálogos entre los personajes. Así, las acciones en la pantalla tienen su obligada respuesta en la música. De esta forma, en el comienzo del corto, en la imagen se establece de nuevo un diálogo con la música del cine “mudo” y, en sentido amplio, con las primeras películas sonoras, aludiendo a los convencionalismos de la técnica del *mickeymousing*, lo que otorga a la secuencia parte de su carácter arcaico y un cierto tono burlesco.

El trabajo obstinado y concienzudo de Amparo en el laboratorio en busca del elixir tiene su reflejo en los trémolos que ilustran musicalmente las reacciones químicas que tienen lugar dentro de los alambiques, probetas y tubos de ensayo, tras los que la expectativa de culminación de una progresión armónica ascendente marcadamente rítmica, que alude a los cuartetos de cuerda de Shostakovich, se ve satisfecha con la cadencia que tiene lugar en el momento en que Amparo destila la fórmula.

El “tópico grotesco” y el rol masculino

Es bien conocido el carácter irónico que encierran ciertos films “mudos”. En este sentido, el espectador tiende a relacionar los inicios del cine con el género cómico en el que se catalogan las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton o Laurel & Hardy, entre otros. Una de las formas de crítica al rol masculino que encierra *Amante menguante* es consecuencia de la asociación que se produce en el espectador entre este género cinematográfico cómico y la imagen masculina que en ellos se proyecta. Su traslación al presente provoca una importante resignificación.

De un modo análogo, en la música, Iglesias emplea ciertos gestos musicales: los gestos asociados al “tópico grotesco”, como uno de los tópicos más recurrentes en el corto, que en asociación con la imagen facilitan el cuestionamiento del rol masculino. En el discurso fílmico, vemos cómo Alfredo arrebatada a Amparo la fórmula y juguetea con la idea de probarla, momento en que entra en juego el “tópico grotesco” (Grabócz 2008: 109-110), caracterizado por la combinación de prácticas rítmicas (mecánica, vals) y la colección octatónica, en un lenguaje que dialoga con las creaciones musicales de Bartók y Stravinsky. Amparo le previene de hacerlo puesto que el elixir nunca ha sido testado y puede producir efectos secundarios inesperados. Alfredo, para demostrar su valentía, se bebe el elixir, momento que se ilustra en la música a través de un cromatismo descendente que representa la ingesta [ejemplo 3].

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The music is in 3/8 time and features a descending chromatic line. The Violin I part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin II part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Viola part starts with an alto clef and a key signature of one flat. The Violonchelo part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is marked with dynamics such as *mf* and *mp*. There are also some markings like 'V' and 'v' above the notes.

Ejemplo 3 Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 72-76 [01:00:16-01:00:20]

El efecto es inmediato: Alfredo comienza a mostrar reacciones extrañas, convulsiones y movimientos espasmódicos, que se ilustran en la música con cromatismos y acentos rítmicos sincopados, cuya resolución en una cadencia se sincroniza con un eructo exagerado, al que da paso un Alfredo que comienza a menguar [ejemplo 4].

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The music is in 3/8 time. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The Viola and Violonchelo parts play a descending glissando, marked with *mf gliss.* and a wavy line indicating the slide. The score consists of six measures.

Ejemplo 4. Alberto Iglesias: *Hable con ella*, *Amante menguante*, cc. 77-81 [01:00:21-01:00:30]

Almodóvar rueda esta metamorfosis de una manera muy elegante: mediante una superposición de planos que se funden en el momento en el que los dos amantes se besan. Este es un elemento típico del cine “mudo” que permite mostrar el paso del tiempo de una forma condensada. Mientras, el “Tema del amor”, en el que se presenta un *glissando* descendente que no aparecía con anterioridad en clara alusión a un Alfredo que mengua, los arroja evocando el amor pasado. El *glissando* augura el cambio de estatus en la relación amorosa.

Llegamos al final de la primera de las dos partes de las que consta el corto. Alfredo coge las maletas y abandona la casa en que convive con Amparo para volver a la de su madre, una casa-palacete que conecta al espectador con el film *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) y el papel de la madre ausente y castradora. La casa como refugio, pero también como cárcel, como claustro, nos traslada a la sensación de desasosiego de *House by the Railroad*, (Edward Hooper, 1925). La música de gesto postromántico concluye en una cadencia que coincide con el final de la primera parte del corto.

La madre castradora y el expresionismo

Entonces, a modo de interludio, en el centro del metraje del corto, Amparo, después de largos años, descubre el paradero de su amado y le rescata de manos de su madre. La música se torna próxima al gesto expresionista y su tratamiento más vanguardista, lo que facilita la ambientación psicológica necesaria para una escena en la que el ambiente frío y claustrofóbico de la casa es reflejo del carácter hierático de la madre, cuyo primer plano desvela su impasibilidad en la despedida. Los dos amantes escapan en un coche conducido por un chófer que aguarda junto a la puerta.

En el coche, Amparo abre el bolso en el que ha guardado a su hombre y le manda, tierna e infantil, un beso. La música retorna al gesto musical postromántico para acompañar el momento en que Alfredo se convierte en «hombre fetiche», uno más de los que Amparo guarda en su bolso. Alfredo corresponde ese cariño, se abalanza contra una carta que le escribió tiempo atrás y que Amparo guarda ahora en su bolso, y repasa obsesivamente las letras con sus manos. El impacto emocional que provoca la visión de la carta en Alfredo es subrayado por la música. Alfredo presta especial importancia a una palabra en concreto, que repasa insistentemente: “amor”.

Geometría del dolor: “La sábana santa”

El comienzo de la segunda parte del corto tiene lugar en la habitación del hotel, y se anuncia mediante un intertítulo. Los dos amantes aparecen sobre la cama, momento que Amparo aprovecha para escribir en su diario, al finalizar la jornada. Amparo lucha contra el sueño, mientras Alfredo habla con ella, de igual modo que en el film *Benigno* habla con Alicia. El cambio luminoso tras la ventana indica la llegada de la noche. De nuevo, la música de Iglesias abraza el “tópico de la obertura” para dar comienzo a esta segunda parte del cortometraje como repetición estricta de la música del comienzo. Entonces, un intertítulo nos desvela parte del diálogo entre los protagonistas: “—Duérmete, mi amor. —¿Y si te aplasto, al moverme?”. Éste da cuenta del cambio de posicionamiento de los amantes. Contradictoriamente, Alfredo actúa de un modo ciertamente paternal con Amparo; le incita a dormir con el gesto de

inclinan la cabeza sobre sus dos manos unidas, y Alicia, obediente y sumisa, repite ese mismo gesto quedándose profundamente dormida. Alfredo se ve sobresaltado y excitado por la circunstancia. Entonces, la imagen cenital de Amparo postrada alude a la misma posición que presenta Alicia en el film y conecta de nuevo con toda la extensa iconografía religiosa de la Virgen. Alfredo, como había hecho ya Benigno en la habitación del hospital, retira con ambas manos la sábana que cubre el cuerpo de Amparo, en una imagen iconográfica en la que Alfredo se esfuerza por retirar la sábana, dejando al descubierto uno de los pechos de Amparo. Entonces, el primer plano del ojo de la amante cerrándose y realizando los movimientos propios del sueño nos adentra en la ambientación onírica esperada, en un sueño dentro de otro sueño.

Para conseguir el halo de misticismo necesario que envuelva la escena sexual, Iglesias visitará los gestos del adagio como espacio cargado de significación. El tema musical que emplea, “La sábana santa”, identifica a la protagonista de *Amante menguante* con Alicia, y ayuda a construir el resto de la banda sonora como *leitmotiv*, asociándose en la pantalla a la idea de la virginidad que irremediamente será violada.

“La sábana santa” presenta una melodía sinuosa y sutil que plasma una explícita evocación del célebre *Adagio for Strings*, Op. 11 (1936) de Samuel Barber (1910-1981). La intertextualidad se hace evidente como gesto musical desde que comenzamos a escuchar la música [ejemplo 5].

The image shows a musical score for 'Adagio caloroso' by Alberto Iglesias. It is a string quartet score for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The music is in 4/4 time and features a melodic line in Violin I. The score includes dynamic markings such as pppp, ppp, p, mp, and rit. Tempo markings include 'Adagio caloroso' and 'meno'. There are also tempo markings of 58, 43, and 40. The score is written in G major and 4/4 time.

Ejemplo 5. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc.163-166

[01:03:28-01:03:50]

Adagio for Strings se ha convertido en el más famoso y perdurable trabajo del compositor estadounidense. Esta obra ha logrado posicionarse en el discurso histórico gracias a su continuada asociación con diferentes manifestaciones públicas del lamento y el duelo¹. Su creador, Samuel Osmond Barber, compuso la primigenia versión del adagio a los 26 años de edad, durante el verano de 1936, en una estancia en Italia compartida con su amante, Gian Carlo Menotti. Está inspirada en el poema *Las Geórgicas* de Virgilio. Se trata del segundo movimiento de un cuarteto de cuerda: el *Cuarteto de cuerda n° 1*, Opus 11 que Barber arregló para toda la sección de cuerda de una orquesta. Junto con *Essay for Orchestra* (1937), Barber envió al director de orquesta Arturo Toscanini el adagio, pero éste lo devolvió poco después sin respuesta. En noviembre de 1938, Toscanini, para sorpresa de Barber, llevó a cabo el estreno de la obra dirigiendo la Orquesta Sinfónica de la NBC en una radiodifusión que tuvo lugar desde Nueva York. Su estreno radiofónico alcanzó una audiencia de millones de personas a lo largo y ancho de los Estados

¹ Su tono melancólico ha convertido al *Adagio for Strings* en un canto patrio que a menudo se interpreta en los funerales de personajes relevantes. Por ejemplo, acompañó los actos fúnebres de la muerte de Franklin Delano Roosevelt y presidió la ceremonia celebrada en el World Trade Center para conmemorar a las víctimas del terrorismo en los ataques del 11 de septiembre de 2001. Para profundizar en la asociación de esta obra con manifestaciones sociales de duelo véase Heyman, Barbara. 1992. *Samuel Barber: The Composer and his Music*, Oxford: Oxford University Press.

Unidos, lo que sin duda favoreció su incorporación al repertorio orquestal americano².

Adagio for Strings ha sido frecuentemente analizado como modelo por su frágil sencillez y su capacidad de mover las emociones del espectador³. La sutil, pero a la vez intensa, emoción que provoca la ha convertido en una referencia para numerosas bandas sonoras en la evocación del dolor y la tristeza. De este modo, ha sido empleada como música preexistente en *The Elephant Man* (David Lynch, 1980), *Platoon* (Oliver Stone, 1986) *Reconstruction* (Christoffer Boe, 2003), *Les roseaux sauvages* (André Téchiné, 1994) y *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001); así como en otros numerosos productos audiovisuales. En *Amante menguante* Iglesias reinterpretará este estilo, que perduró en Barber como lenguaje postromántico más que tardío, y toda su carga semántica de dolor y naturalidad, asociándolo a la representación de la virginidad, la pureza de esa sábana limpia, susceptible de ser manchada por el acto sexual.

El material melódico de *Adagio for Strings* tiene la forma de una larga curva que lleva al oyente a mover sus emociones de un lado al otro en forma paralela a su sinuosa línea melódica y a las intensidades en constante cambio que presenta. En este sentido, la obra exhibe un rango extremo de dinámicas y un *legato* sostenido de la melodía sobre una métrica flexible, lo que junto al empleo de la instrumentación homogénea y compacta de la cuerda, acrecienta


² El estreno radiofónico de *Adagio for Strings*, en Nueva York en noviembre de 1938 se sitúa en un contexto en el que Estados Unidos todavía se recuperaba de la gran depresión. Mientras, la Alemania de Hitler conducía inexorablemente al mundo hacia la guerra. El mismo Toscanini se había instalado recientemente en los Estados Unidos después de huir de la Italia fascista. En este sentido, los conciertos de Toscanini en Nueva York se habían identificado con la oposición a Mussolini, y en consecuencia, con la oposición a Hitler, convirtiéndose en manifestaciones de exaltación patriótica estadounidense.

³ ¿Qué hace de una música tan aparentemente sencilla como el *Adagio for Strings* tan eficaz para mover las emociones del oyente? Su sencillez, naturalidad y el lirismo que manifiesta, así como su armonía funcional, debieron haber sido un alivio para unas audiencias abrumadas por las obras de Schoenberg, Webern y sus discípulos que se estaban rebelando contra la tonalidad de los románticos. Barber por el contrario, se aferró a ella. Al no estar de acuerdo con las últimas tendencias, Barber, sin ser consciente de ello, aseguró el posicionamiento de su música en el discurso histórico, lo que hoy en día sigue siendo efectivo en la representación del lamento (Heyman 1992).

el interés sobre el componente melódico; centrando la atención del oyente sobre una melodía simple, básicamente diatónica y articulada en notas negras, cuya tensión es producto de la secuencia y variación armónica irresoluta, a lo que Iglesias refiere de forma parcial, fragmentaria, interesándole tan solo por la evocación de su comienzo para conectar al espectador con las emociones del “tópico del lamento”.

El análisis de los compases iniciales de los dos temas musicales, “La sábana santa” y *Adagio for Strings*, evidencia el carácter dramático que en ambos casos presenta la nota inicial, y su comienzo desde la nada, desde el silencio. Dos pulsos después entran en escena el resto de las cuerdas, lo que crea un inquieto y cambiante lienzo para que la melodía, sencilla y estrecha interválicamente, dude en su discurso de intervalos ascendentes y descendentes en grados conjuntos hacia su punto climático [ejemplo 6].

Molto adagio
espr. cantando



Ejemplo 6. Samuel Barber: *Adagio for Strings*, Op. 11, cc. 1-4.

La obra de Barber presenta una marcada estructura seccional, lo que facilita su retención por parte del oyente y la convierte en susceptible de reciclaje en el marco de la postmodernidad. En su interacción con la imagen, Iglesias emula el carácter seccional de la obra de Barber sin necesidad de repeticiones, haciendo una única secuenciación del motivo inicial, puesto que en tan solo cuatro compases, los iniciales, el diálogo intertextual se ha establecido en el espectador.

Ocho décadas después de su composición, el lenguaje pleno de romanticismo lírico, decididamente tonal, del *Adagio for Strings* de Samuel Barber, se toma como referente en *Amante menguante*, con todo el bagaje de intertextualidad que encierra, en la nueva relectura que Iglesias y Almodóvar llevan a cabo, conectando el carácter doliente de la melodía con el mundo religioso de lo místico y del sufrimiento de la Virgen, un halo de espiritualidad a punto de ser profanado.

En el último film de Almodóvar, *Julieta* (2016), Iglesias volverá a conectar el dolor, la sábana y la alusión al adagio de Barber en la secuencia en que un juez retira la sábana que cubre el cadáver del marido de la protagonista, Xoan (Daniel Grao), fallecido en el mar, para que su mujer, Julieta (Adriana Ugarte), lo reconozca.

El ballet *Cautiva* como autorreferente

Finalizando el análisis audiovisual del corto, en el discurso narrativo se crea una progresiva tensión hacia el clímax final, que es, a su vez, el punto culminante de la película. Eduardo Gregori describe la secuencia del siguiente modo:

[Alfredo] recorre el cuerpo dormido de Amparo como un paisaje, hasta descubrir, fascinado, su sexo. Hipnotizado, casi como las sonámbulas del Café Müller, viaja a su sexo como quien viaja a su inexorable destino. Al llegar allí se introduce, como un explorador onírico, en la gruta. Sale de nuevo, extasiado y conmovido. Reflexiona un instante. Se desnuda. Regresa. Se introduce finalmente en el sexo de Amparo, como en un parto inverso. Decide regresar allí, al inicio de la vida, a la profunda matriz de lo femenino, decide vivir allí para siempre. Primer plano de la cara de Amparo: orgasmo. Inmediatamente después, Almodóvar realiza un primer plano de la cara de Alicia: inmovilidad (Gregori 2005).

Como se muestra, el discurso audiovisual provoca en el espectador un progresivo incremento de tensión, en claro paralelo al desarrollo de la relación sexual que se representa, que se verá satisfecha con el orgasmo por parte de Alicia y el regreso de Alfredo a la comodidad del útero materno, momento en el que se reestablecerá el estado de reposo.

Para acompañar la secuencia, Iglesias compone una música que alude decididamente a su ballet *Cautiva* (1992). Los acordes arpegiados del violín en movimiento arrebatador y *crescendo* crean tensión y predisponen al espectador para la visión de lo que se mostrará en pantalla. La música describe topográficamente el recorrido que Alfredo realiza sobre el cuerpo dormido de Amparo como un paisaje [ejemplo 7].

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin I and II parts play a melodic line with a steady upward motion, marked with dynamics like 'f' and 'mf'. The Viola and Violonchelo parts play a rhythmic, arpeggiated accompaniment, also marked with 'f' and 'mf'. The score is divided into three measures, with some measures containing performance instructions like 'noit...'. The overall texture is dense and rhythmic, typical of a film score.

Ejemplo 7. Alberto Iglesias: *Amante menguante*, *Cautiva*, cc. 184-186 [01:05:20-01:05:30]

El patrón arpegiado y la progresión armónica ascendente que presenta concluyen en una cadencia en el momento en el que Alfredo descubre el sexo de Amparo. El discurso musical regresa entonces, por un momento, al gesto postromántico del tema “La sábana santa” que acompaña el recorrido pausado, tímido, de Alfredo hipnotizado al sexo de Alicia. El plano está presidido por un espejo circular bajo el que aparece el cuerpo tendido de Alicia sobre el que camina un diminuto Alfredo. Inmediatamente después, la música adopta un gesto asertivo dentro del lenguaje postromántico que parece impulsar hacia adelante al personaje. Alfredo introduce primero el brazo, y luego tímidamente su torso, en la vagina de Amparo. Tras una cadencia, Alfredo se da media vuelta y reflexiona sobre su decisión. La música regresa nuevamente al material melódico de “La sábana santa” creando un momento reflexivo de introspección que se resuelve, de nuevo, con la alusión al gesto arpegiado de *Cautiva* que acompaña la penetración de Alfredo en Amparo y el orgasmo de esta última.

El momento de reposo tras el acto sexual se consigue musicalmente con la vuelta al gesto del tema “La sábana santa”. Entonces la imagen

regresa a la habitación del hospital donde Benigno sigue cuidando de Alicia. La voz entrecortada de Benigno, sus masajes demasiado atrevidos, la narración en *off* de la película, todo es concluyente en este momento final en el que el primer plano de la lámpara de la mesilla de la habitación, en cuyo interior dos fluidos de un intenso color rojo se unen ofreciendo una hermosa metáfora visual del contacto sexual entre Benigno y Alicia, se arroja nuevamente con el tema musical de “La sábana santa” en el “tópico del lamento”. Como vemos, tensión y reposo aluden a los materiales temáticos *Cautiva* y “La sábana santa”, respectivamente. Este último material se emplea atendiendo al principio de continuidad melódica (Meyer 1956: 93-102), lo que permite su fragmentación sin que se pierda el sentido del discurso musical⁴.

En el corpus cinematográfico de Iglesias se repite asiduamente el empleo de la música de su ballet *Cautiva* en diferentes grados de intertextualidad, que van desde la alusión, pasando por la cita textual, hasta llegar a la reutilización prácticamente íntegra de su música. Como es obvio, este hipotexto pertenece al contexto de la danza, un marco diferente al del cine: fue compuesta en su origen para la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato. Su tema central es, de por sí, un interesante ejercicio de intertextualidad que transita desde los gestos musicales del postromanticismo, pasando por el minimalismo vanguardista, y tomando como alusión las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Johann Sebastian Bach.

La primera reutilización de *Cautiva* tuvo lugar en el film *¡Dispara!* (1993) de Carlos Saura. El cineasta aragonés, como le ocurriera a Pedro Almodóvar, se había interesado por el compositor donostiarra tras la audición de la grabación de la música de este ballet, motivo por el cual encargó a Iglesias un arreglo de *Cautiva* en forma de pequeñas piezas para incluir en su film. Posteriormente, en *La flor de mi secreto* (1995) de

⁴ El tema es un arco melódico, primero ascendente y luego descendente; las dos partes aparecen separadas por los arpeggios de *Cautiva*.

Almodóvar, la escena de desesperación de Leo, la protagonista, ante el desencuentro amoroso con su marido, se acompaña por Iglesias de una gestualidad musical que permite crear inestabilidad en el espectador en un lenguaje próximo al empleado en *Cautiva*; alusión que se hace explícita cuando, al finalizar el bloque musical, Iglesias presenta una cita literal de una de las llamadas de violín características del ballet. De un modo similar, después de *Hable con ella*, Iglesias continuará reutilizando la música de su ballet en otros filmes posteriores. Es el caso de *La piel que habito*, también de Almodóvar, donde la música de Alberto Iglesias emociona y evoca, pero sobre todo, alerta e intriga, resultando perturbadora, lo que consigue mediante la reutilización extensiva de la música de este ballet.

En definitiva, en *Amante menguante* la alusión a los gestos del ballet *Cautiva* se emplea como representación del impulso que mueve de un modo inexorablemente a su protagonista, Alfredo, a la consumación del acto sexual.

Conclusiones

Toda obra evoca, en mayor o menor medida, alguna otra obra. Sin duda, una de las obras cinematográficas españolas que más explícitamente declara esa vinculación intertextual es la del cineasta Pedro Almodóvar, corpus en el que se manifiestan presencias muy localizadas de otras obras o de fragmentos de ellas, tanto literarias como teatrales, pictóricas, escultóricas, coreográficas, televisivas, cinematográficas y musicales, de las que se alimenta y enriquece.

En *Amante menguante* se manifiesta esta transcendencia textual. Los textos musicales empleados entablan diálogos como consecuencia de su recontextualización. En este sentido, el análisis de los elementos y procesos musicales y visuales presentes en el corto nos ha permitido entender que en las obras postmodernas los procesos de creación están muy próximos a los de recreación, reutilización y reinterpretación.

La música de Alberto Iglesias para el cine de Pedro Almodóvar debe ser comprendida como una construcción cultural que forma parte del contexto de la postmodernidad en la que se inscribe y en cuyo marco establece relaciones con otras músicas pasadas y presentes. En este artículo hemos tratado de hacer visibles los diálogos que en la música cinematográfica de Iglesias se establecen entre tradición y contemporaneidad, entre músicas preexistentes y músicas originales, y entre gestos y géneros musicales diversos, entendiendo el eclecticismo como parte de lo que podríamos considerar el estilo compositivo propio que Iglesias manifiesta, a modo de comprensión global de la música cinematográfica, en el marco de la postmodernidad.

Las referencias intertextuales musicales empleadas por Iglesias en *Amante menguante* deben ser entendidas, no como influencia, sino como gesto, como interpretación global que se selecciona en función del efecto que se quiere obtener en el público. Asimismo, en *Amante menguante* la música facilita el viaje del espectador a los momentos de los inicios del arte cinematográfico en un intento de evocación arcaizante que permite la digresión narrativa; es decir, integrando la narración del corto dentro del film.

En *Amante menguante*, como en el resto de la producción musical de Iglesias, se articulan de las más diversas formas (alusión, cita, etc.) y sin ningún pudor, los gestos musicales propios de las diferentes músicas a las que se alude. En este sentido, se ponen en juego toda una serie de procedimientos y gestos musicales que conectan el corto con los convencionalismos audiovisuales asociados al cine “mudo”, con los discursos de lo onírico (surrealismo, psicoanálisis y expresionismo) y con lo que hemos venido en llamar la “geometría del dolor”.

La música del ballet *Cautiva* se ha definido como marco autorreferencial en las creaciones del propio compositor, hecho que puede ser entendido bien como consecuencia de los procesos intertextuales propios de la postmodernidad, es decir, como convencionalismo al que el compositor recurre para construir momentos de máxima tensión en los films; o bien, como forma de reafirmación autoral que alude a su propia obra.

Para finalizar, y a modo de síntesis, podemos afirmar que en la música que para *Amante menguante* de Almodóvar, compone Iglesias, y considerando a ambos creadores interlocutores de una mentalidad y estética postmodernas, se articula un lenguaje musical propio que aúna toda una tradición de convencionalismos asociados a la estética de los inicios del cine con la contemporaneidad, en un lenguaje ecléctico que muestra como rasgo definitorio de autoría, la manera particular en que la música de Iglesias entabla un diálogo intertextual con diferentes elementos, sonoridades y géneros musicales presentes y pretéritos, lo que manifiesta, en último término, las nuevas maneras en que las nociones de novedad y tradición interaccionan entre sí, en el contexto postmoderno, en una redefinición del concepto de creador.

Bibliografía

Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press. (Trad. esp. de Silvia Villegas, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009).

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil. (Trad. esp. de Celia Fernández Prieto, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989).

Grabócz, Márta. 2008. "Topos et dramaturgi". Analyse des signifiés et de la strategie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartok". En *Degrées*: 109-110, pp. j1-j18.

Gregori, Eduardo. 2005. "El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso de *Amante menguante*". *Especulo. Revista de estudios literarios*. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/hablecon.html> [Consulta: 27 de agosto de 2016].

Heyman, Barbara. 1992. *Samuel Barber: The Composer and his Music*, Oxford: Oxford University Press.

Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.

López Cano, Rubén. 2013. *El remix como discurso*. <http://observatorio-musica.blogspot.com.es/2013/07/el-remix-como-discurso.html> [Consulta: 27 de agosto de 2016].

McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McLuhan, Marshall y Powers, B. R. 1989. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York: Oxford University Press. (Trad. esp. de Claudia Ferrari, *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 1995).

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press. (Trad. esp. de José Luis Turina, *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2005).

Vernon, Kathleen M. y Eisen, Cliff. 2006. "Contemporary spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar". *European film music*. Hampshire (England) / Burlington (USA): Ashgate Publishing Company: 41-59.

Williams, Linda. 2008. *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.