



Otoño 2018

## ETNOMUSICOLOGÍA

XV Congreso SIBE / X Congreso IASPM-España /  
II Congreso ICTM-España

**Marco Antonio Juan de Dios 2**

Anthony Seeger: How does Ethnomusicology matter? The socio-political relevance of Ethnomusicology in the 21st century

**Julia Escribano Blanco 6**

Las Aulas Didácticas de Música Tradicional IGH 2018: la transmisión oral.

**Fuencisla Álvarez 10**

## ENTREVISTAS

Dalia Pazos. Maestra de música. "Estudiar música es la disculpa, en Canto por la Vida formamos para la vida".

**Isabel Llano Camacho 13**

Pepe Ureta. Bajista de *Panal*. "Nunca me sentí director; siempre me sentí un músico".

**Sergio Araya Alfaro 22**

Fernando Mateo sobre el disco Buddy Richard en el Astor. "Fuimos muy atrevidos al intentarlo"

**Sergio Araya Alfaro 33**

## INVESTIGACIÓN

Transculturación y apropiación cultural: el patrimonio musical de las reducciones jesuíticas de Chiquitos, Bolivia

**Manuel-Jesús Feria Ponce 43**

### 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 Gútiérrez, María Salicrú-Maltas

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

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

## Dossier "Escenas musicales: espacios y recorridos en el ámbito ibérico y latinoamericano"

**Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val (editores)**

Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas

**Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val 63**

«Bailar hasta con la escoba». Mundos de sentido en la escena salsera bogotana de los años ochenta

**Bibiana Delgado - Ordóñez 89**

Cuerpos jóvenes en sinergia: entretejiendo escenarios de sonido y lucha en Lima

**Carlos Odría 113**

Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento *hip hop* peruano

**Rosmary Mariela Alvarado Alamo 138**

Brega paraense: uma evolução na cena musical

**Rafael José Azevedo 153**

La escena musical del reggae en México: expresiones locales de una escena transnacional

**Christian E. López-Negrete 177**

Sons do Porto: para uma cartografia sónica da cidade vivida

**Paula Guerra, Luiza Bittencourt, Daniel Domingues 184**

La narcomúsica o cómo una escena musical se desborda sobre la frontera México-estadounidense

**Ferdinando A. Armenta Iruretagoyena 210**

El mundo del jazz en Sevilla. Ni Sevilla es Nueva York ni Triana, Manhattan

**Julián Ruesga Bono 236**

Los difusos límites conceptuales del *indie* español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop

**Ugo Fellone 258**

Datos de los autores

**283**

## ***Prácticas, escenas y escenarios de la música popular.***

**XV Congreso SIBE / X Congreso IASPM-España /**

**II Congreso ICTM-España**

**Universidad de Oviedo, 29 de noviembre - 1 de diciembre de 2018**

**Marco Antonio Juan de Dios Cuartas**

El año 2018 se cierra con el congreso bienal de la Sociedad de Etnomusicología, un encuentro obligado para los investigadores que desde diferentes disciplinas se acercan al estudio de la música popular. Del 29 de noviembre al 1 de diciembre se celebró en Oviedo el XV Congreso de la SIBE, coincidiendo con el X Congreso de IASPM-España y el II Congreso ICTM-España. En un marco incomparable como es el Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, se desarrollaron tres días intensos de comunicaciones entorno a las líneas temáticas del congreso: prácticas, escenas y escenarios dentro de la música popular. La ubicación de todas las sesiones de comunicaciones y conferencias plenarias en un mismo espacio facilitó la movilidad entre las diferentes aulas del edificio, posibilitando la asistencia a las presentaciones más afines a nuestros intereses en un entorno idílico que invitaba al debate y a la reflexión. La ubicación de la sede del congreso en el epicentro de la ciudad ha permitido además a los asistentes disfrutar tanto del patrimonio histórico del casco antiguo de Oviedo como de su reconocida cultura gastronómica.

Aunque un congreso de estas características, con hasta cuatro sesiones paralelas, me obliga a realizar una

recensión solamente parcial, para evitar una reseña excesivamente centrada en mis propios intereses, algunas de las descripciones están basadas en el libro de resúmenes del congreso, la lectura previa de algunos de los autores o las fructíferas conversaciones mantenidas con otros colegas en los pasillos, las pausas para el café o las improvisadas comidas de trabajo a lo largo de las tres jornadas.



Sesión plenaria

La conferencia inaugural del congreso corrió a cargo del etnomusicólogo Samuel Araujo, investigador de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), planteando un análisis reflexivo de la sociedad actual en su acercamiento al hecho musical desde la audición activa y aplicando su concepto de praxis sonora. Los espacios sonoros, la construcción del espacio en torno al hecho musical de una

colectividad, la configuración de una cultura acústica o la revisión del concepto de ecología musical han constituido un acercamiento recurrente en algunas de las comunicaciones o las conferencias plenarias: desde la interacción entre música y espacio dentro y fuera de los estadios de fútbol, formando parte del ritual pre y post partido, hasta la configuración cartográfico-musical de una ciudad a través de sus músicos callejeros. La música popular aporta significado a movimientos sociales mediante el uso de melodías que, en algunos casos, traspasan el contexto original para formar parte de escenarios cercanos a los mecanismos de la industria: es el flujo sonoro de aquellos cantos populares “popularizados” en un contexto socio-político determinado los que generan los “esamblajes” que nos presentaba Josep Martí en su brillante ponencia de clausura del congreso. La generación de espacios y de relaciones interpersonales a través de la música, pero también la música como elemento integrante de los territorios y sus culturas: la música tradicional sigue por supuesto teniendo una importante presencia en los congresos de SIBE. En este sentido, algunos estudios como la *performance* músico-terapéutica mapuche, la sonoridad de las cofradías de origen sufi o la fiesta de “Las Ánimas Santas” abundan en la misma idea de la música como elemento funcional dentro del proceso ritual. Pero la música aporta también sentido a las corrientes musicales actuales más *mainstream* generando identidades espirituales alternativas como el fenómeno de la iglesia Hillsong, un interesantísimo caso de estudio que conecta el acto religioso con la

*performance* musical más tecnicizada, introduciéndola en los mecanismos del negocio discográfico a través de una sofisticada producción musical y audiovisual.

En el congreso también han tenido cabida los estudios de caso centrados en personajes individuales, abordando figuras como la del director musical Manuel Alfaro Durán, el músico de rock argentino Moris o el caso del cantaor “Niño de Elche”; o en colectivos creativos representados por la banda de rock en el contexto del barrio, reflejo de una clase social y su actitud ante la gran urbe como el caso de Burning.

El flamenco también ha contado con una intensa presencia en el congreso bajo diferentes prismas: el análisis de los primeros soportes de grabación para el estudio del cante o las primeras grabaciones de flamenco en Estados Unidos relacionan además este género con la tecnología del registro sonoro y las industrias que se generan a su alrededor. Aun así, el soporte de grabación como objeto de análisis musical sigue manteniéndose en un segundo plano, y se echa en falta un panel centrado en este debate metodológico que sí que encuentra su espacio en programas recientes de congresos como el de la IASPM-UK o la ASARP. A pesar de ello, el impacto de la tecnología en el discurso musical ha estado muy presente en trabajos como el de la cumbia digitalizada y las fiestas Zizek o el rol del DJ como escena, en la inspiradora conferencia plenaria de Hillegonda C. Rietveld de la London South Bank University.

Es en cualquier caso necesario resaltar en el programa un número destacado de propuestas en forma de paneles, como el propuesto en torno a la recepción del jazz y el blues en España y Portugal, que ha servido además para presentar la creación de un nuevo grupo de trabajo centrado en el estudio de la recepción histórica de estos géneros en la Península Ibérica. Al margen de los acercamientos históricos a la música popular, el foco académico se ha fijado también en debates más actuales como la apropiación cultural o la identidad nacional a través del “caso Rosalía”, la autenticidad post-OT reivindicada por Amaia o la versión del himno de España de Marta Sánchez.

El mundo audiovisual también ha contado con una importante presencia a través del análisis de diferentes formatos como el *mashup* o el videomeme como nuevas formas de consumo musical a través de YouTube. La reformulación del concepto de escucha permite la convivencia en plena globalización del consumo en *streaming* con el resurgimiento de los viejos formatos, que pueden además ser analizados desde la perspectiva de lo local, como el estudio de caso centrado en la venta de vinilos en las tiendas de discos de Oporto.



Mesa sobre música y audiovisual

Este X Congreso de IASPM-España confirma, después de casi dos décadas de existencia de la rama española de la IASPM, la consolidación de la música popular dentro de la investigación musicológica en nuestro país, permitiendo afrontar sin complejos los estudios centrados en el rock, el hip hop, el glam o el post-rock, y una nueva generación de investigadores que se encuentran ya no solo con las referencias de obligada lectura del entorno anglosajón sino también con los trabajos académicos realizados desde España y Latinoamérica. Y, a propósito de las referencias bibliográficas, las novedades editoriales también ocuparon un lugar en la programación del congreso con la presentación de los trabajos de Meira K. Goldberg y su revisión histórica de la construcción del imaginario gitano, o el trabajo de Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Susana Moreno Fernández, un completo manual con una marcada intención didáctica sobre la tradición musical popular en la península ibérica.

Al final de la segunda jornada del congreso se celebró la asamblea general de la SIBE, en la que finalizaba el mandato de su presidenta Teresa Fraile. Ante la ausencia de candidaturas para la renovación de la actual junta directiva, se propuso una junta provisional en la que Llorián García continuará en el cargo de secretario, Teresa Fraile pasará a ser la responsable de la tesorería y Enrique Cámara y Julio Arce pasarán a ocupar la presidencia y vicepresidencia de la asociación respectivamente. La presidenta agradeció públicamente los años de trabajo de Rubén Gómez Muns al frente de la tesorería de la asociación y se hizo repaso de las

publicaciones y actividades de los diferentes grupos de trabajo, incluyendo los de última creación, como el de producción musical, el de flamenco o el anteriormente citado sobre jazz.

El último congreso de la SIbE ha supuesto una oportunidad única para conocer las líneas de investigación de otros colegas, un encuentro en el que se ha fomentado el debate más participativo y en el que muchos *work in progress* han encontrado las orientaciones y consejos que impulsarán futuras publicaciones. Una vez más, el congreso de la Sociedad de Etnomusicología también ha constituido una plataforma donde doctorandos que trabajan temas relacionados con la música popular han presentado síntesis del estado actual de sus tesis doctorales, adelantando conclusiones, planteando interrogantes y sometiendo sus propuestas a las preguntas de la comunidad científica.

Podemos congratularnos por el desarrollo de un encuentro con un alto nivel académico que, en el caso de quien suscribe estas palabras, ha servido para validar públicamente algunas propuestas, pero también para repensar y revisar muchas otras. En definitiva, la motivación que todos necesitamos para seguir trabajando.



## Anthony Seeger: How Does Ethnomusicology Matter? The Socio-Political Relevance of Ethnomusicology in the 21st Century

Universidad de Valladolid, 16 de mayo de 2018

Julia Escribano Blanco

El pasado miércoles 16 de mayo de 2018, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid acogió en su Salón Lope de Rueda la conferencia del Dr. Anthony Seeger, catedrático emérito de Etnomusicología en la Universidad de California<sup>1</sup>. Su prestigio a nivel mundial contribuyó a que se tratase de un evento ciertamente esperado en el ámbito musicológico regional y nacional, hecho que quedó reflejado en una considerable asistencia, tanto de investigadores independientes como de alumnos y profesores de distintas universidades y diversas disciplinas.

Presentada en inglés y portugués, y bajo el título «How Does Ethnomusicology Matter? The socio-Political Relevance of

---

<sup>1</sup> Anthony Seeger es, además, «antropólogo, archivista audiovisual y músico, director emérito del Smithsonian Folkways Recordings del Smithsonian Institute. Fue presidente y secretario general del ICTM (Internacional Council for Traditional Music), presidente de la SEM (Society for Ethnomusicology) y vicepresidente de la Asociación Brasileña de Etnomusicología. Ha escrito sobre diversos temas, entre los que destacan la música de los indios Suyá/Kísêdjê de Brasil, la catalogación audiovisual y los derechos de propiedad intelectual. Ha publicado tres libros monográficos, ha editado tres volúmenes colectivos y es autor de más de ciento veinte artículos y capítulos de libro». Información recogida en el programa, disponible en la página web [http://www5.uva.es/fyl/sites/default/files/1\\_seeger\\_folleto\\_programa.pdf](http://www5.uva.es/fyl/sites/default/files/1_seeger_folleto_programa.pdf) [Consulta: 22 de noviembre de 2018]

Ethnomusicology in the 21st Century», la charla planteaba una reflexión crítica sobre la importancia de la Etnomusicología en el ámbito socio-político actual, en un intento por ayudar a comprender mejor la disciplina y por tomar consciencia de su rol en la sociedad. «Está claro que la música existirá siempre pero, ¿lo hará la Etnomusicología? Tal vez, pero sólo si es relevante»<sup>2</sup>.

(Seeger): *Musics!*

(Left side of room): *Huh!*

(Right side of room): *Yeah!*

(Everyone): *What are they good for?*

Tras solicitar una breve presentación de cada uno de los asistentes de la sala, Seeger dio comienzo a su exposición. Como método de apertura propuso un breve juego musical: a su grito de *Musics!* el público, dividido en dos secciones, debía realizar un intercambio de interjecciones musicales– *Huh!*, *Yeah!* – para, finalmente, llegar a la entonación conjunta de la pregunta: *What are they good for?* Este recurso fue repetido en varias ocasiones a lo largo de la conferencia; un *leitmotiv* que organizaba el discurso y generaba un clima de familiaridad y complicidad entre público e investigador. En dicha fórmula, el uso del término «*musics*» pretendía reflejar la

---

<sup>2</sup> Información recogida en el programa.

pluralidad de las tradiciones musicales, cada una con sus propias características, filosofía y lógica<sup>3</sup>. Dentro del complejo «musics», los beneficios de la música en sus multivalentes formas han sido ampliamente demostrados y reconocidos por el conjunto de la sociedad, pero ¿qué sucede con el estudio de esas músicas? A diferencia de la *música*, que posee la capacidad de curar, inspirar, trascender o despertar pasiones, el estudio de la *música* parece carecer de unos beneficios tan evidentes. Sin embargo, ese sinfín de razones que confirman la relevancia de la música para la sociedad se conoce, precisamente, porque especialistas como los etnomusicólogos las han investigado. Por lo tanto, si la música constituye un «universal humano» y se puede generalizar sobre ella, es gracias a los trabajos desarrollados por la Etnomusicología, la Musicología o la Antropología.



Fundadores de la Society for Ethnomusicology.  
Charles Seeger, Alan Merriam, Willard Rhodes y  
David McAllester<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> «I use music because there are many musical traditions, each with its own characteristics, philosophy, and logic». Anthony Seeger, Conferencia UVA 2018.

<sup>4</sup> Fuente:

<https://www.ethnomusicology.org/page/SEMHistory>  
y [Consulta: 22 de noviembre de 2018]

Con esta fotografía como apoyo documental, Seeger hacía referencia a uno de los momentos claves para el desarrollo de la disciplina etnomusicológica: la creación de la *Society for Ethnomusicology* (1953). Para ilustrar aquel cambio en la concepción del estudio de la música propuesto por la nueva corriente de investigadores, el catedrático tomó como referencia la siguiente cita de Rhodes, uno de los cuatro fundadores de la SEM:

To the musician, much of this music (popular music) is commonplace, dull, and lacking aesthetic and artistic values. To the ethnomusicologist it is interesting and significant because it has value to the man who produce and consume it. (Rhodes, 1957: 4)

Esta frase condensa el principio metodológico del etnomusicólogo, cuya investigación debe dirigirse hacia el estudio de las músicas con valor *para las personas que las producen y las consumen*, evitando las medidas absolutas de belleza y estética. Desde estos postulados iniciales en los años cincuenta, la Etnomusicología ha experimentado transformaciones sustanc: su naturaleza interdisciplinar - aún más desarrollada que en otras áreas de conocimiento- propicia los debates y promueve la continua actualización de ideas. Por tal motivo, el artículo de Rhodes publicado en el primer número de la revista *Ethno-Musicology* guarda escasa relación temático-estructural con aquellos recogidos en el volumen del 50 aniversario de la SEM del que destacan, por ejemplo, los trabajos de Deborah Wong (2006: 259-279) y su perspectivas críticas sobre etnomusicología, la descripción de proyectos colaborativos de Samuel Araujo (2006: 287-313) o los retos de la

dominación de la erudición europea y estadounidense en otras partes del mundo planteados por Steven Loza (2006: 360-371).

Desde un plano más pragmático, Seeger esbozó un nuevo interrogante: ¿cómo se aplica la Etnomusicología? Sin duda, esta materia ayuda a los individuos y a las comunidades de muy diversas formas. En la actualidad, diferentes especialistas en el campo contribuyen, por ejemplo, a la promoción y consecución de objetivos musicales en lo relativo a actuaciones, giras, grabaciones o apariciones en televisión. Así mismo, la disciplina facilita el acercamiento de aquellos no familiarizados con la diversidad musical y los expone a nuevos sonidos y a otras culturas. Por otro lado, los materiales derivados del trabajo de campo – como archivos sonoros o audiovisuales- permiten la recopilación, preservación y difusión de distintos tipos de músicas y danzas, así como la información sobre las mismas. En última instancia y en su vertiente más comprometida, la disciplina puede, pongamos por caso, ayudar a los músicos refugiados al transformar las imágenes, en muchas ocasiones negativas y deshumanizadas, que se tienen de este colectivo.

A su vez, tres son los aspectos destacados en los que, para Seeger, la Etnomusicología ha mejorado desde su nacimiento. Estos

pueden entenderse como una progresiva adquisición de conciencia crítica, ética y político-social. En primer lugar, los nuevos investigadores aplican aquello que aprendieron de sus predecesores en beneficio de las personas y comunidades: existe una acumulación de saberes, un bagaje de la disciplina que posibilita una mayor conciencia crítica en el desarrollo de las investigaciones futuras. En segundo lugar y relacionado con el punto anterior, cabe destacar la aproximación ética y reflexiva con la que los estudiosos abordan en la actualidad las entrevistas y el contacto con las personas consultadas en el trabajo de campo. Finalmente, los etnomusicólogos desempeñan un papel más activo en los debates socio-políticos sobre música, cultura y patrimonio en diferentes países e incluso forman parte de organizaciones como la UNESCO o la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI).

“Musics”. *What are they good for?* Así finalizó el catedrático este interesante tema de reflexión, de gran relevancia para toda la comunidad etnomusicológica. En suma, los etnomusicólogos debemos aprender del pasado, seguir una ética en el trabajo y participar en la vida política y cultural con nuestras propuestas sobre el *estudio de la música* con el fin de reivindicar el valor que este tiene, no sólo para el mundo científico, sino para la sociedad en general.





Anthony Seeger y esposa, estudiantes y profesores asistentes a la conferencia

Para concluir, considero necesario agradecer su excelente desempeño a los organizadores del evento, en especial al Aula de Música de la Universidad de Valladolid y a los profesores encargados de invitar y acompañar personalmente al profesor Seeger y a su esposa durante su visita a España, entre ellos el catedrático Enrique Cámara de Landa y la doctora Susana Moreno Fernández. También deseo agradecer a los profesores y alumnos del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León su asistencia y participación en la charla. Continuemos trabajando para que este tipo de encuentros sigan siendo posibles.

## Bibliografía

Araujo, Samuel et al. 2006. «Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro», *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 287-313.

Loza, Steven. 2006. «Challenges to the Eurocentric Ethnomusicological Canon: Alternatives for Graduate Readings, Theory, and Method», Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 360-371.

Rhodes, Willard. 1957. «On the subject of ethno-musicology». *Ethno-Musicology Newsletter* 1. (7):4.

Wong, Deborah. 2006. «Ethnomusicology and Difference». *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 259-279.

## Las Aulas Didácticas de Música Tradicional IGH 2018:

### *La transmisión oral*

**Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana “Manuel González Herrero”.  
Diputación de Segovia.**

**Fuencisla Álvarez<sup>1</sup>**

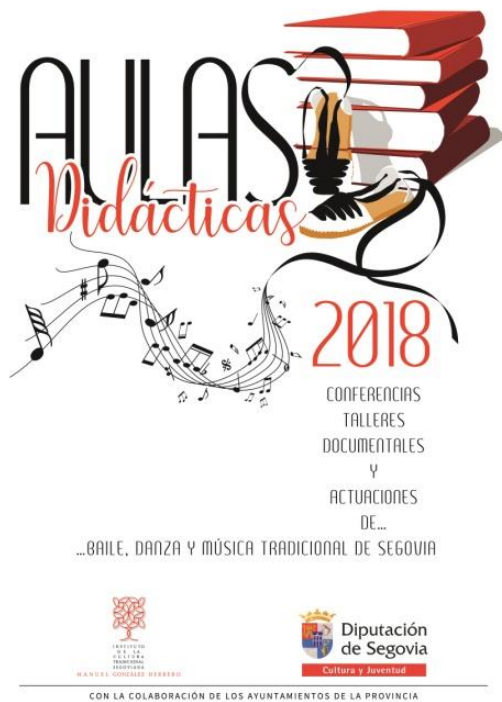
Las Aulas Didácticas de Música Tradicional son un proyecto de formación para escuelas con enseñanzas de música tradicional (canto, dulzaina, tamboril, pandereta...) promovidas por el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana “Manuel González Herrero” del área de cultura de la Diputación de Segovia, gestado alrededor de un objetivo concreto: definir la música tradicional y a sus protagonistas como verdaderos salvaguardes del patrimonio.

Dichas Aulas han recorrido 7 localidades: El Real Sitio de San Ildefonso, San Pedro de Gaíllos, Cantalejo, Nava de la Asunción, Carbonero El Mayor, San Rafael y Cuéllar, y como Aulas Didácticas que son, además de un objetivo general, están articuladas por bloques de contenido y procedimientos. Los contenidos a abordar, de acuerdo con la problemática y el estado de la cuestión del objeto de estudio, giran alrededor de los repertorios más pretéritos de música instrumental (dulzaina, pandereta, canto y guitarra) y su función y cambios en el tiempo, estudiados desde distintas fuentes de documentación (trabajo de campo, memoria escrita, historia de vida...) y distintas disciplinas (etnografía, musicología, antropología...).

Los procedimientos para llegar al público han sido también diversos: ponencias teóricas, audiciones comentadas, exposiciones de instrumentos, historias de vida, o documentales que han sido un procedimiento clave para materializar las distintas formas de expresión dancísticas del pueblo segoviano y sus cambios en el tiempo, finalizando cada jornada con una mesa redonda formada por los ponentes, en las que se ha ido concretando el objetivo general y donde hemos observado gran participación y espontaneidad por parte del público asistente.

Por otra parte, las investigaciones y el trabajo de campo desarrollado en las últimas décadas han puesto de manifiesto una problemática muy concreta alrededor de la música tradicional y sus diferentes géneros vocales, instrumentales o de danza: los usos y recreaciones alejados del patrimonio cultural tradicional de las comunidades portadoras y los colectivos sociales, propios más bien de individuos desconocedores de la tradición y sus códigos y llevados a cabo tanto por agentes exógenos a las comunidades y a su patrimonio cultural, donde todo queda reducido a la copia o versiones de unos grupos a otros.

<sup>1</sup> Musicóloga becada por el IGH en 2016



Pero no podemos olvidar que esa cultura musical tradicional, al menos en la provincia de Segovia, se podría dividir para su análisis en tres grandes grupos: el primero formado por todas aquellas manifestaciones recogidas en los contextos rituales, que se mantienen cíclicamente a lo largo del año y donde el trabajo de campo atestigua los cambios a lo largo de las décadas, aceptados por los pueblos, y donde encontraríamos el caso de los paloteos. El segundo grupo lo formarían aquellas formas vocales e instrumentales con distintos fines (rondas, bailes de rueda, cantos de oficios, ciclo vital, ciclo del año, etc.) ya caídas en desuso, pero mantenidas aún en la memoria de muchos de sus protagonistas. Y un tercer grupo lo formarían ese conjunto de saberes musicales conocido por las poblaciones y dulzaineros, pero usados de forma incorrecta: por ejemplo,

los toques propios de un día de función o las entradillas para meter y sacar a la imagen de la iglesia. Y si no conocemos lo que formaba parte de esa tradición, sí conocemos sin embargo lo que no formaba parte de determinados contextos, pero no obstante utilizamos, como las Habas Verdes y Corridos tan recurrentes últimamente para las procesiones y procedentes del baile de rueda. Cambio por tanto del uso y función. Pero ¿no son los paloteos ejemplos de re-utilización de melodías?

Los ponentes para desarrollar los objetivos, contenidos y procedimientos planteados han respondido igualmente a criterios muy concretos: para historias de vida alrededor de la dulzaina y el tamboril: Los Hermanos Barreno, Rodrigo Peñas, Los Mellizos de Lastras (Oscar y Roberto Herrero), Los Hermanos Ramos (Alfredo, Ricardo y Luis) o el grupo Villniar. Y para los repertorios vocales de transmisión oral: Eugenia Santos y la tradición oral de Pinarnegrillo; como dulzaineros herederos y mantenedores de la tradición desde su papel de docentes e intérpretes, para dulzaina: Carmen Riesgo y Víctor Sanz, y en la pandereta: Cristina Pérez. Para estudiar los estilos de guitarra y el ritmo prosódico en la tradición oral: Luis García Varela y Diego Baeza. Desde la musicología se han recogido los estudios de Pablo Zamarrón, en torno a los instrumentos en la cultura tradicional segoviana, y las danzas rituales en la provincia de Segovia de la mano de Fuencisla Álvarez, coordinadora de estas Aulas. Las reflexiones de la antropología estuvieron a cargo de Aniceto Delgado. Y la etnografía, no podía faltar, de la mano de Carlos Porro.

Además de estos ponentes, las Aulas contaron con una exposición de castañuelas de danzantes palentinos, de la mano de Carlos del Peso (presidente de la coordinadora de danzantes de Palencia) y Esther Miguel (del grupo “Jorge Manrique”), y la participación en mesa redonda de las aportaciones de Elena de Frutos, una de las primeras dulzaineras de la provincia de Segovia junto con Carmen Riesgo.

El análisis: una transmisión oral que se ha perdido o de la que “no bebemos”, un trabajo de campo que muestra la deformación que el desconocimiento de los transmisores “externos a los colectivos” está produciendo en las manifestaciones tradicionales, quizá irreversible, pero reconociendo que hay formas de expresión que no se pueden sostener y desaparecen tras el avance de otras. Y, como soluciones, empezar a hacer entender a las nuevas generaciones receptoras cuáles son los verdaderos cauces de transmisión de la tradición, no contemplando como tal grupos o repertorios externos al pueblo; fomentar la educación de calidad dentro de las vías de la tradición, diferenciando productos, igualmente válidos para otros contextos, pero que no podemos llamar “tradición”. Pero, ante todo, salvaguardar aquellas expresiones que quedaron silenciadas tras la desaparición de sus contextos y estructuras, como es por ejemplo el repertorio vocal o instrumentos tales como la guitarra o la pandereta, a las que pondremos sonido de la mano de Diego Baeza y Cris Zagaleja respectivamente a lo largo de las Aulas.

Y, ante todo, poner en valor a los ponentes, verdaderos protagonistas de la música tradicional, transmitida de generación en generación.



## Entrevista con Dalia Pazos. Maestra de música

**“Estudiar música es la disculpa,  
en Canto por la Vida formamos para la vida”**



Conjunto de la escuela Canto por la vida

**Isabel Llano** (3 de septiembre 2018, Ginebra, Valle del Cauca, Colombia)

La Fundación Canto por la Vida, constituida en 2002 en Ginebra, Valle del Cauca, Colombia, se ocupa de la formación musical de niños y adolescentes en un amplio espectro de las músicas locales colombianas. Entre los aspectos innovadores de su propuesta educativa se destaca la creación del guitarrillo, un

instrumento que se adapta a la contextura física de niños de cuatro a nueve años. En esta escuela el estudio de la música es el pretexto para formar en igualdad de género, establecer relaciones de respeto a la diferencia, a la opinión y las maneras de ser, sin dejar de lograr una formación musical de alto nivel.



Ginebra, no la ciudad en Suiza sino en Colombia, es una población al norte del Valle del Cauca, en el suroccidente del país, conocida por el Festival de Música Andina colombiana “Mono Núñez”: un certamen musical anualmente organizado en esa población desde 1975, bautizado en honor a Benigno Núñez, compositor y músico oriundo del pueblo, famoso a nivel nacional por su manejo de la bandola, y llamado cariñosamente 'El Mono'. Este festival, declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el Congreso de Colombia en 2003, reúne cada mes de junio músicos intérpretes de pasillos, bambucos, guabinas y bundes entre otros aires andinos colombianos.

La Fundación Canto por la Vida, una escuela concertada con el Ministerio de Cultura de Colombia, se ha hecho cargo del programa de formación musical nacido del Festival Mono Núñez, teniendo las músicas andinas como eje conceptual estético, programa denominado Escuela de Música de Ginebra.

El programa se desarrolla en dos ciclos – ciclo semillero y ciclo formativo– paralelamente a los estudios de educación primaria y secundaria hasta bachillerato, donde los Bachilleres Músicos reciben una Certificación de Técnicos en Música con énfasis en dos instrumentos; uno de cuerda (Bandola, Tiple o Guitarra) y otro de vientos sinfónicos (flauta, saxofón, trompeta, etc.). Adicionalmente a los estudios musicales, se ofrece el taller de luthería, otra de sus innovaciones, para la formación en artesanos constructores de instrumentos.

Entre las agrupaciones musicales de la escuela están Cantoría Infantil, Cantoría Juvenil, Orquesta Infantil de Cuerdas, Orquesta de Cuerdas Típicas, Pre-banda y Banda Sinfónica, Litoral Ensamble y otras agrupaciones de cámara.

Dalia Pazos, coordinadora de la escuela, vinculada hace veintiún años a la formación musical en Ginebra, nos cuenta la historia de este extraordinario proyecto musical.

### **Cuando te vinculaste a Canto por la Vida ¿cuánto tiempo llevaba la escuela en marcha?**

Cuando llegué aquí en 1997, la escuela de música pertenecía a otra fundación, a Fumúsica (Fundación Pro Música Nacional de Ginebra), pero en el 2001 Funmúsica dijo que no tenía recursos para continuar con la escuela de música. Ellos tenían toda la infraestructura de la escuela y dijeron que la escuela generaba muchos gastos, que no podían sostenerla. En ese momento éramos cuatro maestros y cada uno decidió que se iba a buscar trabajo. Una maestra consiguió trabajo en Cali, otro maestro en Buga y otro en Cali, yo me iba a ir a Bogotá, pero pocos días antes nos volvimos a reunir y Dalia Conde nos dijo ¿por qué no le apostamos a este proyecto? Nosotros dijimos que sí, y es en ese momento que nace la Fundación Canto por la Vida. Es decir, yo estuve cuatro años con Funmúsica y nace Canto por la Vida, y nosotros, en una asamblea de Funmúsica les pedimos que nos entregaran los bienes, porque, como ellos también eran fundación, todos los bienes adquiridos no se podían vender. Entonces, se somete a votación y Funmúsica accede a que todo el

instrumental o equipamiento que tenían de la escuela se entregue a Canto por la Vida. Registramos la fundación en la Cámara de Comercio con 200.000 pesos que no existían. Ahora nos preguntamos cómo hicimos para vivir, pero siempre había para pagar lo básico de cada uno. Ahí es donde nace Canto por la Vida, pero la escuela ya existía. Por lo tanto, la escuela tiene veintiséis años y Canto por la Vida tiene dieciséis, pero yo llevo aquí en Ginebra veintiún años porque estuve una parte con Funmúsica y la otra con Canto por la Vida.

**¿Quiere decir que sois cuatro socios los que habéis creado la Fundación Canto por la Vida?**

Somos cuatro socios, maestras y maestros –Dalia Conde, Directora ejecutiva, los maestros Luis Fernando Rivera y Gustavo López, yo misma, más el empresario Bernardo Jiménez, una persona que era miembro de la junta directiva de Funmúsica, que siempre decía que la única manera de darle sentido de pertenencia a la música andina colombiana en Ginebra era que existiera un colegio de música, y como aquí estaba el Festival Mono Núñez, ese festival le podría dar arraigo y continuidad.

**Ese es el sello que identifica a la escuela de música de Canto por la Vida no solamente en el suroccidente del país sino en Colombia entera ¿no? O ¿hay otras escuelas como esta?**

Han ido surgiendo, pero yo siento que la escuela de nosotros es particular por el plan de estudios que maneja. En nuestro plan de estudios los que ven cuerdas típicas ven también banda sinfónica, es

decir, no es una escuela de cursos extensivos donde yo voy a flauta y no voy a gramática de la música. No. Aquí hay unos niveles y en cada nivel los estudiantes van a las clases de acuerdo con el nivel en el que estén y así van subiendo a cada nivel: todos ven guitarrillo, todos ven tiple y todos ven bandola hasta que llega el punto en que deciden cuál instrumento escogen. Con la banda sinfónica la decisión del instrumento sí es muy acompañada por el maestro porque eso sí tiene que ver con la contextura física, la boca, todo, entonces allí el profesor sí interviene mucho. En la decisión del instrumento de cuerda la toman los propios estudiantes. Nos está pasando por ejemplo que una niña cumple los quince años y pide que le regalen una bandola, pero no cualquier bandola sino una de concierto.

**¿Cómo se llega al plan o programa de estudios de la escuela? ¿Era un plan que ya venía de Funmúsica?**

No. Yo conozco el trabajo de la escuela desde antes de venir a Ginebra y se estaba en la búsqueda. En 1996, que es cuando Colcultura [Instituto Colombiano de Cultura que dio nacimiento en 1997 al Ministerio de Cultura] le inyecta un gran dinero a la escuela y se compran todos los instrumentos y llega un grupo de maestros entre los que llego yo, se hicieron unas discusiones frente al plan de estudios. Desde entonces se le empieza a dar la estructura actual de que todos los estudiantes vean todos los instrumentos de cuerda. Pero, claro, ese plan curricular sí ha tenido modificaciones, por discusiones con los maestros, por las mismas sugerencias de los estudiantes, pero lo que

sí tenemos claro es que a los estudiantes no se les debe negar la posibilidad de que trabajen todos los instrumentos, así su fortaleza sea uno. Por ejemplo, con los estudiantes de cuerda pasa mucho: tocan guitarra, pero fácilmente los vemos tocando tiple o bandola.

**La formación les permite a los estudiantes tocar varios instrumentos, foguearse con ellos, luego decidir con cuál se identifican más, se puede decir que tienen la posibilidad de ser multi-instrumentistas.**

Sí, además tenemos el ejemplo de un estudiante que fue a estudiar música, con énfasis en composición, en la Universidad Javeriana de Bogotá. El profesor de allá le dijo: usted nos va a enseñar cómo se escribe la música colombiana –los bambucos, los pasillos, las contradanzas...– y yo le voy a enseñar cómo se escribe la música europea, por llamarla de alguna forma. Fue muy lindo porque el estudiante les enseñó a esos guitarristas de guitarra clásica cómo se tocaba la música colombiana y por qué se tocaba de esa manera.

**Un plan curricular como el que tiene la escuela requiere muchos profesores aparte de los cuatro que iniciaron, ¿cómo fue la vinculación de profesores al comienzo?**

El comienzo fue muy duro, sobre todo para ponernos de acuerdo, porque todos veníamos de escuelas distintas y llegaron instrumentistas netos, entonces sentíamos que el que es instrumentista a veces se le olvida cómo aprendió a tocar el instrumento: está la discusión de la técnica por la técnica y se le volvía una tortura al

estudiante y nosotros de las cosas que tenemos muy claras es que aquí se aprende música haciendo y tocando música, no hay otra manera. Todo el soporte teórico y académico sabemos que es importante y necesario, pero si a un niño de siete años un profesor lo tiene leyendo solfeo, cantando solfeo, y al niño eso no le suena a nada, eso no tiene sentido. Pienso que una de las cosas que mejor resultado nos ha dado es que aquí todo lo que leen de solfeo lo pueden tocar. Otra cosa es que el director artístico, en las agrupaciones como la orquesta de cuerdas o la banda sinfónica, es muy respetuoso de los procesos individuales, pues sabe el nivel y la habilidad que tiene cada estudiante, y de acuerdo con eso escribe el arreglo. El director artístico nunca sacrifica el proceso individual por un arreglo ni tampoco sacrifica el arreglo, porque tiene muy claro cómo puede armonizar y escribir para que el arreglo suene sin sacrificar los procesos de los estudiantes. Por eso nunca vemos que los estudiantes estén sufriendo por el montaje de la música que se esté haciendo, porque los arreglos están hechos para que todos los puedan tocar. Al estudiante con más habilidad se le exige más y el estudiante que tiene menos habilidades se sienta a tocar desde lo que puede tocar.<sup>1</sup>

**El guitarrillo es un instrumento creado por la escuela. ¿Cuál es la historia de este instrumento?**

Cuando llegué a la escuela en 1997 y que esta escuela debía tener énfasis en cuerdas

---

<sup>1</sup> Programa

<https://www.cantoporlavida.org/programa>

típicas y músicas andinas colombianas, los estudiantes en ese momento veían tiple. Pero la discusión desde lo pedagógico y del desarrollo motriz es que un tiple no obedece ni al desarrollo físico ni motriz ni cognitivo del niño, porque el tiple es grande, entonces un lutier que había aquí y varios maestros de cuerda empezaron a discutir qué instrumento podría ser más adecuado: el cuatro no tiene las mismas posiciones de acordes de la guitarra... hasta que ahí nace el guitarrillo, que es una guitarra con cuatro cuerdas, no tiene los bajos, pero garantiza que cuando el niño pasa a tocar el tiple o la guitarra tiene las mismas posiciones de acordes, lo único es que la mano creció, los dedos tienen más fuerza...



Ilustración "Guitarrillo marino", por Dalia Conde

### **El guitarrillo surge de la ergonomía aplicada a la música.**

Sí. El guitarrillo se pensó como un instrumento pedagógico, para la iniciación, entonces se hace de Triplex (una lámina formada por un número impar de capas de maderas superpuestas), porque si se cae aguanta el golpe, es sordo porque si estamos trabajando con veinte niños los armónicos no nos van a enloquecer, pero todo eso ha determinado que el guitarrillo tenga una sonoridad muy particular y ha pasado una cosa muy linda: el profesor de la estudiantina ya incluyó los guitarrillos, porque dice que le gusta el color que le da el guitarrillo a la orquesta de cuerdas.<sup>2</sup>

### **Hay otras instituciones que también están potenciando la formación en músicas andinas, pero ¿es el guitarrillo un instrumento particular de la Fundación Canto por la Vida?**

En este momento, el guitarrillo se está dando a conocer mucho. Hay muchas academias particulares y escuelas de música que están considerando al guitarrillo como una posibilidad. Nos escriben para pedirnos guitarrillos, nosotros les enviamos fotos de los guitarrillos para que escojan o también nos piden que les enviemos la tapa para pintarla y hacer con ella el guitarrillo, o también nos dicen cómo quieren la tapa y así les hacemos el guitarrillo. A veces compran el guitarrillo que hay, pero cuando tienen un gusto determinado pues se les hace de acuerdo con lo que piden.

<sup>2</sup> Guitarrillo:

<https://www.cantoporlavid.org/guitarrillo>



**Me imagino que la creación de este instrumento ha dado para que surjan métodos de guitarrillo.**

Sí, nosotros tenemos una cartilla, que contiene todo el proceso, paso a paso: con este acorde puede cantar estas canciones... También hay un CD que está tocado y cantado con lo mismo que incluye la cartilla. Lo más bonito es que el rasgueo es muy fácil, para abajo y para arriba, porque así es que empiezan. Es muy lindo cuando uno ve que pasado el tiempo aquel que le costaba tanto al principio luego se fortalece y ya toca el guitarrillo.

**¿El repertorio también se ha adaptado o se han hecho composiciones para guitarrillo?**

Yo no soy instrumentista de cuerda pero, como he dado clase a los pequeños, es decir todos los alumnos han pasado por mis clases, yo también aprendí lo básico del guitarrillo. El guitarrillo es una maravilla, porque si están muy dispersos, me pongo a jugar y a inventarles canciones con el guitarrillo, y ellos lo ven, que uno logra inventar cosas muy sencillas con ellos, o tienen dificultad para un cambio y tengo que ver cómo lo resuelvo, porque el guitarrillo es para que el aprendizaje no sea un sacrificio.

**La música no puede ser un sacrificio.**

Ni ningún aprendizaje. Yo digo que cuando los docentes universitarios se bajen de la clase magistral y comiencen a jugar con los estudiantes, el conocimiento será más sensitivo. Nosotros decimos todo lo que se canta se toca, todo lo que se toca se lee y todo lo que se lee se escribe, porque lo último que aparece en los niños, en el

desarrollo motriz y cognitivo es la escritura, porque es el acto más complejo. Por ejemplo, podemos cantar muchas canciones con el guitarrillo con dos acordes, pero no le pedimos al niño que haga conciencia de sol y do, solfeamos canciones tocando en el guitarrillo y hacen el cambio de acorde, pero ni siquiera han visto el pentagrama, luego sí, hacemos pentagramas en el suelo, saltan y solfean sobre ese pentagrama, y es muy lindo cuando ellos se dan cuenta de que lo que estaban solfeando tenía tal o cual letra y empiezan a hacer esas conexiones, pero las hacen desde el placer. Otra cosa linda es que hay niños que piden de cumpleaños que les regalen un guitarrillo, a pesar de que no es obligatorio que tengan su propio guitarrillo porque la escuela siempre proporciona el instrumento, sea tiple, guitarra, bandola o los instrumentos de banda y percusión. Cuando van creciendo se definen por uno y quieren tener un buen instrumento.



Conjunto de la escuela Canto por la vida

**¿La escuela sigue con el énfasis en músicas andinas?**



Eso ha cambiado. Inicialmente la escuela era con énfasis en músicas andinas, pero ahora la banda toca repertorio universal. Litoral ensamble, una agrupación que tenemos, toca música de las dos costas colombianas y tiene un formato del Pacífico y del Atlántico. Hay unos egresados que tienen grupo de rock. A mí me encanta oírlos cuando ellos van a conciertos y me dicen “profe, ese grupo está sonando desafinado” o “se atravesaron” o “eso suena mal”. Con la presentación personal igual, pues nosotros tenemos un uniforme, y van entendiendo, no desde la rigidez del uniforme, que existe una estética en la escuela y bajo esa estética es que funcionamos y que obedece a un sentido. Eso ha sido muy lindo, porque la escuela tiene claro que aquí no solamente vienen a estudiar música, esa es la disculpa, porque aquí se construyen relaciones sociales, en igualdad de género, relaciones de respeto a la diferencia, a la opinión y las maneras de ser.

**En el entorno social de Ginebra debe notarse estos valores que transmite la escuela.**

Aquí hay dos colegios de bachillerato y a nivel externo se generan roces. Aquí nadie pelea porque es de este colegio o del otro, aquí eso no es importante. Hay niños que estudian en las escuelas privadas otros en las oficiales, pero aquí eso nadie lo pregunta, de esas cosas no se habla aquí. De esa misma manera todos los estudiantes funcionan igual, no hay discriminación ni estratificación.

**Aquí la música es el pretexto para una formación para la vida.**

Sí, es una formación para la vida. Tenemos egresados que vienen y dicen “profe, vengo a darle las gracias”. Un médico, que estudió primero medicina y luego neurocirugía vino y me dijo “profe, la escuela me dio el rigor y la disciplina para enfrentarme a una neurocirugía”. Cuando salimos de viaje con los alumnos hay unos acuerdos y cuando esos acuerdos no se cumplen hay que hablar con ellos. Cuando uno va a otras escuelas los cuartos de baño son terribles, nosotros no tenemos problemas con los cuartos de baño. Muchos niños no han salido de Ginebra hasta que vamos de viaje, así que para ellos es como abrirles el mundo y ellos se dan cuenta que pueden volar y que el mundo está ahí al alcance de la mano, que este mundo no es solamente Ginebra, que hay un mundo por explorar, por vivir. Tenemos muchos testimonios y casos de muchachos que si no hubieran pasado por la escuela ni siquiera habrían terminado el bachillerato.

**¿Qué tantos estudiantes de la escuela continúan la carrera de música?**

Casi todos los que se han graduado de aquí han seguido la carrera de música. Como tenemos convenio con los dos colegios que hay en Ginebra, si cumplen todo el ciclo en la escuela, cuando terminan les damos el título de Técnicos en música con énfasis en un instrumento de viento y uno de cuerda. Si hacemos un barrido de todos los que se han graduado, casi todos han continuado estudiando música. Es como que el mundo se les abre.

**Esa formación para la vida que ofrece la escuela no es posible si no hay profesores que tengan la claridad de que la música es un pretexto para formar en valores.**

Así es, esta escuela tiene un sello, pero eso no significa que aquí no haya un alto nivel musical. El cuarteto de Ida y Vuelta, que es una de las agrupaciones de la escuela, ganaron el Gran Premio Mono Núñez. Otra agrupación de la escuela, Cuarteto Instrumental Colorín Colorado, se han ganado todos los premios y es considerado el mejor en música instrumental. Entonces la música es un camino, pero también está el que tiene la habilidad y hay que darle la oportunidad de desarrollar esas habilidades musicales.

**¿Cuántos estudiantes tienen en la actualidad?**

El volumen grande son los estudiantes a los que les dictamos clase una vez a la semana en los colegios de Ginebra: actualmente tenemos una cobertura de 1.045 estudiantes de tercero, cuarto y quinto de primaria. En la escuela, es decir, los estudiantes que están en el programa de Formación musical de la escuela tenemos entre 180 y 200 estudiantes, hay alumnos desde los cinco años, porque empezábamos con niños de tercero de primaria, pero se ha ido ampliando a niños más pequeños.

**Las clases se dan en horario de tarde**

Sí, porque los alumnos están en el colegio en la mañana. Tenemos unos horarios dependiendo del nivel. Los chicos de catorce años vienen todos los días de dos y media a cinco y media de la tarde y a veces

hasta las siete, y muchos de ellos son los mejores estudiantes del colegio.

**¿Las cuatro personas que iniciaron el proyecto de Canto por la Vida continúan vinculadas a la escuela?**

Sí, y una quinta persona, Bernardo Jiménez, que es un empresario que ama la música, que siempre ha creído en los procesos artísticos como un camino para mejorar la calidad de vida y que es muy respetuoso frente a las decisiones musicales, también sigue vinculado.

**¿Cómo evalúas estos veintiún años vistos en retrospectiva?**

Siento que ha sido un proceso de mucho crecimiento personal, llegar aquí fue como atreverme a hacer muchas cosas que en otro espacio no hubiera podido hacer ni me lo hubiera permitido. Hay confrontaciones y discusiones, pero somos muy respetuosos de las habilidades de cada uno, y cada quien está parado en la fortaleza que sabe que tiene. Eso me ha permitido construir aquí un camino tranquilo y me gusta lo que hago. Me encanta trabajar con los niños, me divierten, hacemos muchas cosas, porque es ese construir. Pienso que aquí yo he podido ser profesional y ser persona también, que es lo más importante.

**Ginebra es una ciudad pequeña, ser aquí es diferente a serlo en otro lugar. Lo mismo para la escuela.**

Aquí uno es un referente. Voy por la calle y me llaman “profe”. La escuela también es un referente. Nosotros hablamos de eso con las nuevas generaciones y les decimos que hay que ser coherente, no se trata de

ser mojigato, pero uno como maestra o maestro en una población tan pequeña se vuelve referente. Cuando voy al banco me dicen “profesora, buenos días” o si necesito algo me lo traen a la puerta de la casa. Algo que me parece muy lindo es que las relaciones son desde el respeto mutuo, desde lo que somos cada uno, no porque yo soy la profesora y el otro es el alumno, sino porque somos seres humanos que nos merecemos un respeto de ida y vuelta.

**¿Qué ha sido lo que se ha quedado pendiente en estos años?**

Creo que nosotros, y me incluyo, tenemos que empezar a escribir lo que es la escuela, porque nosotros no hemos hecho una memoria desde lo académico, hay que hacer un documento, pero con lo que hacemos diariamente tenemos y nos sobra, nos falta tiempo para sentarnos a escribir y a mirar la escuela con ese objetivo. Hay que hacerlo, no sé quién o cuándo, pero hay que hacerlo, porque si no esa huella, esa memoria se puede perder.

Algunos enlaces relacionados:

Vídeo promocional bilingüe (castellano- inglés) de la Fundación Canto por la Vida:  
<https://youtu.be/o2CrF5s5bHY>

Funmúsica:

<http://www.funmusica.org/funmusica.html>

Festival Mono Núñez:

<http://www.funmusica.org/festival.html>

## Entrevista con Pepe Ureta. Bajista de *Panal*

**“Nunca me sentí director;  
siempre me sentí un músico”**



Pepe Ureta en la actualidad (Foto: Ivette Rapaport)

### Sergio Araya Alfaro

*Panal*, nombre del disco editado por la banda homónima en 1973 para la discográfica nacional IRT (Industria de Radio y Televisión), pareciera ser uno de esos extraños registros que obedecen principalmente a intereses o inquietudes surgidas en el contexto del auge de la industria discográfica, sin objetivos muy claros de por medio, pero que curiosamente por factores ajenos a la producción del propio disco, logran salvar la barrera del tiempo y se instalan en el

público desde una perspectiva que trasunta lo meramente emotivo, llegando a adquirir ese carácter cultural, muchas veces propio de los registros o las agrupaciones que no tienen segundas partes.

En ese contexto, señalemos que los factores político, social y económico que rodearon la grabación del disco y que finalmente convergen en el golpe militar experimentado en Chile en septiembre de 1973, probablemente constituyan los grandes agentes gatilladores de la breve

existencia de la agrupación detrás de este registro.

Sin embargo, hacia fines de la década del 90 el disco grabado veinte años antes comienza a tener una nueva resonancia en el medio local<sup>1</sup> como consecuencia del impacto obtenido en disquerías especializadas de Inglaterra la producción de la banda Aguaturbia, liderada por el guitarrista de Panal, Carlos Corales. Se entreteje de esta manera una suerte de relato en las nuevas generaciones respecto de un marcado interés por fanáticos extranjeros que ven en algunas producciones nacionales de los años 60 y 70<sup>2</sup> aspectos musicales relevantes que en su momento pasaron inadvertidos para los medios y aficionados locales. Prueba de ello es la presentación que Panal realizara en el Festival de la Canción Internacional de Viña del Mar, prácticamente omitida por la prensa de espectáculos del momento.

Señalemos que *Panal* -conceptualmente- constituye un viaje por Latinoamérica y su música, representada por melodías imprescindibles en el cancionero del continente cuya “puesta en escena” está

---

<sup>1</sup> En los años 90 se inicia un recambio en la prensa de espectáculo nacional, donde se instala una generación de periodistas jóvenes, consumidores de música y con un conocimiento de estilos y músicos, lo que trae como consecuencia comentarios informados. De igual manera, se editan diversas publicaciones y estudios sobre música rock y pop donde prevalece el análisis por sobre la anécdota, lo que indudablemente posicionó de una manera diferente a los músicos locales ante el gran público.

<sup>2</sup> Otras agrupaciones que han cautivado la atención de las nuevas audiencias son Los Vidrios Quebrados y Los Mac's.

informada constantemente por una manifiesta experimentación sonora tanto en la ejecución como en la utilización de recursos en el estudio de grabación, donde cumplió un papel importante el técnico de grabación Franz Benko<sup>3</sup>.

Para develar lo existente detrás del registro de este disco que para muchos resulta fundamental en la historia del rock en Chile, en una época en que la música experimentaba una verdadera eclosión y con un sinfín de influencias, nos acercamos a quien es sindicado como el gran responsable del “proyecto Panal”: Juan José Ureta (Santiago de Chile, 1945). Conocido en el ambiente artístico local como Pepe Ureta –y con más de mil doscientos registros en la Sociedad de Derecho de Autor<sup>4</sup>– hoy constituye una verdadera marca registrada en la música popular chilena (MPC).

---

<sup>3</sup> Benko -como guitarrista- había formado parte en la década anterior de la agrupación *Los Twisters*, banda de apoyo de muchos solistas del movimiento conocido como Nueva Ola, de gran éxito comercial en Chile desde el año 1959 y hasta fines de la década del 60. Ese factor jugaría definitivamente a su favor en su labor de técnico de grabación, al entregarle una visión panorámica del proceso de producción musical.

<sup>4</sup> La Sociedad Chilena del Derecho de Autor, es una Corporación de Derecho Privado sin fines de lucro que administra los derechos autorales de músicos e intérpretes. Fue fundada en 1987 por los propios artistas en reemplazo del antiguo Departamento del Pequeño Derecho de Autor administrado en ese momento por la Universidad de Chile.





Portada del disco *Panal*  
(Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

### Ficha Técnica

Panal (Panal, 1973) – IRT

Técnico de grabación: Franz Benko

Grabado en Estudios Splendid

Integrantes: Denise (voz)<sup>5</sup>, Carlos Corales (guitarra), Francisco Aranda (teclados), Iván Ahumada (percusión), Patricio Salazar (batería), Juan Hernández (percusión), Pepe Ureta (bajo, arreglos y dirección).

Enlace al disco <https://youtu.be/wPQrWQWLg0c>

### Pepe ¿cómo se gesta el disco de *Panal*?

Fíjate que ayer, no recuerdo dónde, empecé a buscar material relacionado con esto y apareció una serie de comentarios tan positivos en internet. No recuerdo cómo se llama el muchacho que los subió. Y los subió como un hecho importante del rock chileno. Mira, nosotros nunca nos encasillamos en el rock. Y salió como una producción; así partió esto. Ni siquiera

<sup>5</sup> Nombre artístico de Climene Solís Puleghini.

“oye vamos a hacer el disco del año, el disco de la vida”. No, salió como una producción. Como te digo, Julio Numhauser<sup>6</sup> me encarga... quiero decir, no me encarga, sino que entre las conversaciones que teníamos...

### Digamos que lo sugiere

Claro, fue algo así como “Oye, por qué no haces algo con canciones latinoamericanas”. El repertorio lo elegí yo, los arreglos y las rearmonizaciones de los temas los hice yo. Y cuando tenía todo eso plasmado, o estructurado si tú quieres, me acuerdo que estábamos tocando con Sergio Arellano<sup>7</sup> en el Hotel Carrera<sup>8</sup> en las noches y yo consigo el Hotel para hacer los ensayos. Y esto llegó así: un papel con las armonías y las notas obligadas de cada canción. De ahí viene un trabajo de taller, donde todos aportaron. Es decir, es un trabajo que efectivamente yo guié, por decirlo de alguna manera, pero hay aporte de todos. Y mis compañeros eran músicos tan buenos que de repente decían “por qué no hacemos doce compases libres...” y simplemente se hacía. De esta manera fue ensayado en el [Hotel] Carrera en un par de oportunidades hasta que llegamos al estudio. Y en el estudio salió lo mismo que habíamos ensayado.

<sup>6</sup> Músico y compositor, fundador de las agrupaciones Quilapayún y Amerindios, y entonces ejecutivo del sello IRT, donde creó la subsidiaria Machitún.

<sup>7</sup> Director de orquesta y arreglador con gran presencia en las grabaciones de la época.

<sup>8</sup> Afamado hotel y uno de los lugares donde convergían muchas de las celebridades que visitaban el país. Hoy es la sede del Ministerio de Relaciones Exteriores.



Contraportada del LP  
(Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

### Grabaron todos a la vez, supongo

Todos juntos, si no se usaba ni podía hacerse de otra manera. Y ahí viene la gran creatividad de Benko. Dice Franz, “pongamos un efecto de sonido en esta parte”, y qué efecto, si en ese época no había efectos. Yo había conseguido con un primo, el de Los Ángeles Negros<sup>9</sup>... (piensa) ¿cómo se llama este efecto...?

### Seguro estás hablando del Leslie<sup>10</sup>

Ese mismo, el Leslie. Pasábamos un Farfisa<sup>11</sup> –en ese tiempo estaban los Farfisa– con

<sup>9</sup> Ureta se refiere a su primo Jorge González, tecladista de la citada agrupación, de gran popularidad en ese momento en Chile y Latinoamérica.

<sup>10</sup> Efecto utilizado principalmente en órganos y posteriormente en voz y guitarra. Se compone de un amplificador y un altavoz de dos vías que proyecta la señal de un instrumento eléctrico o electrónico y que modifica el sonido mediante la rotación de los altavoces.

<sup>11</sup> Órgano de origen italiano fabricado principalmente en las décadas 60 y 70, muy utilizado por grupos de rock.

Leslie. Entonces Franz hace su operación y sale algo raro que nos gustó a todos. Por ahí en unos pasajes hay hasta una sirena. Estábamos medio enloquecidos, motivados, por decirlo de alguna manera.

### ¿Quién hizo la primera voz en “Alma Llanera”<sup>12</sup>, Francisco Aranda?

(Tararea) Claro, Pancho, que canta muy bien. (Piensa) No, perdón, “Alma Llanera” fue grupal. Pancho Aranda cantó “Paisaje de Catamarca”<sup>13</sup>, muy bien, muy, muy bien. Y hay cosas bien valiosas. Por ejemplo, en “Si somos americanos”<sup>14</sup>, que cantó Denise, hay un *break* con solo de armónica, un *bluseo* entremedio de doce compases. Se hacían cosas en forma espontánea dentro de la métrica, pero muy libre porque la verdad, la calidad de los músicos que había ahí era muy alta, estábamos todos muy imbuidos en eso. Se ha hablado mucho de Santana<sup>15</sup> en relación al disco. Claro, efectivamente Santana era una gran influencia que teníamos; pero Santana aparece por la guitarra de Carlos [Corales]. Fíjate que... a ver, cómo fue la historia. (Piensa) Tiempo atrás vino un brasileño y me compró unos derechos para hacer una cantidad de CD's de Panal.

<sup>12</sup> Canción compuesta por el periodista y escritor venezolano Rafael Bolívar Coronado en ritmo de joropo y *single* promocional del disco.

<sup>13</sup> Composición del músico argentino Rodolfo Lauro Giménez.

<sup>14</sup> Composición del músico chileno Rolando Alarcón.

<sup>15</sup> Ureta se refiere al guitarrista mexicano-estadounidense Carlos Santana, cuyo sonido mezclaba el rock anglosajón con sonidos latinos.

### ¿Cuándo fue eso, en qué año?

Esa posibilidad me la compartió Carlos. Debe haber sido unos diez años atrás, fácil. Yo tengo unos CD's; debe estar la fecha ahí. Después vino con un gringo, y me dice el gringo: "de California hacia acá no había escuchado nunca un tecladista tan bueno como el que está en este grupo". Y es verdad, Pancho Aranda estaba en un primer nivel.

### Tengo entendido que él había regresado recién de Italia

Exactamente. Justamente ayer lo que vi, reflejaba toda esta historia. Claro que yo la he contado varias veces también. Fabio Salas<sup>16</sup> hizo una buena reseña, no sé si lo ubicas...

### Sí, por supuesto

Fabio me llamó un día y conversamos. Le conté algo parecido a lo tuyo, menos profundo por supuesto, y parece que eso quedó en algún lugar porque ayer en Facebook este muchacho al que me refiero escribió exactamente lo que estamos conversando. Eso es, tal cual.

### Hablemos del aspecto técnico ¿con qué mesa grabaron?

Con la que tenía la IRT, que era una mesa... Yo creo que no tenía ni marca. Habría que preguntarle a Luis<sup>17</sup> cuál era la que estaba

en Splendid. Catedral para nosotros era Splendid.<sup>18</sup>

### Tengo la impresión que es la misma que don Luis tiene como reliquia en la entrada de su estudio

Tú hablas de la grabadora, puede ser, pero era una de dos pistas; sí, era una MCI. La consola no sabría decirte, pero como te digo eso era *Splendid*. A ese estudio nos llevó un señor de apellido Maldonado, creo que era iquiqueño o había estado en Iquique por el asunto del salitre, tenía unas *lucas*<sup>19</sup> y él instaló ese estudio. Y cuando cierra la RCA en Matías Cousiño, se vienen todas las grabaciones a *Splendid*, y ahí se transforma en IRT.

### Desde el punto de vista de lo sonoro ¿se hizo algún diseño de sonido o llevaron el trabajo de taller y ensayo directamente al estudio?

De ensayo al estudio. Fue la creatividad de los músicos sumada al ingenio del técnico, nada más que eso. No había la posibilidad de hacer un trabajo de producción más sofisticado, más acabado.

### Lo pregunto precisamente pensando en lo que señala respecto de la creatividad de Franz Benko. Porque cuando se enfrentan a las posibilidades tecnológicas que brinda el teclado sumadas al efecto *Leslie*...

<sup>16</sup> Escritor y *scholar fan* que cuenta con varias publicaciones sobre el rock chileno.

<sup>17</sup> Ureta se refiere a Luis Torrejón, técnico de grabación, considerado el más importante de la industria discográfica local y activo desde el año 1959.

<sup>18</sup> *Splendid* era uno de los estudios con mayor actividad en la década de los 70.

<sup>19</sup> Forma coloquial para referirse al peso, la moneda nacional oficial.

Es que la gracia de Franz es que él es músico, de ahí parte todo; es un tremendo guitarrista. Él participó en varios conjuntos en los años 60, sabe las sonoridades, las dimensiones de las sonoridades de los instrumentos, conoce todo eso. Es por eso que lo hace tan bien en tan poco tiempo. Lo mismo sucede con Luis [Torrejón], que es de trabajo, de ingenio, de intelecto...

### Y toca piano

Luis después aprendió a tocar el piano. Franz nació tocando, saltando con eso de (canta) *C'mon let's twist again*<sup>20</sup>...

### ¿Qué bajo eléctrico pasó a la historia con Panal?

*Panal* lo grabé con el bajo que me mandé hacer. O sea, el primero lo construí yo y después me hizo uno un amigo mueblista. Ese bajo me acompañó por varios años, hasta el año 74 que fue cuando Jorge [González] trajo un *Fender*, imagínate. Era muy bueno, y lo vendí porque siempre andaban detrás de mí comprándome las cosas, me entusiasmaban. No tuve la sapiencia de decir “este bajo en el futuro me va a dar grandes satisfacciones si decido mostrarlo”. Y lo perdí; porque hay algunos que yo he seguido y sé dónde están. Vale decir que si el día de mañana me da la gana voy y los recompro, pero éste no sé dónde está. Lamentable.

<sup>20</sup> “Let's twist again” es una canción compuesta por Karl Mann y Dave Appell y popularizada en 1961 por el cantante estadounidense Chubby Checker.



Detalle de la contraportada con ficha técnica de la grabación (Colección Juan José Ureta – Foto del autor).

### Los otros músicos ¿qué instrumentos usaron?

Carlos venía con la *Gibson Les Paul*, Patricio Salazar tenía su batería *Ludwig*, el teclado era un *Farfisa* con el *Leslie Hammond* y yo con el bajo.

### En percusión estaba Iván Ahumada

Iván Ahumada con sus tumbadoras históricas. Juanito [Hernández] también con las timbaletas *LP*.

### El trabajo de mezcla ¿quién lo hizo finalmente, Franz Benko solo o con el grupo?

No, Franz solo, si había mucha *cachativa*<sup>21</sup>. Puedo estar equivocado, pero a lo sumo era ir a dar una vuelta, a escuchar la novedad, cómo salió; no más que eso. Pero ir y decir “sube esto, baja esto otro”, no. Yo creo que llegamos al punto de decir “aquí va a entrar la guitarra, mira aquí queda la percusión”, ese tipo de cosas. Franz Benko se lució con ese trabajo. Lo que encuentro malo es que los otros músicos del medio -debe haber sido por el nivel logrado- no hayan imitado ese

<sup>21</sup> Chilenismo que alude al grado de inventiva o improvisación que posee una persona.



trabajo; porque tú sabes que la proyección, la imitación, van generando la difusión de ese tipo de cosas. Porque hay cosas bien creativas ahí; unos cambios de armonías, de tonalidades de canciones que siempre fueron planas y que yo las varié, las cambié de una manera bien audaz y no se siguieron usando.



Master del LP *Panal*  
(Propiedad Juan José Ureta – Foto del autor)

**Guillermo Rifo<sup>22</sup> tenía una agrupación en ese tiempo...**

Hindemith...<sup>23</sup>

**No, Aquila. Con ellos hizo un trabajo similar, pero mucho más desde lo docto, que recuerda un poco a lo que estamos conversando, con reestructuración armónica y cambios melódicos. Él trabajó con músicos básicamente clásicos o con formación académica, pero llevándolos**

<sup>22</sup> Músico y compositor chileno, uno de los pioneros en la integración de los lenguajes docto y popular.

<sup>23</sup> Sexteto Hindemith 76 fue una agrupación integrada por Guillermo Rifo, Domingo Vial y Nino García entre otros músicos y que desarrolló una línea musical que consideraba la fusión latinoamericana y la música contemporánea.

**más al área de lo popular, la fusión, y logró algo muy interesante...**

Sí, con Guillermo Rifo somos amigos desde siempre, vivíamos en la Gran Avenida<sup>24</sup> los dos. Lo otro que quiero comentarte es que estábamos tan imbuidos con ser músicos de sesión y de orquesta, que no les dimos mayor importancia al grupo; tocamos dos o tres veces, muy poco en realidad.



Foto promocional  
(Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

**¿Hubo gira promocional o alguna presentación en sociedad?**

Nada, sacamos un disco y salimos a promocionar el disco a las radios que eran las que más tocaban. Lo entregamos y nada más. Recuerdo que Juan Castro – ejecutivo de IRT– hizo una promoción en alusión al nombre de la banda con un frasco de miel que llevábamos a las radios y a los disc-jockeys. También tocamos en el

<sup>24</sup> Ureta se refiere a la Gran Avenida José Miguel Carrera, una de las vías principales de la Región Metropolitana, con carácter comercial y residencial. Con una extensión de 15 kilómetros, tiene su origen en la comuna de Santiago, y recorre hacia el sur en su totalidad las comunas de San Miguel, La Granja, El Bosque y parte de San Bernardo.



Festival de Viña<sup>25</sup>, pero ya no con la formación original. Creo que Pancho Aranda no estaba, se había ido, y tocó su hermano Pepe en su lugar. Pero tocamos sin pena ni gloria. Fue ¿cómo explicarte? Estábamos tratando el precio de la música, los músicos, y dijimos “¿por qué no vamos con Panal para que nos paguen un poco más?”, una transa en el fondo. No le dimos mayor importancia nosotros, estábamos concentrados en tocar y correr de las nueve de la mañana para todos lados. De repente en la noche en locales con el Pollo [Fuentes] o con [Pedro] Messone<sup>26</sup>. Así era la vida nuestra, no íbamos a dejar los ingresos que generaba eso para hacer el proyecto de la banda, como son los proyectos ¿me entiendes? Con la mística que tienen, qué sé yo...

**Entiendo, pero ¿sientes a Panal como tu banda?**

Fíjate que yo en ese sentido no he sido muy autorreferente, no. Yo sé que hice eso, que tiene un gran valor, que algún día van a salir a reconocer públicamente las grandes alamedas, qué sé yo, pero no me vuelve loco.

**De acuerdo, pero si lo vemos en la perspectiva de lo que conversábamos, de reconocerse inicialmente como un guitarrista discreto que deriva en el bajo, y que sin embargo llega a hacer un trabajo que termina siendo rescatado por las**

**nuevas generaciones e instalado como una verdadera referencia del rock local. ¿Cómo ves ese proceso, qué piensas al respecto?**

Es verdad, pero ¿sabes qué? No soy yo el encargado de darle la categoría ni la relevancia. Yo tengo que esperar que vaya pasando el agua bajo el puente no más, pero la verdad es que sí me siento orgulloso; incluso Pato [Salazar]<sup>27</sup> me reta cada vez que nos vemos. Pato estuvo en Venezuela hace un año y dice que entre todas las cosas que vio, un venezolano amigo –o un chileno, no recuerdo– sacó el disco de Panal, lo puso y los venezolanos quedaron sorprendidos porque no lo conocían. Entonces cuando vuelve Pato me reta y me dice “¿Cómo te fuiste de la música con la creatividad que tienes, tremendo trabajo que hicimos con Panal, los arreglos que hiciste y dejaste todo botado y no seguiste en la música!”. (Piensa) Y yo tengo un problema, que puede ser una virtud: yo me quiero mucho. Yo tengo una autoestima más alta que el [cerro] San Cristóbal<sup>28</sup>. Entonces cuando termina el proceso, el período nuestro en el Canal [Nacional]<sup>29</sup> y nos sacan tal como te conté, yo no quise desandar un camino, no me vi desandando un camino que me había costado una vida hacerlo de manera profesional. Lo reflejo así: no voy a hacerle antesala a un cuarto de producción en circunstancias que yo hablaba directamente con el Director Gerente del

<sup>25</sup> El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar es considerado la muestra musical más importante de Latinoamérica, aun cuando hoy responde más al formato de show televisivo que a una competencia de canciones.

<sup>26</sup> Cantantes melódicos de gran popularidad en ese momento.

<sup>27</sup> Baterista y percusionista, integrante de Panal.

<sup>28</sup> Uno de los cerros característicos de Santiago, de carácter turístico y ubicado en pleno centro de la ciudad.

<sup>29</sup> También conocido como Televisión Nacional, es uno de los principales canales de televisión y tiene carácter estatal.

Canal los problemas que pudieran surgir, siempre anteponiendo el respeto a la música y a los músicos, no a la persona. Y así pasó en una oportunidad con un gerente: “puedes tratarme mal, pero no ofendas a los músicos con la posición que tú tienes, si no, te vas a quedar sin orquesta”. Siempre antepuse el respeto a cualquier cosa. Y lo otro, como te digo, es que preferí no seguir en lo activo; no seguí porque... Es como ahora que no quise entrar a la SCD, para no contaminarme.

### **Y a partir del trabajo puntual de Panal ¿no surgieron posibilidades de actuar desde la producción o dirección musical?**

No, fíjate, porque yo nunca me sentí director, siempre me sentí un músico. Creativo, con capacidad de organización ¿me entiendes? al que le creían los otros músicos, todo lo que quieras. Pero de ahí a pensar como un director y de formar otro tipo de cosas, no. Panal fue un proceso, lo hicimos con mucho cariño, quedó muy bien hecho, quedó en la Historia y para las nuevas generaciones de músicos, pero no me significó ser director de orquesta ni nada más de lo que ya era. Yo estaba satisfecho con lo que ya era. No le saqué más brillo a Panal. Me sentí satisfecho con lo que habíamos hecho y asumí que era un momento difícil también. Otra de las cosas que influyó, fue que justamente Pato, pocos días antes del golpe del '73, gana un concurso en Argentina, en la [Orquesta] Sinfónica Nacional y se va el día nueve de septiembre. Entonces cuando estábamos acá, hablábamos por teléfono: “cómo están las cosas allá”, “no, acá paró todo”. Y me dice “vente, ven a pasear”. Y me fui; estuve dos años en Buenos Aires. Entonces

ahí también se provoca un vacío en el sentido de que no estaba marcando presencia. Me fue bien allá, hasta que... (piensa) Estaba trabajando tan bien, con tres o cuatro directores...

### **Siempre como músico de sesión**

Claro, como sesionista. Con Malvicino, Cardoso Campos, Gustavo Beytelmann<sup>30</sup>; tipos connotados del medio argentino. Hasta que de repente, en una grabación de música de película, con Gustavo Beytelmann, detienen la grabación y alguien dice “Che Gustavo, el chileno no puede tocar acá”, “pero por qué, tengo todos los papeles en regla”, “No, andá a hablar con Giacobbe”<sup>31</sup> y detuvieron la grabación sin más. Fui a hablar con Giacobbe, y me lo plantea claramente: “Mirá chileno, el laburo en la Argentina es para los argentinos; el resto son *pavadas*. Andate un par de años al bajo, a la Boca, que se acostumbren a verte y después venís a tomar los mejores laburos. No puede ser que estés agarrando los mejores laburos. Porque vino el baterista, viene el bajista, después el guitarrista y nosotros qué...”. Me costó mucho entenderlo, pero después me di cuenta que era la lógica con la que operaban.

### **Lo mismo que sucede hasta hoy en México por ejemplo**

Claro, era la lógica, imagínate, Pato me invita a mí, y yo llego, me hago conocido

<sup>30</sup> Músicos argentinos con gran presencia en la escena rock, jazz y tango como compositores, intérpretes y arregladores.

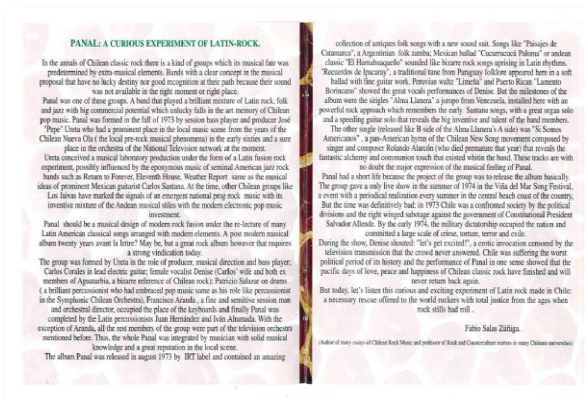
<sup>31</sup> Ureta probablemente se refiere al pianista Santiago Giacobbe, integrante de *Horacio Malvicino Jazz Quinteto*.

del mejor bajista de allá, Mojarra<sup>32</sup>. Estábamos en el Teatro Astro, y ellos tenían una orquesta. La mejor orquesta de Buenos Aires estaba metida en una buhardilla, arriba del Teatro Astro, en una compañía de revistas; la mejor, y él tocaba el bajo ahí. Entonces yo iba a mirarlo, a sentarme al lado de él, qué sé yo. Y me sondea, “querés tocar”, “bueno”, le respondo. Es que éramos buenos también, para qué estamos con cosas. Agarro su bajo y empiezo a tocar... “¡chileno hijo de la gran puta, mira cómo toca!”. Y los argentinos que siempre agrandan las cosas. Algunos ni sabían que yo existía y escuchar esto de “el chileno la rompe toda”. Entonces ¿qué sucedió? Me dice “mira, yo tengo problemas para los cambios”, a los reemplazos les llaman cambios allá, “no me aceptan los cambios y no puedo agarrar los laburos... ¿querés hacer los cambios?”... “por supuesto, ningún problema”, le respondo. Entonces me quedé cubriendo las falencias de tiempo que tenía Mojarra, que era el que más trabajaba allá. Después me llamaban directamente, no a través de Mojarra y pagaban muy bien, pero llegó el instante de “andate a la puta que te parió”. Entonces, en el fondo se provocó ese bache de año y medio, de dos años, en que efectivamente se enfrió todo para todos.

<sup>32</sup> Mario Fernández, bajista de sesión e integrante entre otras agrupaciones de Horacio Malvicino Jazz Quinteto.



Vista parcial de la carátula de Panal en su versión digital. En ella se muestra la portada de la revista *El Musiquero*, editada en Santiago de Chile desde mediados de los 60 y hasta 1976 (Colección Juan José Ureta – Foto del autor).



Reseña en inglés firmada por el escritor y scholar fan Fabio Salas para la edición digital de Panal (Colección Juan José Ureta – Foto del autor)

## Volvamos a Panal ¿el disco fue editado solamente en Chile?

Tengo entendido que sí. Ahora, en la venta de derechos que le hice a este brasileño se estipulaban otras ediciones. Tengo entendido que él tiene unos clubes y lo sacó en Inglaterra, hasta en Japón.

**Probablemente sea quien editó lo de  
Aguaturbia...<sup>33</sup>**

El mismo, Carlos [Corales] me lo recomendó; me dijo “mira, están comprando...” y yo accedí. Así fue que nos sacaron a ambos, pero en un club reducido de gente, no masivo. Es un tipo que es como arqueólogo de la música, que andaba buscando, cómo te digo...

**Reliquias, historias de la música**

Claro, reliquias. Exactamente, así fue.

---

<sup>33</sup> Agrupación considerada una de las pioneras y más innovadoras del rock chileno, fundada en 1968 y liderada por el guitarrista Carlos Corales y su esposa Denise, también integrante de Panal.



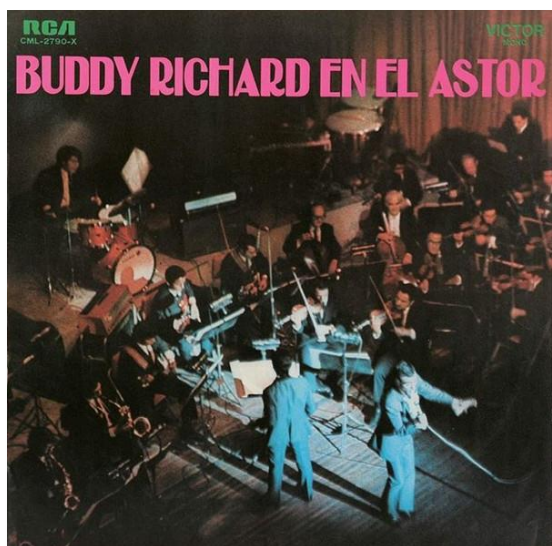
## Entrevista con Fernando Mateos sobre el disco *Buddy Richard en el Astor*

*“Fuimos muy atrevidos al intentarlo”*



Fernando Mateo en Torrejón Estudios (Santiago, Chile). Foto: Jorge Canales

### Sergio Araya Alfaro



Portada del álbum *Buddy Richard en el Astor* grabado para RCA Victor el año 1969 (Colección Sergio Araya – Foto del autor)

### Ficha Técnica

Título: *Buddy Richard en el Astor*.

Sello: RCA Victor / Mono.

Año: 1969.

Fecha de grabación: 10 de diciembre de 1969.

Artista: Buddy Richard (Ricardo Toro Lavín) / Horacio Saavedra y su Orquesta.

Enlace al disco: <https://youtu.be/5AkPlz1LwWY>

### Canciones:

1. *Obertura*
2. *Característica*
3. *"Eloise"* (Ryan)
4. *"No puedo quitar mis ojos de ti"* (Crewe)
5. *Selección recuerdos de Buddy Richard:*  
*"Cielo"* (B. Hebb) - *"Sé"* (M.B. y R. Gibb) -

- "Dulcemente" (Stevens / Redd) - "Despídete con un beso" - "Espérame"
6. "Señor Chaplin" (A. Cortez)
  7. "No puedo dejar de amarte" (Gibson)
  8. "Angelitos negros" (Eloy Blanco)
  9. Selección recuerdos: "No me corresponde decirlo" (Allen / Stillman) - "Por tu amor" (Townsend) - "Yo creo" (Drake / Graham / Shril / Stillman)
  10. Selección temas soul: "Una blanca palidez" (Reid/Brooker) - "He sido herido" (Whitley) - "Hey Jude" (Lennon/McCartney)
  11. "Balada de la tristeza"
  12. Característica final

## ANTECEDENTES

El año 1959 marca un punto de inflexión definitivo no sólo en la industria discográfica nacional, sino también en la juventud de la época. Ese año se considera el punto de partida para un fenómeno – que aunque más sociológico que musical– se inserta en la sociedad de la época apoyado fuertemente por la prensa escrita y radial y que sería conocido hasta la actualidad como la Nueva Ola. Siendo fundamentalmente un acto mimético de lo que sucedía en términos musicales en Italia y Estados Unidos, la Nueva Ola basaría su repertorio en dos ritmos –el rocanrol y el twist– que constituirían el soporte para canciones de letras simples y estribillos pegadores o adaptaciones de los éxitos que sonaban en el extranjero.

Dicho esto, señalemos que el éxito de la Nueva Ola debe entenderse principalmente desde dos instancias:

a) Hasta ese momento la tecnología asociada a los dispositivos existentes para experimentar el fenómeno de la escucha se

remitía a los aparatos de gran formato que por un efecto práctico se ubicaban en espacios amplios como el *living*<sup>1</sup>, dando paso a reproductores de menor tamaño y portátiles<sup>2</sup>, factor que posibilitó tanto un uso y una audición íntima como personalizada, y

b) La importancia y empoderamiento del segmento joven como un público consumidor de música pensada para ese rango etario exclusivamente, instancia que se vio fortalecida puntualmente por la publicación de la revista *Ritmo de la Juventud*, que operaba como un escaparate eficaz para la Nueva Ola a la vez que una red de contacto que cubría prácticamente todo el territorio nacional.

Lo anterior podría considerarse el principal cimiento de este movimiento que aunque – como señalamos anteriormente– fue principalmente imitativo, se constituye como una verdadera escuela para los músicos de la época, instalando definitivamente en el medio local la figura del “músico de sesión”. Adicionalmente, señalemos que permitió visibilizar –sin desmerecer el éxito comercial de prácticamente todos sus exponentes– a tres artistas que alcanzaron la categoría de ídolos y que se diferenciaron de sus pares precisamente porque instalaron en la juventud el gusto por la balada romántica y

<sup>1</sup> Esto implicaba que la música que se escuchaba estaba determinada por los adultos, en particular el dueño de casa o “jefe de hogar”, como se denomina aún en Chile al sujeto proveedor o sostenedor económico de una familia.

<sup>2</sup> Entre ellos, aparatos de radio a transistores y el tocadiscos denominado “*pick up*”, portátil y en formato de maleta.

atreverse a componer un repertorio propio: Cecilia, “Pollo” Fuentes y Buddy Richard<sup>3</sup>, quien finalmente tendría la oportunidad –aun teniendo un repertorio muy acotado en ese momento– de registrar la primera actuación en directo en Chile, la que sería llevada a cabo por Fernando Mateo, quien al momento del registro contaba con veinticuatro años. Es importante señalar que el disco –en tanto producción discográfica– fue concebido por Jorge Pedreros<sup>4</sup>, músico y compositor asociado a la Nueva Ola, y que la orquesta de treinta y nueve músicos dirigida por Horacio Saavedra estaba integrada entre otros por cinco directores de orquesta de reconocida trayectoria y prestigio en ese momento<sup>5</sup>.

### Acerca de Fernando Mateo

Fernando Mateo López (Curicó, 1945) se inicia tempranamente en el mundo de las comunicaciones al ingresar con tan solo doce años como radio-controlador a Radio Condell en su ciudad natal. Posteriormente, con apenas quince años se traslada a Radio Balmaceda –en la ciudad de Santiago– para cumplir las mismas funciones, donde conocería a grandes figuras de la radiotelefonía chilena. Después de un tiempo conoce a Carlos

González<sup>6</sup>, quien en el año 1968 lo llevará al sello RCA Victor, donde iniciará una fructífera y trascendental labor como técnico de grabación junto a Luis Torrejón<sup>7</sup>, siendo su primer registro personal el disco “El bueno, el malo y el feo”<sup>8</sup> del conjunto local Los Sonny’s<sup>9</sup>. Trabajaría además con representantes tan relevantes y significativos de la música popular chilena (MPC) como Víctor Jara y las agrupaciones Quilapayún y Los Jaivas, entre otros, dejando en la memoria colectiva de las últimas generaciones registros históricos como “Te recuerdo Amanda”, “Todos juntos” y “Aconcagua”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Compositor y arreglista de gran protagonismo en la década del ’60, fallecido el año 2007. Fundador de la agrupación *Los Rockets*, donde Horacio Saavedra ejecutaba el bajo eléctrico. Precisamente está considerado por este último como su maestro.

<sup>7</sup> Ingeniero Electrónico y Técnico de Grabación considerado un actor fundamental en el registro de música desde el año 1959, aún en actividad.

<sup>8</sup> Disco instrumental que recopilaba parte de la música incidental de los llamados *spaghetti western*, con composiciones de autores como Ennio Morricone, Jerry Lervan y Ray Evans entre otros,

<sup>9</sup> Agrupación liderada por el guitarrista Raúl Alarcón, quien destacaría como cantautor en la siguiente década bajo el nombre Florcita Motuda. En las elecciones parlamentarias de diciembre del 2017 resultó electo Diputado de la República por el Distrito N° 17 (Región del Maule).

<sup>10</sup> Canciones compuestas por Víctor Jara y Los Jaivas respectivamente. Jara representa probablemente la continuidad natural de Violeta Parra en términos musicales, mientras que Los Jaivas constituyen una agrupación fundamental en la historia del rock local. Su marcado interés por la fusión de sonidos latinoamericanos y su constante experimentación los sitúa en la vanguardia del rock chileno. Las canciones señaladas representan verdaderos himnos de la música popular chilena (MPC), imprescindibles al momento de antologar. “Aconcagua” en tanto, pertenece al disco

<sup>3</sup> Sus nombres son Cecilia Pantoja, José Alfredo Fuentes y Ricardo Toro. Señalemos que en los artistas de la Nueva Ola era muy común el uso de nombres en inglés como una forma de acercarse a sus ídolos.

<sup>4</sup> Integrante de *Los Lyons* y *Los Twisters*. En los años ’70 y ’80 desarrollaría una carrera de productor musical y comediante en la televisión con gran éxito. Falleció el año 2013.

<sup>5</sup> Entre ellos Juan Azúa (saxo tenor), Guillermo Rifo (timbales) y Sergio Arellano (piano).

Consideramos pertinente en ese sentido – para una mejor comprensión de lo planteado en la siguiente conversación– referir el contexto en que se realizaban las grabaciones de la época. Al respecto, Mateo señala:

No había mucho espacio para el error porque no había edición, era directo a la cinta. Si era un estudio monofónico. Al grabar directo a la cinta, se podían hacer dos o tres o cuatro tomas o las que uno quisiera y después entraba a correr la tijera. Lo mismo que hoy día usted hace en computación –toma, une, corta y saca– nosotros lo hacíamos a tijeretazos. Uno tenía que ajustarse a las condiciones técnicas que tenía, que no eran muchas, entonces no eran muchas las variables que pudiera hacer. Por eso era más importante que nada el criterio con que uno podía enfrentar el proceso de grabación. Es decir, con pocos recursos, enfrentar cosas tan distintas como Los Jaivas con Los Cuatro de Chile por ejemplo<sup>11</sup> (Santiago, diciembre 22 del 2015)

De igual manera, y aun cuando Fernando Mateo durante la entrevista utiliza el término “mezclar” o “masterizar”, evidentemente lo hace homologándolo al actual concepto que se utiliza para referirse a este importante eslabón en la

---

homónimo editado por Los Jaivas el año 1982 y que fuera grabado en los Estudios Pathé - Marconi (París) en noviembre de 1981, y es la única canción del álbum que se registró en Chile, en Estudios Sonotec en octubre de 1982.

<sup>11</sup> Conjunto cuya producción se sitúa a medio camino entre el Neo Folclore y la Nueva Canción Chilena, los dos movimientos preponderantes de la época. La musicalización que hicieron de la obra del poeta Oscar Castro –con arreglos de Ariel Arancibia y la participación de los actores Humberto y Héctor Duvauchelle como declamadores– donde destacan los arreglos vocales constituyen su principal característica.

cadena del registro sonoro. Mateo es enfático en señalar que

la mezcla prácticamente no existía, era grabación sobre grabación. Cuando mucho uno hacía una mezcla al momento de grabar, y de ahí ir a una cinta y tener el cuidado en algún momento de no caerse en los planos porque eso después ya no tenía solución, en los efectos de reverberación que no fueran exagerados porque eso después no se podía sacar... Yo no sé si éramos muy jóvenes o teníamos muchas ganas.” (Santiago, diciembre 22 del 2015).

**Don Fernando, mucho agradecería si pudiera recordar la grabación de lo que se considera –y me gustaría a mí que usted lo confirmara– si el disco de Buddy Richard, "Buddy Richard en el Astor", del año 1969 realmente es el primer disco que se graba en vivo acá en Chile**

Hasta donde yo sé, y tengo esa información, así es. Lo que pasa es que eso fue una burla (bromea). Fue una forma de hacer un proyecto que resultó muy de un día para otro.

**¿Cómo se llegó a esa grabación?**

El concierto como tal seguramente lo venían preparando hacía tiempo y finalmente funcionó la idea de grabar, pero no estaban las condiciones técnicas para eso. De hecho, eso está grabado con las mínimas condiciones, una máquina que andaba prácticamente botada en RCA, que era una máquina de dos pistas y que tenía un pequeño mezclador incorporado en la parte inferior. Los micrófonos los sacamos del mismo estudio de la RCA.



**¿Con cuántos micrófonos se grabó el concierto?**

No recuerdo, pero no fueron muchos, no más de seis o siete.

**Se lo pregunto porque, de acuerdo a lo indicado por don Luis Torrejón<sup>12</sup> en una conversación que tuvimos, en ese momento la RCA no tenía más de cinco o seis micrófonos operativos**

Cuando se inició en ese tiempo RCA estaba trabajando en lo que eran los estudios *Splendid*.

**En calle Catedral...<sup>13</sup>**

Exacto, y ese estudio inicialmente tenía nueve micrófonos Neumann, tanto así que yo me acuerdo y siempre lo cuento como anécdota: en el tiempo de Los Jaivas<sup>14</sup>, el año 1971, grabamos con esos nueve micrófonos y hoy uno de esos cuesta seis o siete millones de pesos. Eran micrófonos muy caros porque eran a tubo y que hoy día son una reliquia en el mundo de la música. Era muy divertido porque a [Gabriel] Parra, el baterista, le poníamos de esos micrófonos y él como baterista *apalaeaba* todo. Entonces, con esos micrófonos grabamos. Insisto, todo muy artesanalmente...

---

<sup>12</sup> Ingeniero Electrónico y Técnico de Grabación considerado un actor fundamental en el registro de música en Chile desde el año 1959, aún en actividad.

<sup>13</sup> Catedral es una calle céntrica, emplazada en el kilómetro 0 de Santiago de Chile, a un costado de la Catedral Metropolitana.

<sup>14</sup> Agrupación fundamental en la historia del rock local. Su marcado interés por la fusión de sonidos latinoamericanos y su constante experimentación sitúa a Los Jaivas en la vanguardia del rock chileno.

**¿Existió la posibilidad o se pensó hacer una suerte de diseño de sonido?**

Surgió la idea, se pensó qué había como para hacerlo y se hizo... y fue lo mismo que se repitió después con José Alfredo Fuentes y Gloria Simonetti<sup>15</sup>.

**¿Tal cual?**

Sí, fueron las mismas condiciones. No había más realmente.

**El concierto empieza con una sonoridad que no es precisamente de orquesta, tiene una breve introducción de Buddy Richard acompañado de una guitarra acústica.**

Exacto...

**¿Supuso eso algún problema u obstáculo técnico?**

Yo diría que no. Teníamos –hasta donde recuerdo– un ensayo previo que sucintamente dio una idea muy general de lo que iba a ser el concierto. Horacio [Saavedra]<sup>16</sup> dirigía la orquesta y tuvimos que adaptarnos a lo que había y a lo que en ese momento vimos. Yo hoy lo escucho y me gustaría –aunque no tengo copias de los discos que he grabado en mi vida– tomar el disco y hacer una reconstrucción técnica del disco, y creo que lo voy a hacer.

**Interesante ¿Puede profundizar ese concepto y cómo la llevaría a cabo?**

---

<sup>15</sup> Cantantes melódicos que iniciaron su carrera artística en la década del '60.

<sup>16</sup> Horacio Saavedra dirigió a partir del año 1971 y hasta el 2011 –con breves intervalos– la orquesta del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, considerado hasta hoy como el más importante de Latinoamérica.

Con reconstrucción técnica me refiero precisamente a tomar la grabación original e intentar separar planos y lograr por ejemplo una mezcla diferente a la original utilizando los recursos actuales, que son muchos. Es que hoy con lo que existe se pueden hacer muchas variaciones. Tú ingresas la información al computador y, de acuerdo al programa que ocupes, puedes hacer variaciones importantes sobre lo existente.

### **¿Asumo entonces que no quedó conforme con el resultado?**

Es decir...

### **Hoy, mirándolo en perspectiva**

Lo miro en perspectiva y pienso que tengo que haber sido –por decirlo de una manera burda– muy *patudo*<sup>17</sup> para haberlo intentado siquiera, y lo escucho y a mí me pasan dos cosas: yo escucho el "Mira niñita" y el "Todos juntos"<sup>18</sup> de Los Jaivas y pienso –en ese tiempo muy joven, estamos hablando del año 70– debo haber tenido muchas ganas, mucho ímpetu profesional para hacer cosas porque con lo que había en ese tiempo... Yo escucho eso y se han hecho muchas versiones posteriores, pero se sigue escuchando la versión original, no sé si te has dado cuenta. Es lo mismo que pasa en este concierto, yo lo escucho y digo fuimos muy atrevidos en intentarlo y creo que para ese momento los resultados fueron más que buenos.

---

<sup>17</sup> Término coloquial con significados diversos. En este caso es sinónimo de "osado".

<sup>18</sup> Canciones emblemáticas de la agrupación y que reflejan parte del espíritu del Chile de la época.

### **¿Con quién trabajó en ese momento?**

Solo... (piensa) Es que eso se dio. Mira, el otro ingeniero reconocido que había era Lucho, ¿verdad? Y yo me fui "*a la cola*"<sup>19</sup> de Lucho. Él se fue a Philips<sup>20</sup> y a mí me llamaron a RCA. Por lo tanto, quedé solo y tomé todo lo que tenía Lucho y él siguió haciendo lo mismo en los mismos estudios pero para otro sello y empleado por Philips. Como te decía, hoy escucho el disco de Buddy Richard y creo que es un trabajo bastante bien hecho. Ahora, reconozco que después de eso, nada se grabó de nuevo, sino que lo llevamos.... En ese tiempo *Splendid* era el estudio *top* y era un estudio que tenía solamente tres pistas, no tenía más. Una grabadora de tres pistas, una Ampex<sup>21</sup>. Y tenía una máquina de dos pistas en la cual se hacían los *masterizajes*.

### **Le preguntaba si había existido una suerte de preconcebir un diseño de sonido para grabar el recital porque precisamente hoy estuve escuchando el vinilo y me parece que es un resultado extraordinario**

Para las condiciones que tú sabes con que estaba hecho.

### **Exactamente, y sobre todo porque en algunos pasajes –considerando que Buddy Richard hace ese recital cuando no tenía mucho repertorio propio– el concierto se estructura en base a covers...**

Exactamente.

---

<sup>19</sup> Expresión coloquial utilizada como sinónimo de "seguir los pasos" de alguien en cualquier aspecto.

<sup>20</sup> Compañía discográfica holandesa que operaba en ese momento en Chile. Junto a RCA y Odeón eran las de mayor presencia en el mercado local.

<sup>21</sup> Marca de grabadoras de cinta *reel*.

Entonces gran parte del disco yo lo veo como un intento de instalar o potenciar la figura de crooner que Buddy Richard no era. Además, la orquesta suena –y a mí recuerda mucho, por eso vuelvo sobre el concepto del diseño de sonido– al sonido que uno podía –y aún puede– escuchar en el cine de la época.

Correcto.

**Que por cierto me parece está muy bien logrado.**

Tú “has dado un poco en el clavo”<sup>22</sup>. Yo un poco me basé en eso, pero si tú tomas en cuenta que para una orquesta grande con seis micrófonos, que era todo lo que había, debía tomar todo muy ambientalmente pero sin perder la presencia de la orquesta. Si lo miras desde una perspectiva técnica todo el secreto estaba en la posición de los micrófonos respecto de los instrumentos, no era otra cosa...y resultó (ríe).

**¿Era una forma de ecualizar previamente?**

No ecualizar, sino captar la sonoridad de cada uno. Porque en una orquesta de ese tipo en que había timbales, muchos bronces y otras cosas, había que tener mucho cuidado para que no se fueran a perder las cuerdas, que no eran muchas en todo caso, pero había.

**Exacto, había. De hecho, en mi opinión, la sonoridad del disco está marcada por los bronces**

Fíjate que ahora que estamos conversando... lo tomo como una suerte de compromiso si tú quieres. De aquí a fin

<sup>22</sup> Expresión utilizada como sinónimo de “acertar”.

de año me doy el tiempo, tomo lo que hay en YouTube y hago una reconstrucción técnica y lo comparamos<sup>23</sup>.

**Sería fantástico**

No creo que vayamos a conseguir una diferencia tan enorme, pero sin duda que vamos a lograr mejorar muchos aspectos.

**Sería un buen ejercicio**

Claro, porque hoy tú puedes paramétricamente reecualizar todo el material por partes. A mí lo que siempre me deja satisfecho de todo esto es el hecho de que no hay instrumentos “perdidos”....

**Eso lo encuentro notable. Y aquí viene la pregunta ¿hubo proceso de mezcla o masterización?**

De masterización, claro... porque eso se grabó a dos pistas y después tuvimos que recopiar y cortar pedazos de *baches* y otras cosas típicas que se producen en los conciertos. Eso es lo que se hizo posteriormente. De partida nunca se pudo, por ejemplo, si Buddy [Richard] en algún momento hubiera querido modificar parte de la voz por estar fuera de tono o qué sé yo, no se pudo hacer porque siempre existió un fondo.

**Personalmente el cover que me parece notable, en realidad más que cover es la versión que hace de "I can't stop loving you" de Ray Charles. Me parece que la versión de Buddy Richard en el concierto... no podría decir que la encuentro superior**

<sup>23</sup> A la fecha, dicha reconstrucción ha sido realizada parcialmente por Fernando Mateo.

**a la original, pero definitivamente es de una gran factura.**

Claro, son situaciones que se dieron y no se volvieron a repetir porque yo nunca más escuché a Buddy [Richard] cantar "No puedo dejar de amarte" en otra oportunidad. Es probable que lo haya hecho, pero yo personalmente nunca lo escuché.

**Probablemente influye el hecho que a partir de ese momento se consolida como compositor y comienza a tener un repertorio propio cada vez más exitoso.**

Claro...



Intersección de las calles Estado y Huérfanos, en la comuna de Santiago, donde se encuentra el edificio que albergó al ex Cine Astor hasta fines de la década de los '80. (Foto del autor)

**¿En qué medida ese disco, más allá de la parte técnica, le enseña o indica cómo enfrentar la siguiente aventura de grabar en directo? El segundo disco fue el de "Pollo" Fuentes, ¿no?**

Claro, el del "Pollo". Ahí ya teníamos más experiencia, como tú dices...

**¿En qué lugar se grabó ese disco?**

Ahí mismo, en el [Cine] Astor...

**¿Y el de Gloria Simonetti?**

Ése fue en el [Teatro] Municipal [de Santiago]. Recuerdo que la primera vez que me encontré con Gloria debe haber sido por allá por 1969, ese año fue a Viña [del Mar] ¿no?<sup>24</sup>

**Exacto, el año que ganó la competencia internacional**

Nosotros trabajábamos en ese tiempo, cuando llegué a trabajar a RCA, en el estudio que había en Matías Cousiño<sup>25</sup>. Era un estudio antiquísimo, y me tocó revisar la pista, el *background* que había hecho Luis Torrejón en los Estudios *Splendid*, por cosas de tiempos, horarios y de falta de cupo en el mismo estudio, porque en esa época se grababa todo el día y toda la noche. Entonces llega Gloria a grabar el *playback* conmigo y yo debo haber tenido poco más de veinte años. Imagínate la cara que puso, como diciendo "¿este niñito me va a grabar?". Con los años grabamos

<sup>24</sup> Fernando Mateo se refiere al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, en ese momento la instancia más importante en términos de competencia de canciones, mucho antes del show televisivo en que se transformó a partir de la década del '90. A partir de entonces la competencia de canciones perdió toda relevancia.

<sup>25</sup> Arteria ubicada en el centro de Santiago, a escasos metros del ex Cine Astor.



mucho, hasta la versión que hizo del "Ojalá"<sup>26</sup>.

**Respecto de estas experiencias posteriores al disco de Buddy Richard, imagino que el modelo se repitió porque se realizó en el mismo lugar.**

Claro, después con Gloria Simonetti en el Municipal lo que cambió fue el escenario, nada más.

**¿No hubo mayor diferencia en términos acústicos?**

La verdad es que no.

**Si pudiéramos poner los tres discos en la misma línea ¿cómo evaluaría hoy los resultados en términos sonoros? Pensando incluso que fueron trabajos consecutivos en el tiempo...**

Encuentro que suenan muy parecido. Quizás el de Gloria tiene un poco más de condiciones porque ya teníamos cierta experiencia en el tema. Creo que lo valorable es lo del Buddy, pensando en que fue una suerte de improvisación.

**¿Buddy Richard ha hecho algún comentario del disco alguna vez?**

Si lo hizo no lo recuerdo en verdad. Curiosamente yo grabé muy poco con él. Hice el "Amor por tí", recuerdo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Fernando Mateo alude a la canción del cantautor cubano Silvio Rodríguez, quien en una entrevista publicada por la revista chilena *La Bicicleta* el año 1984 se refiere elogiosamente a la versión grabada por la cantante nacional.

<sup>27</sup> Canción emblemática del repertorio de Buddy Richard y uno de sus grandes éxitos radiales.

**La canción compuesta por Marco Aurelio<sup>28</sup>...**

Claro, y que fue un tremendo éxito. Esa canción se grabó a tres pistas. Y ahí está lo que te digo: quizás el mérito que pudimos haber tenido en ese tiempo nosotros, los que grabábamos, era que trabajábamos con muy pocos recursos. Y "Amor por tí", te digo, yo lo escucho hoy y es una grabación bastante buena.



Marquesina de acceso oriente del ex Cine Astor, hoy soporte de la multitienda Ripley. (Foto del autor)

**A mí me parece que todo lo de esa época suena increíble, independiente que se pueda mejorar por medio de los adelantos disponibles hoy. Y más allá de los pocos recursos existentes, creo que se hizo mucha labor y muy buena.**

---

<sup>28</sup> Marco Aurelio Solís Gatica es un cantante y compositor chileno de dilatada trayectoria en el medio local.

Nosotros no teníamos un padrón de dirección respecto a eso. Yo cuando llegué a RCA, el director musical era Carlos González. Carlos me llevó a RCA y yo a él le debo mucho, le debo el haber hecho una carrera. Después en los 70 fue el turno de Roberto Inglez<sup>29</sup>, y ellos enmarcaban todo desde el punto de vista musical y administrativo, pero no se involucraban en lo técnico. En ese tiempo yo trabajaba solo, sin ayudantes.

### **Es la escuela de don Luis también ¿no?**

Sí, claro. Con Luis somos amigos hasta hoy y profesionalmente lo respeto mucho. Tiene un currículum y una producción de diez o quince años grabando a la Nueva Ola.

**En ese sentido, la Nueva Ola constituyó una tremenda escuela para ustedes como técnicos de grabación.**

Claro, y con recurso cero, porque en Matías Cousiño sí que había pocos recursos.

.

---

<sup>29</sup> De nombre verdadero Robert Inglis, fue un reconocido pianista y arreglador que llegó a Chile en la década del 50, época en la cual destaca el trabajo musical que desarrolló junto al boquerista Lucho Gatica. Posteriormente asumiría labores administrativas y de producción artística en RCA Víctor.

## Transculturación y apropiación cultural: el patrimonio musical de las reducciones jesuíticas de Chiquitos, Bolivia

MANUEL-JESÚS FERIA PONCE

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: Chiquitanía, Misiones Jesuíticas, Barroco Misional, Transculturación, Apropiación Cultural.

Keywords: *Chiquitanía, Jesuit Missions, Missionary Baroque, Transculturation, Cultural Appropriation.*

Cita recomendada:

Feria Ponce, Manuel-Jesús. 2018. "Transculturación y apropiación cultural: el patrimonio musical de las reducciones jesuíticas de chiquitos, Bolivia". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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](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/](http://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/>.*

## TRANSCULTURACIÓN Y APROPIACIÓN CULTURAL: EL PATRIMONIO MUSICAL DE LAS REDUCCIONES JESUÍTICAS DE CHIQUITOS, BOLIVIA

Manuel-Jesús Feria Ponce

### Resumen

En la Chiquitanía, en el oriente de la actual Bolivia, aconteció una de las odiseas más impresionantes y menos conocidas de la historia colonial americana: las Misiones Jesuíticas de Chiquitos (1691-1767). En estas Misiones, junto con la artesanía religiosa, el trabajo agrícola, la educación comunitaria y la arquitectura, se desarrolló una exuberante vida musical que originó el crecimiento de un voluminoso y atractivo repertorio con rasgos peculiares de la vida misional, dando lugar al nacimiento de un estilo musical propio: el “Barroco Misional”. El estilo musical del Viejo Continente experimentó en estas Misiones una gradual y significativa transformación, debida a la intervención de los naturales. Desde el principio la nueva forma de hacer música fue atrayente y seductora para los indígenas, quienes con sorprendente rapidez aprendieron a tocar y a fabricar los instrumentos europeos e incluso algunos de ellos se hicieron compositores, produciendo todo ello tanto una transculturación como una apropiación cultural de ese patrimonio musical por parte de los indígenas.

**Palabras clave:** Chiquitanía, Misiones Jesuíticas, Barroco Misional, Transculturación, Apropiación Cultural.

### Abstract

In the Chiquitanía, in Eastern Bolivia, one of the most impressive and least known odysseys of American colonial history happened: the Jesuit Missions Jesuíticas of Chiquitos (1691-1767). In these Missions, along with religious craftsmanship, agricultural work, community education and architecture, an



exuberant musical life developed that led to the growth of a voluminous and attractive repertoire with peculiar features of the missionary life, giving rise to the birth of a musical style of its own: the "Missionary Baroque". The musical style of the Old Continent experienced in these Missions a gradual and significant transformation, due to the intervention of the natives. From the beginning, the new way of making music was attractive and seductive for the natives, who with surprising rapidity learned to play and make European instruments and even some of them became composers, producing all this both a transculturation and a cultural appropriation of that musical heritage on the part of the indigenous.

**Keywords:** Chiquitanía, Jesuit Missions, Missionary Baroque, Transculturation, Cultural Appropriation.

## Introducción

La Chiquitanía es el territorio de una de las odiseas más impresionantes y menos conocidas de la historia colonial americana: las Misiones Jesuíticas de Chiquitos. El encuentro y la intensiva interacción entre la religión y cultura europea y las autóctonas que se produjeron en el contexto de los pueblos jesuíticos de Indias, influenciaron ambos modelos y dieron como resultado el nacimiento de una nueva cultura: la Cultura "Reduccional". Esta nueva cultura enriqueció el Arte Barroco con una nueva faz, y no fue tan sólo un anexo de los modelos europeos, sino que constituyó una nueva manera de concebirlo. En este contexto surgió un nuevo estilo musical llamado "Barroco Misional", nombre que le ha sido asignado tanto por su nutrida contribución, como por su originalidad y rasgos propios. Aunque no se pueden negar los fundamentos europeos de este estilo, ellos sirvieron únicamente como modelo de imitación y sufrieron una transformación de acuerdo con las estéticas, habilidades y preferencias de los mismos indígenas, produciéndose una apropiación cultural por parte de estos.

El hecho histórico-musical y la transculturación europeo-indígena que se reconstruyen en el presente trabajo tuvieron lugar en las Misiones Jesuíticas de la Bolivia oriental, llamadas también reducciones, fundadas por los misioneros

jesuitas hacia finales del siglo XVII (1691). El proyecto jesuítico en la Chiquitanía se extendió desde 1691 a 1767, fecha de la expulsión de los jesuitas de América. Por encontrarse en una zona rodeada de ríos, pantanos y selvas, la región se mantuvo aislada de los celos y recelos de las autoridades coloniales y eclesiásticas de los centros de poder, que sí controlaban permanentemente desde Asunción a las misiones ubicadas en territorio del actual Paraguay (Szarán/Nestosa, 1999: 25). En Chiquitos, pues, los jesuitas pudieron obrar libremente sin tener que someterse a su autoridad.

La música compuesta en los pueblos misionales de Chiquitos durante los siglos XVII y XVIII presenta importantes diferencias con respecto a aquella concebida en el imponente marco de las catedrales de las ciudades españolas, como Lima o La Plata —ahora llamada Sucre— o la misma Europa. Los archivos catedralicios manifiestan el florecimiento urbano de una cultura trasplantada directamente de Europa a Las Indias. Por el contrario, la música en las misiones jesuíticas de Chiquitos fue concebida fundamentalmente como medio de alabanza a Dios. Fue el principal motor de la compleja concepción de la enseñanza jesuítica y un lugar de encuentro entre ambas culturas. Hoy sabemos que las obras que se conservaban en los archivos misionales resonaban en todas las iglesias de la Chiquitanía, llenando a cada momento la ferviente vida religiosa de las misiones; porque en opinión de Nawrot (2000: 46) la música misional no debe ser percibida como una imposición de carácter colonialista, sino como un proceso de diálogo y transformación-apropiación cultural mutua o recíproca, en el que el talento, preferencia y creatividad de parte de los nativos jugaron un papel protagonista. La incorporación de las lenguas nativas a la liturgia fue fundamental y otorgó a las obras un aire renovado y de características únicas.

La música que se cultiva en los pueblos jesuíticos de la Chiquitanía tenía un claro sentido funcional, pues se trataba de las obras de interpretación cotidiana en los servicios religiosos diarios: desde las oraciones matinales hasta las del fin del día. A diferencia de la música presente en los centros de poder virreinal, el archivo musical chiquitano se formó inicialmente con las obras compuestas por el compositor y hermano jesuita italiano Doménico Zipoli (1688-1726) y por los jesuitas-músicos enviados por la Orden de San Ignacio de Loyola a la región (el suizo Martín Schmid, 1694-1772, el austro-bohemio

Jan Josef Messner, 1703-1769, y el bávaro Julián Knogler, 1717-1772) y las traídas por ellos desde Europa<sup>1</sup> (Kühne, 2007: 327-336) Como veremos más adelante, en poco tiempo el estilo chiquitano comenzó a desarrollar trazas propias en las obras probablemente compuestas por los indígenas que iban siendo formados por los maestros jesuitas, pasando a convertirse en un valor patrimonial que van a considerar propio, con una evolución del estilo barroco distinto al europeo y que los indígenas conservarán como un patrimonio sagrado durante más de 250 años.

Hacia el año 1972 el arquitecto suizo Hans Roth halló en varias de las iglesias de la región de Chiquitos (Oriente Boliviano) en las que trabajaba como restaurador (Santa Ana y San Rafael, principalmente) los manuscritos musicales de las antiguas misiones jesuíticas de Chiquitos. Tras dicho hallazgo, los estudios existentes sobre el patrimonio musical de las Misiones de Chiquitos abarcan ámbitos diversos, como la historia de las misiones, estudios en torno a las costumbres y usos de las misiones, catálogos de instrumentos y movimiento de los misioneros en los diferentes centros reduccionales. Las primeras investigaciones estuvieron en manos del propio Hans Roth junto a Burkhardt Jungcurt (el primero en emprender el ordenamiento de los manuscritos musicales que habían sido hallados). El primer inventario y catalogación estuvo en las manos de Bernardo Illari, Leonardo Waisman y Gerardo Huseby. Los trabajos del chileno Samuel Claro y del paraguayo Luis Szarán han sido más que significativos. Otros estudios que resultan pertinentes a destacar son los realizados por Werner Hoffman y Ayastarán.

En lo que a interpretación se refiere, son destacables los trabajos realizados por el paraguayo Luis Szarán y los argentinos Dante Andreo, Gabriel Garrido y Ricardo Massun con su Ensemble Louis Berger. Encontramos trabajos muy interesantes en las discografías de grupos de la talla de *Florilegium-Arakaendar*, bajo la dirección del inglés Ashley Solomon.

Es destacable, asimismo, la tarea realizada por el Padre Jesuita polaco Piotr Nawrot, quien ha aportado un profundo trabajo investigador sobre los archivos de la entonces llamada Provincia Jesuítica del Paraguay o Paraquaria.

---

1. Entre los compositores más destacados encontramos nombres del calibre de Brentner, Corelli, Vivaldi, Locatelli, Bach, Händel, Tomás de Torrejón y Velasco, Juan de Araujo, Bassani y Zipoli.

Sus numerosas publicaciones en las editoriales Verbo Divino y APAC (Asociación pro Arte y Cultura) consisten en transcripciones, catalogaciones, estudios y ponencias.

El trabajo científico de Nawrot es significativo, debido al hecho de haber refundado junto con Rubén Darío Suárez Arana la cultura musical de la Región Chiquitana, con la fundación de orquestas y coros en las diferentes misiones. Paralelamente al trabajo realizado por los musicólogos e historiadores, debemos destacar la tarea que emprenden una incontable cantidad de intérpretes, quienes desde su tarea contribuyen a la evolución de los criterios de investigación y dan a los estudiosos del tema pautas y guiños acerca del camino a seguir en cuanto a la reconstrucción y a la transcripción de las obras se refiere. Así, cada dos años se celebra el Festival de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, el cual colabora en este proceso de manera inconmensurable, propiciando que prestigiosas agrupaciones aborden de manera insistente el repertorio del Archivo Musical de Chiquitos y que ha despertado el interés de la comunidad científica hacia el estudio de todo lo que concierne a estas antiguas reducciones jesuíticas.

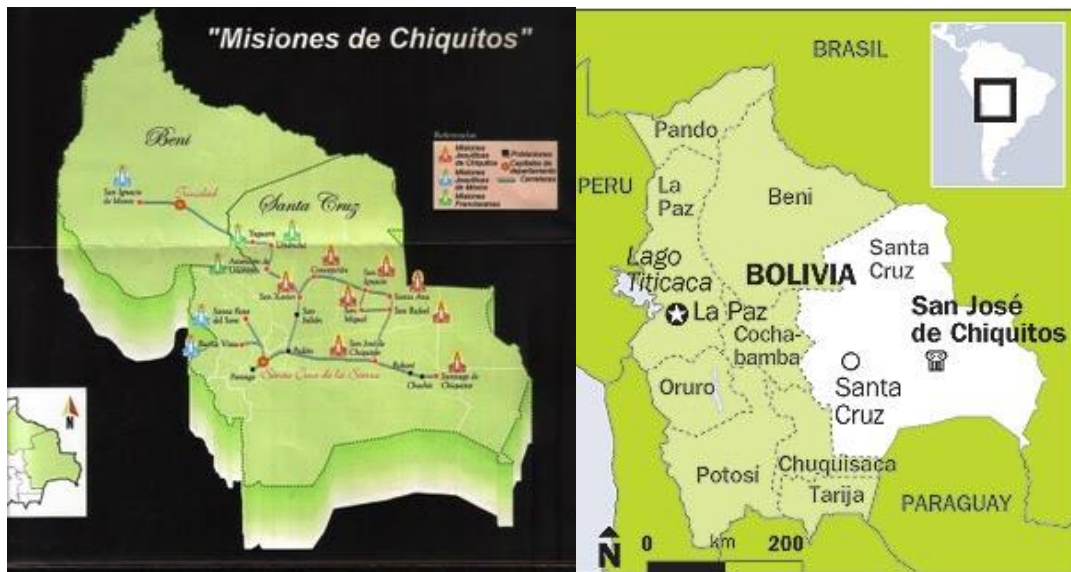
### **Las Misiones Jesuíticas de la Chiquitanía**

Las Misiones Jesuíticas de la Chiquitanía se encuentran situadas en la región de los llanos bolivianos, una zona que abarca el 59% del territorio, y se ubica en la zona oriental de Bolivia, en una región de llanuras y extensas mesetas con amplias zonas de bosques. Las Misiones están dispersas en un territorio que actualmente ocupan las provincias de Ñuflo de Chávez, Velasco y Chiquitos<sup>2</sup>, integrantes del Departamento de Santa Cruz. Posee un territorio de 370.621 Km<sup>2</sup> y una población total de 120.672 habitantes (2010), distribuidos en un 76% en áreas urbanas y un 24% en áreas rurales.

---

2. Los primeros jesuitas que llegaron vieron que las viviendas de los indígenas tenían puertas tan pequeñas, *chiquitas*, que bautizaron a toda la comarca con el nombre de Chiquitos.





Ubicación espacial de las Misiones de Chiquitos y mapa de Bolivia. En color blanco el estado de Santa Cruz, en el que se incluye la actual provincia de Chiquitos.

En 1691 el gobernador de Santa Cruz de la Sierra pidió a la Compañía de Jesús que se encargará de la Provincia, y el 31 de diciembre de 1691 el padre jesuita José de Arce fundó San Francisco Javier, con la que comenzó el proceso misionero. A esta reducción siguieron: San Rafael (1696), San José (1699), San Juan Bautista (1699), Concepción (1709), San Miguel (1721), San Ignacio de Zamucos (1724) —de vida efímera, pues es abandonada en 1745—, San Ignacio de Velasco (1748), Santiago (1754), Santa Ana (1755) y Santo Corazón (1760).

Por encontrarse en una zona rodeada de ríos, pantanos y selvas, la región de Chiquitanía se mantuvo aislada de los celos y recelos de las autoridades coloniales y eclesiásticas de los centros de poder, que sí controlaban permanentemente desde Asunción a las misiones ubicadas en territorio del actual Paraguay, por lo que las Reducciones de Chiquitos se mantuvieron aisladas hasta el último tercio del siglo XIX, cuando sus pobladores empezaron a mestizarse (Szarán/Nestosa, 1999: 25 y ss.).

Pero fue el aislamiento que liberó a los chiquitanos de perder su originalidad cultural y que después favoreció, decisivamente, a la formación de una cultura cruceña: si en 1767 la Compañía de Jesús fue expulsada de España y América, quedando su labor incompleta y abandonada,

desapareciendo notablemente el trabajo realizado en las Reducciones de Argentina, Paraguay y Brasil, en Bolivia, sin embargo, la obra se mantuvo y se desarrolló durante generaciones hasta la actualidad, y ello debido a la producción de una recíproca “aculturación” entre la cultura europea/occidental/cristiana y la cultura indígena chiquitana, y a una “apropiación cultural” por parte de los indígenas de la Chiquitanía respecto a varios elementos patrimoniales traídos por los padres misioneros jesuitas, siendo uno de ellos el “patrimonio musical”, que los indígenas hacen suyo, procedimiento de apropiación patrimonial que desarrollaremos más adelante.

Las iglesias diseñadas por los misioneros y construidas con ayuda de los propios indígenas presentan un diseño arquitectónico único en el que se entremezclan elementos estéticos europeos e indígenas. Estas Misiones Jesuíticas restauradas han sido declaradas Patrimonio de la Humanidad por la Unesco el 12 de diciembre de 1990.

### **El “Estado Musical” de los Jesuitas en la Chiquitanía**

En general, la música jugó un papel especial en todos los aspectos de la vida y en la evangelización de los indígenas. Al darse cuenta de las capacidades musicales de los indios, los jesuitas enviaron importantes compositores, directores de coro y fabricantes de instrumentos musicales a América del Sur. Pero aquellos misioneros nunca pudieron imaginar la manera cómo los pueblos chiquitanos se apropiarían de aquellos instrumentos y de la música que acarreaban desde Europa, incorporándolos y adaptándolos a su propia cultura. Así, a la par de la protección otorgada a los indígenas, el respeto a su idioma, la atención a sus necesidades vitales, la pomposidad del culto religioso en vísperas, celebraciones y procesionales, en opinión de Szarán (1999: 63) los jesuitas otorgaban importancia de primer orden a la práctica musical, factor determinante que se constituye en uno de los principales motivos de atracción y permanencia de los indígenas chiquitanos en las reducciones de esta región objeto de estudio.

Las Reducciones Jesuíticas de Chiquitos eran el centro de la vida comunal. Guiados por los Padres Jesuitas, los indígenas de la Chiquitanía aprendieron no sólo las diversas técnicas artesanales, sino también la

construcción de instrumentos musicales de todo tipo, con una sorprendente perfección: órganos, arpas, laúdes, violines, flautas, etc. (Szarán/Nestosa, 1999: 47 y ss.).



Colección de instrumentos musicales chiquitanos, arpas (a ambos lados), bajones (apoyados sobre las puertas), flautas, violines, tambor, guitarra y violonchelos.

De hecho, la música jugaba un papel preponderante en la educación y la evangelización de los pueblos indígenas de Sudamérica, sorprendiendo los indios Chiquitos a sus maestros por su aptitud musical. Así, los indios Chiquitos se revelaron notables fabricantes de instrumentos musicales en gran variedad de formas, conforme lo pedía la ejecución de la música barroca por la que se habían apasionado (Szarán, 1999: 28).

El gran compositor de la música de las reducciones será el italiano Doménico Zipoli (1688-1726), organista de renombre en Italia que renunciará a una gloria terrenal en el ámbito musical europeo para dedicarse plenamente a componer música destinada a las Misiones, partiendo de la ciudad de Cádiz el día 5 de abril de 1717.

En julio de 1717 llegó a Buenos Aires, y en agosto se estableció en el Convento de los Jesuitas de Córdoba, donde continúa sus estudios teológicos y comienza a componer música que luego se enviaba por medios de emisarios a todas las reducciones, incluidas las ubicadas en la región de Chiquitos. En los breves ocho años y cinco meses de actividad en la América Virreinal, Zipoli compone una enorme cantidad de música para las Misiones Jesuíticas que es difundida y transmitida a través de los copistas de las Reducciones.

En el otoño de 1725 Zipoli enfermó de tuberculosis, por lo que fue trasladado a la Estancia de Santa Catalina, lugar de reposo de los Padres Jesuitas, a 50 kilómetros de Córdoba, donde fallece el 2 de enero de 1726, a la edad de 38 años. Siguiendo a Szarán, la presencia en el Nuevo Mundo de este verdadero músico y compositor de oficio marcó el paso más notorio tanto en la definición del modelo como en la consolidación del estilo barroco misional, y sus composiciones eran consideradas como el más auténtico ejemplo de obras sacras y litúrgicas para las misiones y, por órdenes de sucesivos superiores, fueron enseñadas en todas las escuelas de música fundadas en los pueblos jesuíticos e incluidas en las solemnes liturgias de la iglesia (Szarán, 2005: 185-208).

El destino quiso que Doménico Zipoli nunca pudiese “subir” desde Argentina a las reducciones de Chiquitos, puesto que cayó enfermo de tuberculosis al poco tiempo de llegar a América.

No obstante, los años que vivió los dedicó a componer y a enviar estos trabajos a las misiones para que pudiesen ser interpretados. Las siguientes obras litúrgicas de este compositor jesuita fueron encontradas en Chiquitos, estando hoy depositadas en su Archivo Musical (AMCh):

- Misas (Missa Zipoli ó a 4 voces, AMCh 001, Missa San Ignacio, AMCh 039, Missa A la Fuga de San Joseph, AMCh 32, atribuida).
- Salmos (Domine ad adiuvandum, AMCh 141, Dixit Dominus, AMCh 106, Beatus vir, AMCh 003, Confitebor tibi Domine, AMCh 008, Laudate Dominum omnes gentes, AMCh 005).
- Himnos (Ave Maris Stella, AMCh 007, Jesu corona virginum, AMCh 164, Tantum ergo Sacramentum, AMCh 002, Te Deum laudamus, AMCh 174.01).
- Letanía (Letanía Lauretana en Fa mayor, Mach 105).
- Aria (Ad Mariam [Zuipaquí], AMCh 10.01 y 10.02)
- Música para teclado.

En las reducciones jesuíticas de Chiquitos la música se tocaba todos los días, y en cada una de las iglesias hubo entre 30 y 40 profesionales músicos, aprendiendo los indígenas las técnicas barrocas de composición musical, dando todo ello realce a la liturgia y haciéndola enormemente atractiva. La



música cultivada en las Misiones Jesuíticas de Chiquitos tenía un claro sentido funcional, pues se trataba de las obras de interpretación cotidiana en los servicios religiosos diarios, desde las oraciones matinales hasta las del fin del día (Szarán, 2005: 215 y ss.).

En poco tiempo el estilo chiquitano comenzó a desarrollar trazas propias en las obras, probablemente compuestas por los indígenas que iban siendo formados por los maestros jesuitas, debiendo unirse a todo ello la música que compone para las Reducciones Doménico Zipoli.

Las obras musicales que van a integrar el repertorio musical chiquitano a partir de 1691 son en gran medida escritas en el ámbito de estos pueblos misionales. Varios de los padres enviados por la Orden de San Ignacio a dicha región selvática eran músicos de sólida formación, y en algunos casos ellos eran a la vez constructores de instrumentos. Así, algunos de los pueblos se especializaron en la fabricación de violines y de otros instrumentos musicales, así como en otros se producían tallas en madera que adornaron sus iglesias y las de otras Reducciones. La producción de instrumentos, tallas e imágenes religiosas era además exportada, destinada a ornar capillas de gran parte del territorio virreinal.

No es posible concebir que solamente fueran los padres jesuitas los constructores de todos esos instrumentos, autores de todas las tallas y de los objetos para consumo del culto en las iglesias de las reducciones y capillas coloniales. La realidad es que ellos formaron y enseñaron diversos oficios a los indígenas, quienes se transformaron así en maestros ebanistas, talladores, plateros, artistas plásticos, cantantes, instrumentistas y también compositores (Nawrot, 2000: 75 y ss.).

Los motetes y misas constituyeron el modelo inicial para los músicos nativos, quienes bajo su guía llegaron a desarrollar un estilo compositivo propio y definido.

Al poco tiempo de empezar su labor, los jesuitas se sorprendieron de la facilidad con que los nativos chiquitanos asimilaban las complejas obras musicales del Barroco. No solo contaron enseguida entre los indígenas chiquitos con músicos, sino también con compositores. Pronto estos pobladores locales ocuparon sus lugares en el coro, como solistas, instrumentistas, copistas, constructores de instrumentos e, incluso, maestros

de capilla. Muchos no sabían ni leer ni escribir y dominaban, sin embargo, la lectura musical (Szarán/Nestosa, 1999: 47-78).

Para los Jesuitas, pues, la música tenía una función esencialmente religiosa, y por esa razón la mayoría de obras que se comienzan a oír en las Misiones Jesuíticas de Chiquitos están destinadas a la liturgia. Los indígenas chiquitanos van a heredar este valor de la música y a conservar con celo las partituras, copiándolas una y otra vez a medida que se deterioraban. En las obras destinadas a la liturgia era norma no dejar registro del nombre del autor, pero los jesuitas, desafiando el rigor de las prohibiciones eclesiásticas, solían permitir a los músicos noveles que firmaran sus obras, asentando determinados signos al pie de la partitura a manera de un código secreto. Gracias a este recurso quedó un cierto registro de toda una dinastía de músicos autóctonos.

En definitiva, esta música barroca misional exhibe un lenguaje diáfano y cándido, líneas melódicas de sencilla riqueza, una clara estructura formal, armónica y contrapuntística, un halo de misterio, como de evocación de la infancia, que parece transmitirnos cuando la oímos, aún hoy, el sereno mensaje de recogimiento, de plegaria profunda que nos eleva cuando la oímos, incluso hoy como lo habría hecho en aquella época.

### **El gran hallazgo musical**

Durante más de 200 años no se tiene ninguna información sobre la música compuesta por los misioneros para ser usada en la evangelización de los pueblos indígenas de Sudamérica. Sin embargo, milagrosamente durante los referidos trabajos de restauración de las Reducciones Jesuíticas en Bolivia, en el año 1972 el arquitecto suizo Hans Roth descubrió más de 5.500 páginas de partituras de música barroca en las localidades de Santa Ana y San Rafael. Este arquitecto se encontraba en mayo de 1972 trabajando en la reconstrucción de la iglesia misional de San Rafael de Chiquitos.

Al trazar un plano general de la planta de la iglesia y sus edificaciones contiguas, intrigado por una falta de concordancia en las mediciones, Roth logró descubrir una cámara secreta disimulada tras una gruesa pared de adobe, que había permanecido sellada durante casi tres siglos.

Al entrar al recinto se encontró ante un impresionante tesoro artístico: más de cuatro mil partituras y decenas de instrumentos musicales —muchos de ellos contruidos por los miembros de las comunidades chiquitanas—, como violines, arpas, violonchelos, flautas, oboes, clarines y diversos tipos de trompetas, entre ellas una de casi dos metros de largo.



El arquitecto suizo Hans Roth realizando labores de restauración en las Misiones de Chiquitos

Todas las partituras encontradas se hallan en el Archivo Musical de Chiquitos, siendo uno de los más importantes de música barroca a escala mundial, tanto que ha dado lugar a la creación de un festival bienal de música barroca en la provincia de Chiquitos en Bolivia. Dicho festival se viene celebrando entre finales del mes de abril y comienzos del mes de mayo, cuyo fin primordial es dar a conocer internacionalmente este rico patrimonio musical.



Cartel anunciador del X Festival “Misiones de Chiquitos” 2014



Restauración de partitura en el Archivo Musical de Chiquitos

Las obras vocales componen aproximadamente la mitad del archivo, y son: cuarenta misas, varias versiones del *Magnificat*, salmos, letanías, himnos y una especial cantidad de antífonas de alabanza a la Virgen. La mayoría de las obras vocales tiene texto latino, aunque las hay asimismo –en mucha menor medida– en español (entre ellas, *Salvete Dios*), y una treintena compuesta sobre textos en chiquitano. El repertorio instrumental que se conserva en el Archivo Musical de Chiquitos consiste en dos grandes colecciones: Música para un conjunto instrumental y música para tecla. Entre la colección de música instrumental encontramos cuartetos, danzas, partitas, conciertos, sinfonías y sonatas, estas últimas las más numerosas.

### **La apropiación del patrimonio musical de las reducciones jesuíticas por los indígenas chiquitos**

Los jesuitas concedieron a la música un papel relevante en la sociedad y en la vida de la comunidad que iba más allá del mero acompañamiento u ornamentación de la liturgia, pues era utilizada como un modo de estructuración del tiempo: diferentes sonidos musicales marcaban las pautas del día y del año. Siguiendo a Illán Ortiz (2007: 11), por medio de los Padres Jesuitas, la Europa del Barroco llevó a la región de Chiquitanía su música, sus músicos, sus instrumentos y el conocimiento para construirlos, y esta música enraizó en el contexto de la cultura indígena, muy especialmente alrededor de las liturgias religiosas, llegando hasta nuestros días, porque las ceremonias permanecen y el proceso de transmisión no se ha interrumpido, porque se han



conservado instrumentos o han seguido construyéndose —caso de los violines— según los cánones aprendidos de aquella época barroca, y porque en las iglesias misionales y en las familias chiquitanas han permanecido al abrigo del tiempo copias de partituras, que dan cuenta de la ingente labor que se llevó a cabo durante el último decenio del siglo XVII y casi siete décadas del siglo XVIII. Así, el violín, en la época en la que los misioneros jesuitas llevan a cabo la tarea de evangelización en la Chiquitanía, ya era instrumento conveniente y necesario para el complemento de la música en las iglesias de Europa, y su música podía servir para suplir la falta de voces y para acompañar las ceremonias que requerían ciertos movimientos, como las procesiones. Aparte de su función en la religión, son los propios indígenas chiquitos los que, sorprendidos primero y convencidos después, hicieron suyo el nuevo instrumento y lo adaptaron construyendo muy pronto un tipo de violín que utilizaban en momentos de su vida que no tenían que ver con la religión.

Cuando los Jesuitas de Chiquitos tuvieron que salir de sus queridas Reducciones no se fueron con la música a otra parte ni dejaron pueblos destinados a la ruina: dejaron comunidades que cantaban y danzaban, que tocaban los más variados instrumentos conforme a partituras que contenían en las notas escritas el delicado movimiento del aire musical. En esos papeles se ve la música, como se ve la voz en la escritura. Los jesuitas partieron, sí, pero dejaron la música, y los indígenas la guardaron, en su memoria y en los pobres armarios y baúles de sus casas. Si en las maracas y en las flautas ya estuvo la voz de su Dios ¿por qué no estaría también en las cajas de los violines, en el seno de las arpas, en el vientre de las campanas, tal y como lo enseñaron los Padres Jesuitas y ellos mismos ya habían experimentado?

Tras la expulsión de los jesuitas, los indígenas chiquitanos preservaron las partituras musicales en polvorientos arcones o cajas que languidecían entre las ruinas en que se convirtieron sus iglesias. Las melodías y composiciones que contenían aquellas partituras venidas del fondo de los siglos se escuchan ahora en todas las aldeas de la región, interpretadas por orquestas y coros de niños, jóvenes y adultos que las tocan y entonan con la misma desenvoltura con que bailan sus danzas ancestrales, añadiéndoles una convicción y una alegría emocionantes.

Esta música del Barroco Misional conforma un repertorio que merece ser conocido y aún ejecutado, habida cuenta que estamos ante una producción propia en este ámbito vital de la Chiquitanía boliviana y de esa experiencia cultural y humana que supusieron estas misiones jesuíticas y la transculturación que de ello derivó. Y en este contexto, en opinión de Illán Ortiz (2007: 11) el violín tiene un especial protagonismo, pues es el instrumento que más posibilidades de permanencia ha tenido en esta apropiación cultural indígena, por la continuidad en su construcción, por la transmisión oral de su enseñanza entre los indígenas, que en muchos casos se ha venido haciendo sin conocimiento de la sintaxis musical y sin la capacidad de leer las partituras, y por ser el violín un objeto de interpretación musical casi mitificado y sacralizado por los habitantes de la región chiquitana, a modo de evocación de un pasado de esplendor y de mejora en sus vidas a resultas de aquellas misiones jesuíticas.

Aún hoy, nos encontramos ante una realidad existente, en la que se vive por los indígenas de la Chiquitanía respecto a lo conservado (partituras e instrumentos musicales) y a lo que se vive (fabricación de instrumentos musicales —especialmente violines—, que se fabrican con métodos aprendidos hace 250 años de los padres misioneros y que se transmiten de padres a hijos), cantando y tocando lo que recuerdan y lo que tienen por costumbre de aquellas antiguas músicas aprendidas en el ámbito reduccional. Así, concretamente los violines antiguos, fabricados por los indios chiquitos en sus propios talleres, siguiendo las normas que les transmiten los padres jesuitas desde finales del siglo XVII (1691), son conservados con devoción por las gentes de los pueblos chiquitanos. El violín barroco fue su modelo. Después los indígenas, de acuerdo con su saber y las condiciones del entorno, siguieron construyendo sus violines durante más de 70 años, según las enseñanzas y los modelos que llevaron a las reducciones chiquitanas los hermanos jesuitas europeos.

Más tarde, ya sin el amparo de los músicos europeos y en la decadencia de estas misiones, son incluso los propios indígenas los propios instrumentistas y quienes construyen sus violines. En estas circunstancias se produce una situación que en Europa nunca se dio: el intérprete violinista era a la vez constructor de su propio instrumento, archivero y compilador de la tradición

musical que le antecedió, produciéndose así una apropiación cultural de los chiquitos respecto a ese patrimonio musical.

La procedencia de los misioneros, así como los lugares donde se formaron, es un dato importante para comprender por qué es el estilo italiano, y más concretamente el músico Corelli (1653-1713), el que se convierte en el más popular dentro de las misiones chiquitanas y el que sirve de modelo para las composiciones autóctonas. Valga el ejemplo de los 67 jesuitas que trabajaron únicamente en las misiones de Chiquitos durante algo más de 75 años (1691-1767), entre los que se encontraban 60 europeos, de los cuales: 44 eran españoles, 9 italianos, 3 alemanes, 2 suizos, 1 francés y 1 checo. Este dato nos revela una de las razones de por qué la balanza de las tendencias musicales en Chiquitos se inclinaba hacia las escuelas de influencia italiana, ya que en la metrópoli, España, debido también a unos lazos políticos muy estrechos con Italia (las dos esposas del rey Felipe V eran italianas), existía un claro gusto por lo italiano.

Además de los violines, órganos y arpas, entre los instrumentos musicales de estas Misiones de Chiquitos nos encontramos con timbales, campanas grandes y campanillas, triángulos y castañuelas, así como instrumentos autóctonos que convivían con los europeos. Estos instrumentos autóctonos, que siguieron utilizándose durante todo el Barroco Misional y convivieron con los europeos, fueron, entre otros, *chononos* (semillas fritas a modo de cascabeles que se asían por medio de lazos a los tobillos), *chumatata* (equivalen a cascabeles o sonajas, y están hechos de garras y uñas de animales y huesecillos introducidos en pequeñas redecillas), silbatos de hueso, flautas, *bajones* de hoja de palma (que hacían la función de bajo continuo en las misas), zampoñas y tambores.

Los indígenas Chiquitos de estas comunidades sienten como propia la música que aprenden durante su relación con los Padres jesuitas, se apropian de dicha cultura musical hasta hacerla su materia vital, convirtiéndola así en su valor patrimonial: desde un etnocentrismo occidental de los Padres/sacerdotes jesuitas en Chiquitos, compositores nativos y europeos crean así un repertorio musical único, que basándose en la estética barroca adaptan a sus propios ritmos y preferencias musicales, obteniéndose con ello un estilo musical

barroco propio, con una melodía que, sin dejar de ser solemne, es más alegre, feliz y vivaz a la que se oye en la Europa Occidental de entonces.

Los Jesuitas se fueron de la Chiquitanía, pero quedaron las melodías aprendidas, como soporte de una sociedad, que prendada y prendida de ellas iba a perseverar por largo tiempo, hasta la actualidad, incluso con la belleza y la coherencia que significa la buena música.

## Conclusiones

Esta música de las antiguas misiones jesuíticas de Chiquitos es un tesoro –en gran medida aún por descubrir– del que debemos celebrar su existencia y su pervivencia actual en estas comunidades de la amazonia boliviana. Esta música se ha mantenido tras la expulsión de los Jesuitas porque los indígenas de estas comunidades han sentido como propio lo aprendido en los años de relación con los Padres Jesuitas, la han hecho materia vital y la han convertido en su valor patrimonial. Compositores nativos y europeos crearon un repertorio musical único, basándose en la estética barroca, y hoy es posible conocer lo que fue aquella música y lo que ha quedado de ella gracias al esfuerzo investigador sobre el terreno de algunos musicólogos anteriormente citados y a la iniciativa de organismos nacionales como a la Asociación Pro Arte y Cultura (APAC) de Bolivia, e internacionales (Unesco, Missionsprokur), defensores de este “patrimonio”, y al interés de personas sensibles (Hans Roth, Gisela von Thümen, Piotr Nawrot) que han trabajado y trabajan para rescatar una música con valor histórico, cultural y vital, que ha ido configurando las señas de identidad y el imaginario colectivo de un buen número de pueblos de la región boliviana de Chiquitanía.

Y es que cuatro siglos después desde aquel lejano 31 de diciembre de 1691 en que se funda la primera Misión Jesuítica, se puede decir que la Chiquitanía es una de las regiones más melómanas del mundo, donde la música barroca sigue tan viva y actual como en el siglo XVIII, matizada y coloreada de sabor local por unas comunidades cuya idiosincrasia concilia, de manera admirable, lo tradicional y lo moderno, lo artístico y lo práctico, lo español y la lengua aborígen.



Los recientes descubrimientos de estos manuscritos musicales aportan un extenso e importante material y arrojan nuevas luces sobre la importancia del desarrollo de la música barroca europea en la vida de las comunidades indígenas chiquitanas después de su conversión al Cristianismo.

Con este trabajo de investigación pretendo contribuir a la recuperación y difusión de un legado cultural y musical, conservado vivo durante siglos en lugares muy aislados y de difícil acceso, así como rendir homenaje a todos los hombres y mujeres que, con su saber musical y talento artesanos, sus tradiciones y su particular sensibilidad artística, han sabido y saben salvaguardar y transmitir un fondo musical extraordinario; y, muy especialmente, realizar un sencillo homenaje al maestro Doménico Zipoli, que renunció a una gloria terrenal en el ámbito musical europeo para dedicarse plenamente a componer música destinada a las Misiones, con la motivación tan sublime de contribuir a crear un “Paraíso en la Tierra” para los más desfavorecidos, traspasando con ello el umbral de la inmortalidad.



Monumento dedicado a la música. Concepción, Bolivia

## Referencias bibliográficas

Illán Ortiz, Javier. 2007. *Violines en la selva. El violín y la música violinística en el Barroco Misional de Bolivia. Pervivencia y situación actual*. Toledo: Cuarto Centenario.

Kühne, Eckart. 2007. "Las misiones de Chiquitos en el oriente boliviano. El descubrimiento de la obra del padre Martín Schmid S.J. (1694-1772) a mediados del siglo XX". En *Desde los confines de los imperios Ibéricos. Los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas*. Coords. Kohut, Karl y Torales Pacheco, María Cristina. Madrid: Ed. Iberoamericana.

Nawrot, Piotr. 2000. *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas. Guaraníes, Chiquitos, Moxos.*, Vol. I. Cochabamba, Bolivia: Ed. Verbo Divino.

Szarán, Luis. 2005. *Doménico Zipoli (1688-1726). Una vida, un enigma*. Nürnberg-Alemania: Fundación Paracuaria, Jesuitenmission.

Szarán, Luis y Ruiz Nestosa, Jesús. 1999. *Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur. Colección de Instrumentos de Chiquitos, Bolivia (1691-1767)*. Asunción-Paraguay: Fundación Paracuaria, Missions Prokur S.J. Nürnberg.

## Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas

JOSEP PEDRO, RUTH PIQUER Y FERNÁN DEL VAL

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: escena musical, músicas populares, globalización, identidad, semiosfera

Keywords: *music scene, popular music, globalization, identity, semiosphere*

Cita recomendada:

Pedro, Josep; Piquer, Ruth; del Val, Fernán. 2018. "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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](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/](http://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/>.*

## REPENSAR LAS ESCENAS MUSICALES CONTEMPORÁNEAS: GENEALOGÍA, LÍMITES Y APERTURAS

Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val

### Resumen

El concepto de escena musical se ha consolidado como una idea central en los estudios sobre músicas populares desde los años 90. En este artículo proponemos una revisión crítica de su desarrollo teórico y metodológico, y profundizamos en su proyección durante los últimos años. A partir de la exploración de sus límites, apuntamos ciertas lagunas y aportamos nuevas definiciones, conceptos y posibles líneas de investigación. En este proceso se hace necesario cuestionar la separación categórica entre escenas locales, translocales y virtuales, e incidir en la compleja infraestructura de las escenas musicales contemporáneas. Para ello recurrimos a la obra de investigadores sobre música popular, semiótica y sociología. Los textos del dossier aquí presentados contribuirán a los estudios sobre escenas musicales en la Península Ibérica y en Latinoamérica mediante novedosas indagaciones en las prácticas musicales y en sus implicaciones identitarias, en la tradición y el diálogo intercultural, en la cartografía de lugares y estilos musicales.

**Palabras clave:** escena musical, músicas populares, globalización, identidad, semiosfera.

### Abstract

Since the 1990s, the concept of music scene has been established as a central idea within popular music studies. In this article we propose a critical review of its theoretical and methodological development, and we discuss its projection during recent years. By exploring its boundaries, we point out certain limitations and provide new definitions, concepts and research lines. In this process it is necessary to question the categorical separation between local, translocal and virtual scenes, and to acknowledge the complex infrastructure of contemporary music scenes. To this end, we draw on the work of researchers on popular music, semiotics and sociology. The texts of the dossier presented here will contribute to music scenes studies in the Iberian Peninsula and in Latin America through innovative approaches to musical practices and identities, tradition and intercultural dialogue, mapping of places and music styles.

**Keywords:** music scene, popular music, globalization, identity, semiosphere.

## Origen y desarrollo del concepto de escena musical

El uso del concepto de “escena musical” tiene una larga tradición tanto en el ámbito periodístico como en el cotidiano, donde es empleado habitualmente por participantes de todo el mundo. No obstante, aunque el estudio de la producción musical en determinados contextos espacio-temporales ha sido una tónica habitual en publicaciones periodísticas e históricas, la conceptualización académica de las escenas musicales tiene una trayectoria relativamente corta, iniciada a principios de los años 1990. Desde entonces ha ganado un protagonismo creciente y se ha consolidado como concepto central en los estudios globales sobre músicas populares.

La incidencia cotidiana y el dinamismo artístico de las escenas musicales han suscitado el interés de investigadores de diversos ámbitos como la musicología, la sociología, la antropología, la comunicación, los estudios sobre músicas populares y los estudios culturales, lo cual favorece su creciente desarrollo interdisciplinar. En el marco de esta heterogénea línea de investigación cabe referirse en primer lugar a estudios vinculados a cuestiones identitarias (Shank 1994), planteamientos sobre autenticidad (Grazian 2003) y categorizaciones espaciotemporales en torno a la dicotomía global-local (Bennett y Peterson 2004). En el caso de las escenas musicales en España, diversos trabajos recientes ilustran el creciente interés por investigar y trabajar con el concepto de escena (Fernández Monte 2012, Llano Camacho 2015, López Pena 2015, López Castilla 2015, Mora y Viñuela 2013, Pedro 2018, Piquer 2018, Salueña 2017, Sánchez Fuarrós 2008, Val y Fouce 2016, Val Ripollés 2017).

El interés por la relación entre la música y el espacio, así como por los actores y protagonistas de los contextos socioculturales urbanos, ha estado estrechamente vinculado a la investigación etnográfica y/o al uso de técnicas etnográficas como la observación participante, las entrevistas, la grabación audiovisual y la cartografía. Trabajos como los de Ruth Finnegan (1989), Sarah Cohen (1991), Barry Shank (1994) y Sarah Thornton (1995) son prueba de ello y han contribuido a desarrollar una pauta de investigación heredera y dinamizadora de los estudios culturales y la sociología urbana.



El uso de la etnografía ha permitido reconocer nuevas realidades artísticas y socioculturales, a menudo alejadas de grandes medios y sellos discográficos. Además, al centrarse en la perspectiva interna de los participantes y en las prácticas de los músicos (más que en la industria o en los textos producidos), han permitido comprender mejor el carácter cotidiano de las asociaciones y los encuentros musicales en las ciudades contemporáneas. Por su utilidad y aportación, así como por las áreas de conocimiento por descubrir, la propia Cohen (1993: 127) ha demandado un mayor uso de la etnografía en los estudios sobre música popular. No obstante, entre la producción reciente cabe destacar obras que extienden y problematizan la tradición de estudios sobre culturas juveniles y subculturas (Bennett y Hodkinson 2012) y que desarrollan la relación entre música y espacio urbano (Bennett y Guerra 2019, Holt y Wergin 2013).

Para comprender la genealogía del concepto de escena partimos del reconocido libro colectivo de Bennett y Peterson (2004), que constituye el principal intento de clasificación tipológica. Los autores explican que el concepto de escena “se emplea cada vez más por investigadores académicos para designar los contextos en que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros” (*Ibíd.*: 1). Plantean el concepto de escena como alternativa al de subcultura –algo ya comentado por Straw (1991: 373)–, puesto que el concepto de subcultura enfatiza una composición más estable y públicamente identificable de los grupos participantes, mientras que las relaciones de las escenas son entendidas de una forma más dinámica e incluso laxa (Bennett y Peterson 2004: 3)

Bennett y Peterson trazan una cronología del concepto de escena musical situando a autores pioneros como Will Straw (1991), Sarah Cohen (1991) y Barry Shank (1994), y afirman la importancia de elaboraciones teóricas previas como “campo” (Bourdieu, 1998 [1979]) y “mundos del arte” (Becker, 2008 [1982]). Straw (1991) es considerado el primer autor en tratar el concepto de escena musical desde una perspectiva académica.<sup>1</sup> Lo definió como “ese

---

<sup>1</sup> Como apunta Val Ripollés (2017: 63), en ese texto Straw cita una comunicación de Shank de 1988 en un congreso de IASPM donde ya aplica el concepto de escena. Probablemente se

espacio cultural en el que diversas prácticas musicales coexisten, interactuando las unas con las otras en una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias variantes de cambio y fertilización cruzada” (1991: 373). Asimismo, describió las escenas como el reflejo y la actualización de un estado de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales que se unen alrededor de un género o subgénero musical (1991: 379).

Por su parte, Shank entiende escena como una “comunidad significativa sobreproductiva, en la que se genera mucha más información semiótica de la que puede analizarse racionalmente” (1994: 122). Así, las escenas son una condición necesaria para que la producción musical sea capaz de trascender su carácter cultural local hasta cuestionar y transformar las estructuras de identificación dominantes. Además de en la idea de exceso de información semiótica, que consideramos fundamental como recordatorio de la complejidad de una escena, coincidimos con Shank en una noción flexible de la escena musical, en cuyo interior caben distintas escenas o (sub)escenas interrelacionadas y definidas diferenciadamente. En su caso incluye distintas escenas como las de blues, country y punk en la idea general de una “escena de rock ‘n’ roll” transformadora que es construida a lo largo del tiempo en Austin.

Es importante mencionar también los trabajos de Sara Cohen (1991, 1999) sobre las escenas musicales en Liverpool, en los que enfatiza la relación entre las escenas y los contextos locales en los que se desarrollan. Así, explica cómo la situación de Liverpool como uno de los puertos principales de Inglaterra, las diferentes oleadas de inmigraciones y el acento típico de la ciudad, han moldeado algunas características estéticas de las bandas musicales de allí (Cohen 1999: 241). Por otro lado, Connell y Gibson (2001: 101) destacan la importancia de que las escenas dispongan de medios para su crecimiento en red: estudios de grabación, salas de ensayo, compañías discográficas, radios, distribuidoras... todos ellos elementos importantes para generar y sostener las interacciones entre los participantes.

En su intento por conceptualizar y diferenciar los distintos trabajos incluidos en el libro colectivo *Music Scenes*, Bennett y Peterson proponen la

---

considera a Straw pionero en estas lides porque Shank no publicó su principal estudio sobre escenas musicales hasta 1994.

división tipológica entre “escena local”, “escena translocal” y “escena virtual”.

Definen las escenas locales como:

Una actividad social que tiene lugar en un espacio delimitado a lo largo de un periodo de tiempo, en la que grupos de productores, músicos y aficionados realizan su gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de otros al usar música y signos culturales, a menudo apropiados de otros lugares, pero re combinados y desarrollados en formas que vienen a representar la escena local (Bennett y Peterson 2004: 8).

Así, las asocian con un ámbito geográfico local y aparentemente cerrado o autosuficiente, donde los participantes socializan y construyen sus identidades en torno a la música y el uso de signos culturales “a menudo apropiados de otros lugares”. Esta última consideración indica que, en realidad, la tipología de escena local planteada alberga en su interior procesos translocales –con lo cual la distinción entre una y otra categoría deviene confusa. Las “escenas translocales” son descritas como “escenas locales extensamente diseminadas [y] conectadas por comunicación habitual alrededor de una forma musical distintiva o un estilo de vida” (Bennett y Peterson 2004: 6). Se entienden como una especie de evolución de las escenas locales, marcada por una mayor conciencia de sí mismas y por la interacción con otras escenas a través de grabaciones, grupos, fans y fanzines, lo cual genera comunidades afectivas capaces de trascender la necesidad de interactuar cara a cara como requisito de pertenencia a la escena (*Ibíd.*: 8).

Por último, las “escenas virtuales” son definidas como formaciones emergentes, diseminadas a lo largo de grandes espacios físicos, que crean un sentido de escena a través de publicaciones especializadas y, cada vez más, de internet (*Ibíd.*). Mientras que las escenas locales convencionales se reproducen en los conciertos y lugares donde los públicos convergen, las virtuales se basan en la comunicación interpersonal *online* entre fans.

### Revisión crítica y problematización

Aunque las categorías espaciotemporales planteadas por Bennett y Peterson pueden resultar útiles, pensamos que la distinción de tipos de escenas según estos parámetros no responde a la complejidad de las escenas

musicales contemporáneas y que la diferenciación entre unas y otras (delimitada en función de sus objetivos) resulta artificial y arbitraria para afrontar nuevos casos de estudio. Frente a esa fragmentación ideal, entendemos que los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas. Esta idea implica una crítica a la separación taxativa de los procesos locales y translocales, puesto que los procesos translocales también están anclados en escenarios locales.

Asentada en lugares y prácticas concretas, la localidad está atravesada por distintas geografías y flujos mediáticos, tecnológicos y culturales.<sup>2</sup> Con la extensión de los procesos de globalización y la integración de internet y las redes sociales en la vida cotidiana, la diferencia entre ambos ámbitos se ha difuminado, de manera que lo local constituye también una dimensión de lo global (Robertson 1994: 38), donde lo próximo y lo distante se inter-penetrán, donde lo más próximo puede resultarnos extraño y lo lejano puede ser familiar. Así, salvo casos excepcionales, las prácticas cotidianas que contribuyen a la construcción de escenas musicales situadas en determinadas localidades se caracterizan por combinar procesos e interacciones comunicativas de todo tipo y alcance (cara a cara, telefónica, *online*, etc.).

Enmarcados en la categoría de “escenas locales” por Bennett y Peterson (2004), los trabajos de Shank (1994) y Grazian (2003) sobre Austin y Chicago muestran que lo que los editores identifican como “local” no existe de manera aislada sino que es resultado de diálogos, apropiaciones e hibridaciones musicales que los conectan con otros lugares y que evidencian el carácter translocal de la escena local.<sup>3</sup> En el contexto actual, la idea cerrada de “local” supondría hablar de casos excepcionales, alejados de los ejemplos presentados y, quizás, reminiscentes de la etnografía clásica. Por último, en lo que se refiere a la dimensión “virtual” de las escenas, los trabajos de Sá (2013:

---

<sup>2</sup> Como afirma el antropólogo Díaz de Rada (2010: 10), “durante las últimas décadas, hemos insistido en que el local de la etnografía no puede ser ya confundido con un lugar socioculturalmente delimitado”.

<sup>3</sup> Por ejemplo, Shank (1994) muestra que la construcción de la escena de punk en Austin se produjo en relación dialógica con las escenas de punk en Nueva York e Inglaterra. Además, la investigación de Grazian (2003) sobre el blues en Chicago expone el modo en que la producción musical local en esta capital global del blues está fuertemente condicionada por las expectativas de los turistas y por su construcción de autenticidad tradicional, generalmente desarrollada desde la distancia.

33) aportan una interesante crítica al cuestionar la existencia de escenas virtuales “puras”, ya que cualquier escena urbana contemporánea tiende a contar con dimensiones *online* y *offline* conjugadas de múltiples formas. Por tanto, entendemos que los participantes de las escenas musicales tienden a estar conectados a distintos niveles, tanto en el interior de una escena como en interacción con otras, de manera que las escenas se reproducen tanto por los encuentros cara a cara como por la conexión a través de internet.

Como vemos, a pesar de la rápida asimilación y expansión del concepto de escena, algunos de sus postulados plantean problemas y aporías teóricas que están siendo subrayadas desde ámbitos diversos. Una de las críticas más relevantes del término fue la realizada por Hesmondhalgh (2005), quien planteó que lo difuso del concepto no ayudaba a entender las prácticas sociomusicales de la juventud de las que se quería dar cuenta. Hesmondhalgh (2005: 28) analizó los orígenes teóricos del concepto de escena a partir de los trabajos ya mencionados de Straw (1991) y de Shank (1994), señalando que la forma en la que ambos autores concibieron las escenas fue muy diferente. Straw las entendía como espacios caracterizados por la fluidez, basados en el cosmopolitismo, como una construcción opuesta al concepto de comunidad sobre el que se habían construido los estudios subculturales. Por su parte, Shank definía las escenas como espacios en los que se generan comunidades capaces de subvertir pautas identitarias heredadas mediante prácticas situadas vinculadas a las resistencias frente a la alienación. Por ello Hesmondhalgh concluyó que el concepto se ha aplicado sin tener en cuenta las diferencias entre ambas construcciones, lo que lo ha convertido en un término difuso y ambiguo.

Straw (2006: 5-6), consciente de algunas de estas críticas, escribió tiempo después que el término escena se ha seguido utilizando precisamente porque su flexibilidad, su dinamismo y la ausencia de cierto esencialismo en su elaboración, nos sigue permitiendo definir contextos, actividades, relaciones y lugares en los que las fronteras son un tanto borrosas. No obstante, el propio Straw, en conversación con Janotti (2012: 8) también ha renegado en cierta medida de aquella primera definición de escena, planteando que definiciones más actualizadas –pero menos difundidas– del concepto pueden ser más



acertadas. En este sentido, Straw ha incidido en las múltiples dimensiones de las escenas, vinculadas a diversos espacios y recorridos:

a) un lugar en el que la gente se encuentra habitualmente, b) los tránsitos de esa gente hacia ese lugar de reunión, u otros, c) las calles y los recorridos en los que estos movimientos tienen lugar, d) todos los espacios y actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular, e) el fenómeno cultural, más grande y disperso geográficamente, del que este movimiento es un ejemplo local, f) las redes de actividades microeconómicas que permiten la sociabilidad y ligan esta escena a la ciudad (Straw 2006: 6).

A su vez Straw (2006: 11-12) también ha planteado que, a pesar de su fluidez, las escenas musicales son también una consolidación de esos movimientos y tránsitos de los que habla en la definición. Por ejemplo, ciertos lugares de encuentro que eran casuales comienzan a convertirse en lugares “obligados” si queremos escuchar determinada música. Por tanto, podemos entender las escenas como “solidificaciones” de interacciones que comienzan siendo esporádicas y que acaban convirtiéndose en parte esencial de las vidas, prácticas y hábitos cotidianos de los participantes más comprometidos.

Uno de los lugares sobre los que más se ha trabajado y discutido el concepto de escena es en la academia latinoamericana. Ejemplo de ello es la publicación, en fechas recientes, de dos obras colectivas dedicadas al análisis de dicho concepto (Sá y Janotti 2013, Mendivil y Spencer 2016). En ambas encontramos estudios de caso en los que comprobamos la utilidad del concepto de escena en algunos de esos contextos, algo que ya se había mostrado en trabajos previos (véase Sá 2007). Pero la gran aportación de estos trabajos es la problematización que realizan del concepto, tanto desde una perspectiva teórica como histórica.

Ya se han mencionado las críticas de Sá (2013) a la tipología de Bennett y Peterson, si bien en otros trabajos Sá (2011: 153) abordó la relación entre escenas y géneros musicales. La importancia del género musical en las culturas juveniles ya había sido reivindicada por Hesmondhalgh (2005), quien planteaba que tanto los estudios subculturales como los de escenas musicales apenas han tenido en cuenta esa dimensión. Sá, en esa línea argumentativa y apoyándose también en Janotti (2003), afirma que la dimensión estética de la

música es definitiva a la hora de participar en una escena musical y que las escenas toman de ciertos géneros musicales y los actualizan, pudiendo surgir de estas interacciones nuevos géneros o subgéneros (Sá 2011: 154).<sup>4</sup>

Por su parte Trotta (2013) ha criticado el concepto de escena señalando que surge de unas tradiciones académicas y localizaciones geográficas concretas, y que su aplicación fuera de esos contextos occidentales puede ser dificultosa. Señala que surge desde una perspectiva occidental, basada en ejemplos de músicas minoritarias en esos lugares, y destaca ejemplos de músicas que no encajan en el concepto de escena, como la samba y, en general, las músicas de circulación mayoritaria. Así, Trotta afirma e interroga la distancia entre las escenas underground y la esfera más comercial de las músicas *mainstream*, donde el concepto de escena plantea más complicaciones. También indica Trotta (2013: 64) que las investigaciones sobre escenas musicales han estado vinculadas a la idea de juventud y de culturas juveniles, lo cual ha dificultado su aplicación a músicas que forman parte del mundo adulto, como podría ser el caso de los baladistas. Su conclusión es que el concepto de escena tiene ciertas limitaciones, que no se puede aplicar a cualquier caso, y que hay que ser rigurosos en su utilización.

Mendívil y Spencer (2016a, 2016b) realizan un recorrido por la historia del concepto, mostrando cómo, desde una perspectiva occidental, se han planteado algunas problematizaciones que han pasado un tanto desapercibidas. Por un lado, los autores recogen los trabajos de Thornton (1995) sobre las subculturas en torno a la música electrónica y las *raves* en Inglaterra. Thornton muestra, a través del concepto de capital subcultural, que dentro de las culturas juveniles existen diferenciaciones y jerarquías asociadas a criterios estéticos (quién está a la moda y quién no), así como a cuestiones de género y de edad. Mendívil y Spencer (2016a: 8) también recogen los interesantes trabajos de Hitzler y Niederbacher (2010), que inciden en la existencia de escalafones y jerarquías internas, empezando por aquellos que están situados en el centro de la escena, y siguiendo por los que rodean ese

---

<sup>4</sup> En esa línea es muy interesante el trabajo de Lena y Peterson (2008), quienes plantean que dentro de algunos géneros musicales, como el rock'n'roll, el blues urbano, el heavy metal o el punk, se observa una evolución basada en 4 estadios: un inicio como géneros vanguardistas, una evolución hacia géneros basados en escenas, posteriormente asentados en la industria, y un último estadio en que los géneros se convierten en tradicionalistas. Por tanto, las escenas serían un estadio intermedio en la evolución de algunos géneros musicales.

centro. Además, existen luchas por mantener ese estatus dentro de las escenas.

La compilación de Mendívil y Spencer (2016) aporta toda una serie de estudios de caso en Latinoamérica, que problematizan de diversas formas el concepto de escena. En las conclusiones Mendívil y Spencer (2016b: 160 y siguientes) exponen algunas de ellas. Por ejemplo, concluyen que el concepto de escena ha sido aplicado, en el caso europeo y norteamericano, a contextos urbanos, si bien su compilación incluye conexiones entre escenas y contextos rurales. También explican la utilidad del concepto para analizar escenas que acontecieron en el pasado, y remarcan la importancia de los contextos históricos, ya que desde la perspectiva anglófona el concepto ha estado ligado principalmente a escenas contemporáneas surgidas desde los años ochenta en adelante. Pero, para los compiladores, el aspecto más divergente que muestran los trabajos incluidos en su obra es la importancia de la clase social y la raza en Latinoamérica. Para entender la organización de las escenas y los capitales sociales que se ponen en juego, hay que tomar en cuenta esos elementos que, según los autores, no se han tenido tan en cuenta en las perspectivas europeas y norteamericanas.<sup>5</sup>

### **Propuestas y líneas de investigación**

Como hemos visto, el concepto de escena ha producido una gran cantidad de trabajos. Frente a conceptos como el de subcultura, el de escena implica una perspectiva diferente a la hora de abordar el estudio de las prácticas musicales, centrada en el análisis de contextos marcados por relaciones de pertenencia y asociación que tienden a ser más difusas, variables y laxas. Pero, a su vez, diversos trabajos y autores han problematizado de diversas formas el concepto y sus límites al enfrentarse a nuevos casos de estudio. Pensamos que la clasificación de tipos de escenas propuesta por Bennett y Peterson (2004), a menudo asumida como canónica, ofrece una comprensión parcial, excesivamente fragmentada y categórica de su

---

<sup>5</sup> Cabe señalar que existen diversos ejemplos de trabajos que, desde una perspectiva occidental, sí toman en cuenta estas cuestiones a partir de la investigación etnográfica de las escenas (Fox 2004, Grazian 2003, Long 2010, Pedro 2018), los estudios afroamericanos en Europa (Raphael-Hernandez 2004, Wynn 2007) y las investigaciones sobre las escenas españolas de pop y rock (Fouce 2006, Mora y Viñuela 2013, Val Ripollés 2017)

complejidad, que responde a la búsqueda de un “molde” para la publicación, pero que puede conducir a interpretaciones equivocadas. La distinción entre lo local, lo translocal y lo virtual nos ofrece pautas sobre las distintas dimensiones y procesos comunicativos de las escenas musicales, pero al rehuir su constante solapamiento no examina cómo, en el contexto actual, las distintas dimensiones contribuyen conjuntamente a la reproducción de las escenas. Por ello, proponemos avanzar hacia una concepción de la escena más integradora, que aspire a atender y distinguir la multiplicidad de procesos y conexiones como parte de una misma unidad, que nos permita aproximarnos más fielmente a la complejidad real de las escenas musicales.

Definimos las “escenas musicales” como “contextos espacio-temporales locales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)” (Pedro 2018: 28). Incidimos en la importancia de reconocer el doble estatuto de las escenas en tanto construcciones materiales y simbólicas desarrolladas en contextos urbanos y en menor medida rurales, en los que tienden a establecerse vínculos translocales e interculturales. La estructura básica de una escena está formada por la interacción comunicativa entre tres tipos de participantes (o actantes) esenciales: los músicos, los públicos y los lugares de interacción musical –nombre con el que designamos, en primer lugar, a la variedad de bares y clubs que acogen música en directo (pero que también puede incluir lugares de encuentro *online*) (Ibíd.: 29).

La relación e interacción básica y necesaria entre estos tres actantes (músicos-lugares-públicos) constituye la estructura básica de una escena musical más o menos consolidada. A partir de esa expresión mínima de la escena, ciertos participantes comprometidos tienden a desarrollar una variedad de iniciativas y proyectos de documentación, divulgación y producción, que pueden incluir la grabación audiovisual y/o discográfica, la realización de programas de radio, la publicación de revistas, textos y páginas web, la producción de conciertos y conferencias, etc. Todo ello contribuye a generar una red de interacciones comunicativas y espacios compartidos de participación y diálogo, que favorecen el encuentro en torno a la experiencia musical. Así, las prácticas de periodismo alternativo y producción musical

emprendidas por ciudadanos comprometidos con escenas musicales más o menos especializadas aparecen como modos de construcción y reproducción de la propia escena y de su desarrollo sincrónico y diacrónico (véase un ejemplo de periodismo alternativo en la escena de blues madrileña en Pedro 2014).

El seguimiento de las prácticas de ciertos músicos y participantes clave de una escena, más allá del momento de encuentro cara a cara ideal que caracteriza a la música en vivo, permite empezar a reconocer lo que proponemos llamar la infraestructura de la escena; el conjunto de medios, servicios e instalaciones que albergan y canalizan las actividades de la escena, actuando como mecanismos de reproducción, estimulando su dinamismo, su construcción cotidiana y su potencial desarrollo espaciotemporal e intergeneracional. En esta noción incluimos, por tanto, la importancia de una variedad de lugares de interacción que son transitados y habitados por músicos, aficionados y participantes comprometidos: locales de ensayo, camerinos, escuelas de música y de baile, tiendas de discos, de instrumentos o de ropa, estudios de radio o de grabación, así como la acumulación y disponibilidad de producciones discográficas y audiovisuales, las publicaciones relevantes en distintos formatos, e incluso las casas y los barrios que se convierten en espacios productivos y representativos de las escenas musicales. A medida que una escena musical va desarrollando una mayor conciencia propia y voluntad de mantenerse, resistir o seguir creciendo, su infraestructura tiende a desplegarse a través de una interacción dialógica entre la a menudo necesaria y deseada construcción cotidiana y presente de la escena, y el recuerdo ritual del pasado, de su historia y del tiempo vivido, de los conciertos más memorables y de los “lugares del recuerdo” (Pedro 2017).

Concebimos los lugares como participantes porque no son simplemente localizaciones, sino que contribuyen a conformar el tipo de experiencia musical vivida y a la reproducción de la escena en su contexto socioeconómico. Además, están habitualmente vinculados a un propietario y/o a un grupo de personas encargadas, cuyos modos de hacer posibilitan y condicionan distintas experiencias. En este sentido, cabe referirse a dos investigaciones que ponen el énfasis en los lugares de interacción musical propios de la tradición afroamericana (Attrep 2018, Debnam 2009) y que indagan, respectivamente,



en la economía política de mujeres-propietarias y en la construcción de comunidad en los tradicionales *juke joints* sureños. Los lugares pueden definirse como “entidades complejas, conjuntos de objetos materiales, personas y sistemas de relaciones sociales que encarnan distintas culturas, múltiples significados, identidades y prácticas” (Hudson 2006: 627). Como tales, son disputados y tienden a ser abiertos y porosos a una variedad de flujos que entran y salen (*Ibíd.*). Además, tanto músicos como públicos necesitan apropiárselos y construirlos colectivamente hasta dotarlos, potencialmente, de una identidad propia: “quien habita un lugar (...) se lo apropia para su vida. Quien habita incita a un intercambio con el entorno, convierte el paisaje en hábitat, rebasa la idea de ser viajante-espectador y se convierte en habitante-actor” (Zafra 2004: 5).

La idea de lo glocal nos permite cuestionar la oposición taxativa entre lo global y lo local para adentrarnos en la exploración del modo en que ambas dimensiones se entrelazan en el seno de las escenas musicales contemporáneas. Por ejemplo, la glocalidad es fundamental para abordar la interrelación dialógica permanente entre las tradiciones globalizadas de distintos géneros (referencias históricas comunes que siempre están presentes, si bien existen múltiples apropiaciones) y la reproducción local de las escenas en sus respectivos contextos urbanos, también atravesados por flujos y redes de información y comunicación globales. Además, mediante el énfasis en la escena musical como una construcción colectiva combinamos una visión estructural (vinculada a actores y roles) con un interés pragmático por la escena “en su hacerse”, en su reproducción cotidiana.

Los planteamientos semióticos de Yuri Lotman (1996) sobre la semiosfera en tanto universo de construcción de sentido resultan inspiradores para reflexionar teóricamente sobre las escenas musicales y tratar de afinar y sistematizar nuestra aproximación a ellas. En primer lugar, escena y semiosfera comparten su posible subdivisión en distintos niveles o dimensiones. Es decir, que “cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo [una parte del sistema mayor que les engloba] como el espacio del diálogo [un todo complejo]” (Lotman 1996: 25). Pensemos, por ejemplo, en una escena urbana de música en vivo. En ella caben distintas escenas musicales

definidas por géneros, estilos y subculturas diferenciadas tanto estética como identitariamente (escena de blues, de jazz, de rock, de hip-hop, etc.).

Como cada semiosfera, cada escena tiene un carácter delimitado que está ligado a una determinada homogeneidad e individualidad, así como a la existencia de fronteras. Cada escena tiene sus propios representantes históricos y emergentes, sus lugares, sus lógicas, sus valores y modos de comprender y estar en el mundo. Pero, al mismo tiempo, cada una de ellas forma parte de un universo de sentido común cuantitativamente superior, fragmentado y desigual en su interior, pero fundamentalmente unitario si se observa desde una perspectiva macro. Así, si nos detenemos en su dimensión material –en su anclaje en el espacio urbano– comprenderemos que, como señala Becker (2008) sobre los mundos del arte, las escenas musicales tienen relaciones cercanas y extensas con los mundos de los que tratan de distinguirse. Comparten fuentes de abastecimiento con otros mundos o escenas musicales y culturales, reclutan personal de ellos y compiten con ellos por el público y el apoyo financiero (Becker 2008: 36).

De este modo, la frontera aparece como un concepto clave asociado tanto a los límites materiales y simbólicos de una escena, como a los diversos procesos de interacción, traducción e hibridación estilística e identitaria que la caracterizan. Vista como una parte indispensable de la semiosfera, la frontera “significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio” (Lotman 1996: 14), lo cual la conforma como un espacio poroso y potencialmente móvil de gran interés y productividad. En ella hay, según Lotman (1996: 15), “un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la [esfera] cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas”.<sup>6</sup> Su alusión a la interrelación y tensión entre centros y periferias supone la constatación de “la obligatoria irregularidad interna” de la semiosfera, y también resulta útil para el estudio de las escenas musicales, donde encontramos diversas formas de apropiación, jerarquías, disputas,

---

<sup>6</sup> En consonancia con los planteamientos de autores como Hall (1992), Lipsitz (2001) y Carvalho (2007), coincidimos en que lo periférico, marginal y underground aporta dinamismo al centro y proporciona un estímulo creativo generalmente innovador para el desarrollo de la cultura de masas, cuyas industrias culturales *mainstream* apropian y transforman sistemáticamente expresiones de abajo percibidas como “auténticas”.

desigualdades y asimetrías. ¿Cómo se están articulando los centros y las periferias? ¿Qué relaciones de asociación, dependencia, competencia, conflicto y poder se generan? ¿En qué medida está la participación en la escena vinculada y/o delimitada por aspectos de edad, clase, raza o género?

Por último, basándonos en estas reflexiones, queremos apuntar brevemente cuatro aspectos de interés que reclaman más atención y que pueden resultar útiles para seguir profundizando en la construcción y organización de las escenas musicales contemporáneas; en su complejidad y en los múltiples modos de abordarlas.

#### *a) Música y sociedad*

En ocasiones, la dimensión musical de las escenas ha quedado excesivamente relegada a un segundo plano y se ha discutido en menor profundidad de lo que cabría esperar. Autores como Janotti (2003), Hesmondhalgh (2005), Sá (2013) o Spencer y Mendivil (2016a) han reivindicado la importancia de los géneros musicales en la conformación de las escenas. Estas críticas vienen a coincidir con un replanteamiento que se está dando dentro de la sociología de la música, por parte de autores como Tía DeNora (2010) o Antoine Hennion (2002), quienes han criticado que desde esta perspectiva se ha dejado de lado el análisis de lo musical, quedando reducidos los análisis a cuestiones contextuales, organizacionales o de diferenciación social. Lo que estos autores plantean es que hay que romper con la dualidad sociedad-música, como elementos diferenciados, y en el que la primera determina a la segunda, y entender que la música forma parte de la sociedad, y que, en sí misma, es un elemento clave en la generación de relaciones sociales. Esta perspectiva sería muy enriquecedora dentro de los estudios sobre escenas, ya que permitiría profundizar en cómo la dimensión musical de las escenas es clave para entender la generación de redes e interacciones dentro de las mismas.

#### *b) La infraestructura de las escenas*

Will Straw planteaba, en conversación con Janotti (2012: 3), que el concepto de escena no ha sido suficientemente investigado en relación a sus

mediadores. Si bien su definición del concepto alude a los lugares de interacción en los que se sitúa la escena (salas, tiendas, bares...), la mayoría de investigaciones se han centrado principalmente en los músicos y, en menor medida, en los aficionados y seguidores. Para profundizar en el funcionamiento de las escenas es fundamental seguir indagando en las particulares “infraestructuras” de las mismas –en el conjunto de medios, servicios e instalaciones que, más allá de la estructura básica y fundamental, permite y estimula la reproducción de la escena a través de una compleja red de interacciones. En ella se incluyen no solo la variedad de bares, salas y clubs que pueblan las escenas, sino también el papel de los locales de ensayo, las escuelas de música y de baile, las tiendas de discos, de instrumentos o de ropa, los estudios de radio, etc. En lo que respecta a la dimensión *online* de las escenas, el seguimiento de páginas webs, redes sociales y plataformas multimedia también resulta cada vez más relevante. ¿Qué papel cumplen estos lugares en la escena? ¿Quiénes son los participantes y que tipo de interacciones se producen?

### *c) Escenas y diferenciación social*

El concepto de escena musical se elaboró, en cierta medida como alternativa al de subcultura. Este giro teórico se da en un contexto, los años noventa, en los que las teorías sociales centradas en las clases sociales, como el marxismo, son puestas en duda desde diversas áreas, y a partir de situaciones históricas clave, como la caída del muro de Berlín. Podemos entender que, a partir de esas variaciones históricas y teóricas, los desarrollos del concepto de escena no han prestado excesiva atención, no ya al concepto de clase, sino a elementos básicos en los estudios sobre desigualdad social, como la raza, el género, la etnia, el capital educativo, social, cultural... Las escenas musicales, como cualquier otro elemento social, no escapan de las dinámicas de desigualdad y diferenciación social que caracterizan a las sociedades contemporáneas, ya sea por cuestiones de raza o clase social, como apuntan Mendívil y Spencer (2016b), por cuestiones sobre capital subcultural (Thornton, 1995), o por cuestiones de clases sociales y capital cultural (Val Ripollés, 2017). En ese sentido, los estudios sobre escenas

podrían tener más en cuenta cómo se generan jerarquías dentro de las mismas, ya sea por cuestiones técnicas (tocar mejor un instrumento), por disponer de equipamientos de mayor calidad, por estar más al día de novedades discográficas, etc. También sería relevante conocer con más profundidad cómo es la configuración sociodemográfica dentro de las escenas, cómo son las relaciones de poder dentro de las mismas, si existen relaciones de competencia entre unas escenas y otras o cómo el acceso a las escenas puede estar limitado a sujetos por cuestiones de clase, raza o género, entre otras cuestiones.

*d) Sincronía y diacronía*

Por último, queremos destacar la distinción entre la dimensión sincrónica de las escenas musicales –su encarnación y actualidad en un momento determinado– y la dimensión diacrónica –su evolución a lo largo del tiempo. Estrechamente vinculadas, ambas dimensiones encierran una gran complejidad y nos advierten de sus transformaciones dinámicas. Por tanto, aun cuando un investigador accede y se interesa específicamente por el estado de una escena musical en un momento determinado, debe tener en cuenta que se incorpora a una conversación histórica en curso, marcada por afirmaciones y réplicas artísticas respecto a sus respectivas escenas musicales y tradiciones socioculturales. Parafraseando de nuevo a Lotman, las escenas tienen “una profundidad diacrónica, puesto que está[n] dotadas de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar” (1996: 20):

A pesar de que a nosotros, sumergidos en la semiosfera, ésta puede parecer un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la conducta de la semiosfera (Lotman 1996: 20).

Al investigador le corresponde, precisamente, la tarea de desentrañar las estructuras de la escena musical y sus formas de organización. Para ello, conviene reconocer que habitualmente las escenas funcionan como centros de atracción poblacional atravesados por fuerzas centrípetas y centrífugas –



migraciones de distinta temporalidad; colaboraciones translocales, transnacionales y transatlánticas; cierres y aperturas de lugares de interacción musical, etc. De hecho, una de las grandes riquezas de las escenas musicales radica en su multidimensionalidad y en el modo en que son capaces de conformar un lugar de encuentro y participación que se siente como propio; un lugar al que acudir, un refugio e incluso un hogar para los participantes comprometidos. Habitar esa semiosfera, que funciona con un engranaje aparentemente autosuficiente y naturalizado, resulta reconfortante para los participantes y, pese a las inevitables tensiones, en ella se sienten seguros y arropados.

### **Aportaciones a la conceptualización de las escenas musicales: los textos del dossier**

El presente dossier aporta reflexiones y propuestas inéditas sobre el concepto de escena musical a partir de distintos casos de estudio, provenientes de la península ibérica y latinoamérica. Con estos trabajos esperamos que las investigaciones en torno al concepto de escena sigan creciendo, más allá del ámbito anglosajón, aportando ejemplos y realidades que nutran, desafíen y amplíen los límites de dicho concepto. A través de esta publicación se reúnen sociólogos, musicólogos y estudiosos culturales que contribuyen a la reflexión actual sobre la relación entre la música y el espacio localizado, los actores y protagonistas de los contextos de desarrollo de distintos géneros musicales, y los itinerarios reales -y virtuales- de la música en los procesos de encuentro y mezcla cultural. Todos los artículos remiten a la reflexión teórica en torno al concepto de escena y discuten su aplicación en sus casos de estudio, permitiéndonos así determinar su vigencia y pertinencia actual.

Las cuestiones identitarias y de construcción de comunidad han estado estrechamente ligadas al concepto de escena musical. Varios artículos profundizan precisamente en la creación de nociones de identidad y significados simbólicos a partir de la experiencia musical.

En primer lugar, el texto de Bibiana Delgado-Ordóñez nos acerca al desarrollo de la salsa durante los años ochenta en Bogotá. Su trabajo enfatiza el sentido del concepto de escena como espacio cultural en el que se produce

un intercambio social heterogéneo y aglutinante de distintas identidades y prácticas. Igualmente, Delgado-Ordóñez trata las subjetividades y valores que asocian los salseros a estas prácticas, imbricando informaciones de colaboradores con información histórica y periodística. Detalla los espacios en los que se producen las prácticas analizadas en una etnografía urbana, a través de la cual interpreta particularmente el proceso de construcción de un imaginario a partir de los diálogos entre espacios de la metrópoli y la costa, y la radiodifusión y la industria fonográfica. Cabe destacar en su texto la atención que presta a la escucha y la tecnología como factores sustanciales en la configuración de la escena.

A continuación, dos artículos se acercan a escenas actuales en torno a prácticas musicales emergentes, relacionadas con grupos etarios jóvenes. El de Carlos Odría se centra en el fenómeno de los “tambores”, una práctica musical derivada de la batucada afro-brasileña que se da en Villa El Salvador, un área urbana desfavorecida de Lima, Perú, construida por el trabajo comunitario de personas provenientes de los andes peruanos en los años setenta. Son los jóvenes adolescentes los principales agentes de estas organizaciones de tambores, articuladas entre sí como familias. Dicha actividad implica significados sociales de comunidad, solidaridad, movimiento cívico y reivindicación política. El trabajo de Odría profundiza en un interesante análisis de la corporalidad en relación a los instrumentos y los ritmos de los toques de tambor y argumenta de forma preclara como dicha actividad genera valores de movimiento colectivo, identidad comunitaria y contracultura.

El siguiente texto, a cargo de Rosemary Mariela Alvarado, comparte con el anterior la faceta de activismo social de un movimiento juvenil. En este caso se trata de la escena limeña juvenil del hip hop. Alvarado analiza los procesos de adaptación del hip hop comercial a espacios locales que fraguan un sentido de identidad contracultural mediante el uso de elementos de la cultura indígena, y lo hace a partir del estudio de tres casos, tres colectivos de distintas zonas de Lima. Igualmente, trata las connotaciones políticas e ideológicas que adquiere el género en estas experiencias.

Por su parte, Rafael José Azevedo traza una aproximación histórica y etnográfica al desarrollo y consolidación de la brega en Belém do Pará, Brasil, durante los últimos cuarenta años. Su trabajo enfatiza la relación del género

con la industria cultural y los medios, con el fin de valorar las construcciones de significado y los procesos de legitimación del mismo a partir de testimonios de periodistas y consumidores.

Los siguientes tres artículos del dossier ahondan en la perspectiva de la cartografía musical y señalan la relación entre música y localidad, música y espacio, itinerarios y geolocalizaciones musicales, recordándonos el bagaje que la geografía cultural ha dejado en el estudio de las escenas. Christian Eugenio López-Negrete Miranda realiza en primer lugar una exégesis histórica de los procesos de glocalización del reggae en México, para después penetrar en los distintos niveles de localización del género, señalando los principales espacios y actores de la escena: asociaciones, artistas, bandas, soundsystems, radios, festivales, etc. Pone especial énfasis en los diálogos translocales y transnacionales que se producen a través de lo virtual mediante un trabajo de etnografía digital.

Bajo esta perspectiva de la cartografía se emplaza también el trabajo de Paula Guerra, Luiza Bittencourt y Daniel Domingues sobre Oporto. Sin embargo, en su artículo dichos autores no realizan un estudio de un género específico, sino una aproximación al paisaje musical de la ciudad a través de su transformación urbana, entendida como espacio de consumo musical en el que se imbrican creación y producción simbólica.

Por último, dentro de este bloque, Ferdinando Alfonso Armenta Iruretagoyena estudia, también desde la perspectiva de la cartografía musical, aquellos recorridos y espacios transfronterizos de México en los que los narcocorridos han tenido difusión entre 2015 y 2017, teniendo en cuenta las condiciones ambientales, las dinámicas migratorias y las lógicas de consumo y difusión mediática. En su trabajo los medios de comunicación adquieren notable relevancia como espacios de generación de escenas musicales transfronterizas. Además, imbrica esta cartografía con la etnografía, a partir de entrevistas a colaboradores y análisis de las performances. Es particularmente revelador el análisis que aporta de las letras de los narcocorridos y los significados emergentes de relación afectiva con la escena, sus integrantes y las construcciones de identidad que suscitan.

A caballo entre las perspectivas anteriores se sitúa el texto de Julián Ruesga, ya que aborda la escena de jazz en Sevilla desde un punto de vista

histórico que tiene en cuenta testimonios de colaboradores, agentes de la misma, pero además analiza los espacios principales de la ciudad, asociaciones y colectivos implicados.

Por último, el artículo de Ugo Fellone ejerce una intensa labor crítica en torno al concepto de género, a través de la aproximación sociológica y musicológica a la escena de la música indie española de los años noventa, y más en concreto a partir del estudio de dos contextos de la misma, el post rock y el tonti-pop. Dejamos este texto para el final porque pone de manifiesto la capacidad que los trabajos sobre escenas musicales tienen para clarificar los propios límites y definiciones de los géneros musicales. Fellone pormenoriza los detalles de la etiqueta indie mediante el estudio de la industria discográfica, la crítica, los artistas y la propia música, entretejiendo un intrincado análisis que permite entrever un claro diagrama de discursos e ideologías en torno a los dos ámbitos musicales mencionados.

En definitiva, los trabajos que aquí presentamos ofrecen un claro panorama de los caminos por los que transita el concepto de escena en la investigación actual, y dan cuenta de su vigencia y alcance en los espacios científicos de España, Portugal y Latinoamérica.

## **Bibliografía**

Attrep, Kara. 2018. "From Juke Joints to Jazz Jams: The Political Economy of Female Club Owners". *IASPM Journal* 8(1): 9-23.

Becker, Howard S. 2008. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (eds.). 2004. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Andy y Hodkinson, Paul (eds.). 2012. *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*. Londres: Berg.

Bennett, Andy y Guerra, Paula. 2018. *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Nueva York: Routledge.

Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Carvalho, José Jorge de. 2007. "Hibridación". En *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, eds. Ascensión Barañano, José Luis García, María Cátedra y Marie J. Devillard, 175-178. Madrid: Editorial Complutense.

Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.

Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and popular music studies". *Popular Music* 12(2): 123-138.

Cohen, Sara. 1999. "Scenes". En *Key terms in popular music and culture*, eds. Bruce Horner y Thomas Swiss, 239-250. Oxford: Blackwell.

Connell, John y Chris Gibson. 2001. *Sound tracks. Popular Music, identity and place*. Londres: Routledge.

Debnam, Kristopher Ian. 2009. *A sense of community and community change. An ethnographic study of a contemporary Louisiana juke joint as it compares to historical literature on the subject*. LSU Master's Theses: Louisiana State University.

DeNora, Tia. 2010. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Díaz de Rada, Ángel. 2010. "La lógica de la investigación etnográfica y la mediación computacional de la comunicación. Viejos problemas con un nuevo énfasis". *Revista Chilena de Antropología Visual* 15(1): 40-57.

Fernández Monte, Gonzalo. 2012. *El ska en España: escena alternativa, musical y translocal*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians*. Cambridge: Cambridge University Press

Fouce, Héctor. 2006. *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio Editores.

Fox, Aaron A. 2004. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*. Durham: Duke University Press.

Grazian, David. 2003. *Blue Chicago. The Search for Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

Hall, Stuart. 1992. "What is 'Black' in Black Popular Culture". En *Black Popular Culture*, ed. Gina Dent, 21-33. Seattle: Bay Press.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.



Hesmondhalgh, David. 2005. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above". *Journal of Youth Studies* 8(1): 21-40.

Hitzler, Ronald, y Arne Niederbacher. 2010. *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag für Wissenschaften.

Holt, Fabian y Wergin, Carsten (eds.). 2013. *Musical Performance in the Changing City*. Nueva York: Routledge.

Hudson, Ray. 2006. "Regions and place: music, identity and place". *Progress in Human Geography*, 30(5): 626-634.

Janotti, Jeder. 2003. "À Procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva". *Revista Eco-Pós* 6(2): pp. 31-46.

Janotti, Jeder. 2012. "Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies". *Compos*, 15(2): pp.1-9.

Lena, Jennifer C. y Richard A. Peterson. 2008. "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres". *American Sociological Review* 73: 697-718.

Lipsitz, George. 2001. *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Llano Camacho, Isabel 2015. *La salsa en Barcelona: Inmigración, identidad, músicas latinas y baile*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona.

Long, Joshua 2010. *Weird City. Sense of Place and Creative Resistance in Austin, Texas*. Austin: The University of Texas Press.

López Castilla, Teresa 2015. *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Tesis doctoral: Universidad de la Rioja.

López Pena, Zósimo 2015. *La verbena (en)cubierta: las actuaciones musicales en salas con programación periódica a través de la prensa local de Vigo (noviembre 1975-agosto 1990)*. Tesis doctoral: Universidad de Santiago de Compostela.

Lotman, Iuri. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra – Universitat de València.

Mendívil, Julio y Christian Spencer (eds). 2016. *Made in Latin America*. Nueva York: Routledge.

Mendívil, Julio y Christian Spencer. 2016a. "Introduction: Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World". En *Made in Latin America*, eds. Julio Mendívil y Christian Spencer, 1-22. Nueva York: Routledge.

Mendívil, Julio y Christian Spencer. 2016b. "Epilogue: Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective". En *Made in Latin America*, eds. Julio Mendívil y Christian Spencer, 160-164. Nueva York: Routledge.

Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds). 2013. *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida.

Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo. 2013. "Introducción". En *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, eds. Kiko Mora y Eduardo Viñuela, 11-21. Lleida: Universidad de Lleida.

Pedro, Josep. 2014. "Alternative Journalism in Madrid's Blues Scene". *IASPM Journal* 4(2): 55-77.

Pedro, Josep. 2017. "Cartografías musicales de Madrid: ciudad, música popular y nuevas tecnologías". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 22: 169-185.

Pedro, Josep. 2018. *Apropiación, diálogo e hibridación: Escenas de blues en Austin y Madrid*. Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

Piquer, Ruth. 2018. "Identidades al margen: el reggae en la escena musical española de los años ochenta". En *Música y construcción de identidades: Poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 513-522. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Raphael-Hernandez, Heike (ed.). 2004. *Blackening Europe. The African American Presence*. Nueva York: Routledge.

Robertson, Roland. 1994. "Globalisation or glocalisation?". *Journal of International Communication* 1(1): 33-52.

Sá, Simone Pereira de. 2007. "Funk carioca: música popular eletrônica brasileira?!", en *Revista E-Compós* 10: 1-18.

Sá, Simone Pereira de. 2011. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". En *Comunicação e estudos culturais*, eds. Jeder Janotti Junior e Itania Maria Mota Gomes, 147-163. Salvador: EDUFBA.

Sá, Simone Pereira de y Janotti Junior, Jeder (eds). 2013. *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Sá, Simone Pereira de. 2013. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual". En *Cenas musicais*, eds. Simone Pereira de Sá y Jeder Janotti Junior, 29-40. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Salueña, Eduardo G. 2017. *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y proceso de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*. Avilés: Norte Sur Discos.

Sánchez Fuarrós, Iñigo. 2008. "¡Esto parece Cuba!" *Prácticas musicales y cubanía en la diápora cubana de Barcelona*. Tesis doctoral: Barcelona.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* 5(3): 361-375.

Straw, Will. 2004. "Cultural Scenes". *Society and Leisure* 27(2): 411-422.

Straw, Will. 2006. "Scenes and Sensibilities". *Compos* 6: 1-16.

Thornton, Sarah. 1995. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.

Trotta, Felipe. 2013. "Cenas Musicais e Anglofonia. Sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro." En *Cenas musicais*, eds. Simone Pereira de Sá y Jeder Janotti Junior, 57-70. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Val, Fernán del y Fouce, Héctor. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis". *Methaodos. revista de ciencias sociales* 4(1): 58-72.

Val Ripollés, Fernán del. 2017. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Fundación SGAE.

Wynn, Neil (ed.). 2007. *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi.

Zafra, Remedios. 2004. *Habitar en (punto)net: estudios sobre mujer, educación e internet*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

## «Bailar hasta con la escoba». Mundos de sentido en la escena salsa bogotana de los años ochenta

BIBIANA DELGADO - ORDÓÑEZ

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: escena, salsa de la Vieja Guardia, significado, mundos de sentido, identidad.

Keywords: *scene, salsa of the Old Guard, meaning, sense-worlds, identity.*

Cita recomendada:

Delgado-Ordóñez, Bibiana. 2018. “«Bailar hasta con la escoba». Mundos de sentido en la escena salsa bogotana de los años ochenta”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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/](http://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/>.*

«BAILAR HASTA CON LA ESCOBA»  
MUNDOS DE SENTIDO EN LA ESCENA SALSERA BOGOTANA  
DE LOS AÑOS OCHENTA<sup>1</sup>

Bibiana Delgado - Ordóñez

**Resumen**

En la década de 1970 estalló en Nueva York el boom de la salsa, que alcanzó rápidamente las costas colombianas y las ciudades de interior. La alegría del género es la referencia primaria de sus oyentes, que al poseer esta música la han integrado en su identidad – o a su auto-relato – y la han incorporado a la percepción de sí mismos (Frith, 1987). La noción “la salsa es alegría” se ha convertido en un hábito interpretativo, es decir, un significado estabilizado que en tanto código es una: “institución social por medio de la cual los fenómenos adquieren sentido en el seno de una comunidad” (López Cano, 2013, 43). No obstante, la corporeidad del salsero, eje de producción de significados en la experiencia musical subjetiva, abierta al entorno social y natural e informada por él (Pelinski, 2005), es articuladora de complejos mundos de sentido. Mundos que además se dinamizan en la narración de sus protagonistas (Ricoeur, 1985) cuyas experiencias están situadas espacio-temporalmente e inmersas en una “socialidad viva” (Husserl [1913] 1982).

El presente artículo está basado en una etnografía urbana que remite a la escenaailable viejaguardera durante los años ochenta en Bogotá, y ofrece reflexiones para responder cómo en esa escena –y los espacios temporales, locales y sociales que la han sobrepasado– las personas han logrado configurar una realidad no ficcional que hace posible: dotar de identidad o identidades a un “yo” (Hall, 1996), proveer y significar los roles de distintas posiciones sociales y disponer los escenarios en que se libran batallas por construir el sentido (Vila, 1996). El planteamiento central que se desprendió de ello es que la salsa posibilita múltiples realidades y agencia mundos de sentido a través de la experiencia estética en su música y los fenómenos de significado producidos a su alrededor.

---

<sup>1</sup> El presente texto es una sección revisada de la tesis doctoral *Salsa y Década de los Ochenta. Apropiación, Subjetividad e Identidad en los Participantes de la Escena Salsera de Bogotá*, (Delgado-Ordóñez, 2017) presentada en la Universidad de Valladolid en junio de 2017.



**Palabras clave:** escena, salsa de la Vieja Guardia, significado, mundos de sentido, identidad.

### **Abstract**

In the 1970s, the salsa boom exploded in New York, rapidly reaching both Colombian coasts and the interior cities. The joy in the genre is the primary reference for its listeners, who by possessing this music have integrated it into their identity – or life-story – and incorporated it as a part of their perception of themselves (Frith, 1987). The notion "salsa is joy" has become an interpretative habit, that is, an established definition which, as a code, is: "a social institution through which phenomena acquire meaning within a community" (López-Cano 2013, 43). However, the corporeality of salsa dancer or listener, as an axis for production of meaning within the subjective musical experience, which is both open to its social and natural environment and informed by it (Pelinski, 2005), acts as a unifier of complex sense-worlds: worlds made even more dynamic by the narrative of their protagonists (Ricoeur, 1985), whose experiences are spatiotemporally located and immersed in a "living sociality" (Husserl, 1913).

This article is based on an urban ethnography that refers to the Old Guard dance scene of the nineteen-eighties in Bogota, and offers thoughts on how within that scene –and the subsequent chronological, local and social spaces that arose from it– people have managed to shape a non-fictional reality that makes it possible to: create an identity or identities for the "self" (Hall, 1996); provide and give significance to the roles of distinct social positions; and set the stages on which battles are fought to construct meaning (Vila, 1996). The central approach that came out of this is that salsa makes multiple realities possible and establishes sense-worlds through the aesthetic experience of the music and the phenomena of meaning produced around it.

**Keywords:** scene, salsa of the Old Guard, meaning, sense-worlds, identity.

*Si me sé alguna estrofa, quiero cantar,  
así sea en el bus. Y ¿bailar?  
¡Sí, sí, sí... hasta con la escoba!  
Cuando estoy haciendo oficio: ¡una bailadita y sigo!*  
María Rosas Salazar 2014.

## Introducción

En el presente texto se estudia la experiencia de los melómanos situados en la escena salsera de la Bogotá nocturna durante la década de los ochenta. En concordancia con Will Straw, se asume la escena como “aquel espacio cultural en el que coexisten una serie de prácticas musicales que interactúan entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación y según trayectorias de intercambio muy diversas” (Straw, 1991: 373). La escena salsera bogotana evidenció una considerable diversidad de prácticas con públicos sumamente heterogéneos. También fue extensible a las calles de la ciudad y a lugares de intercambio social como la casa de familia o los espacios públicos, es decir, no se limitó a las discotecas o a los conciertos. Además, ha sobrepasado su localización espacio temporal para extenderse hasta la actualidad y hacia los lugares privados de experiencia musical. Para comprender cómo florecieron subjetividades y se construyeron mundos de sentido anclados a las prácticas de la escena, la entrevista en profundidad fue un instrumento categórico. Asimismo, la revisión de literatura de algunas obras escritas sobre la salsa en Colombia permitió, a través de sus narrativas, ir tejiendo la malla de vivencias que conforman el marco de la experiencia salsera. Por lo tanto, el lector estará expuesto a diversos testimonios y pasajes que dan cuenta de este complejo entramado de la experiencia musical de los melómanos salseros bogotanos.

En la primera parte de este texto, “Música caribeña, tropical y salsa: la realización de la felicidad”, se muestra cómo los significados construidos culturalmente en torno a la salsa porfían en dicha realización. El análisis parte de la alegría que se desprende del sonido y la férrea sujeción que ejerce sobre el cuerpo para determinar la realización de la felicidad en la música y el baile. En la segunda sección, a su vez la más extensa, “Rumba y libertad en la escena salsera bogotana”, se estudia la experiencia de los jóvenes en la

rumba<sup>2</sup>, se ilustran los pormenores de la vivencia colectiva de la salsa y, por ende, las funciones sociales que cumplía -y que aún ostenta-. La tercera parte, “Universos sonoros en la intimidad de la escucha”, abarca la experiencia individual con el género musical, mediada por las nuevas tecnologías de escucha y las distintas funciones que los melómanos le confieren a la salsa desde sus necesidades y anhelos particulares. Finalmente, en “La Calle “19”. El enclave cultural bogotano”, describo la importancia de este lugar para la escena salsera bogotana en tanto las audiencias lograron construir unas redes de afecto y de intercambio de artefactos, indispensables para dinamizar la escucha de la salsa e interacciones a su alrededor.

### **Música caribeña, tropical y salsa: la realización de la felicidad.**

Los salseros asocian la dinámica rítmica de la salsa a la alegría. La tristeza, la melancolía o el dolor no tienen realización en el ritmo frenético o cadencioso de la salsa neoyorquina o de las músicas caribeñas. Las emociones adversas se diluyen en una práctica consuetudinaria de la negación. Negar la tristeza y el infortunio antes, en y después del baile, y también cuando se habla sobre él: “Bailar hasta el cansancio, no importa si la letra es triste, la salsa es alegría y al bailar uno no se da ni cuenta de lo que dice la canción” (Rosas Salazar, 2014, comunicación personal). Tal orientación del significado del baile salsero, y en sí de la rumba, se describe con precisión en la novela de Andrés Caicedo<sup>3</sup> *Que Viva la música*. Caicedo narra de manera muy sensible, a través de su protagonista, la estrecha relación de una joven con la salsa y la manera de estar en el mundo desde la elaboración de una ciudad inmersa en la sonoridad salsera; precisamente, la ciudad de Cali en el occidente colombiano. Podría decirse que ella está totalmente eclipsada con la música, y su vida entera empieza a enmarañarse en una experiencia de escucha y goce, potenciada por el movimiento nocturno de la gran urbe y la

---

<sup>2</sup> “Rumba”, en este caso, es el nombre que se le da en Colombia, además de otros países del Caribe, a las fiestas donde prevalece el baile de música salsa o tropical colombiana. La rumba se desarrolla convencionalmente en discotecas, bares o salsotecas y quienes la practican suelen denominarse rumberos.

<sup>3</sup> La novela fue publicada en el año de 1977, el mismo día en que se suicidó el joven autor caleño a sus 25 años de edad. En Colombia *Que Viva la música* se convirtió en un ícono de juventudes y proporcionó una ola de identificaciones desde el relato del autor a través de su protagonista. Ella retrata la rumba juvenil en la gran ciudad circundada de los deseos y esperanzas de sus jóvenes en medio del caos, del descontrol, el consumo de drogas y la descomposición social.

cotidianidad musical de una ciudad siempre veraniega y fiestera. La desconexión de tal estesis musical, dilatada e ininterrumpida, solo se lograría en la tragedia. Este personaje puede considerarse una fotografía de la juventud colombiana que a través del disfrute de la salsa buscaba su realización emocional, corporal y social. Rumbear antes que todo, escapar del establecimiento institucional que solo ejercía control y vigilancia, escapar del estado de alarma permanente que implantaban los entes de autoridad y defensa de los ciudadanos, escapar del miedo perpetuo que instauraban narcotraficantes, guerrillas, bandas delincuenciales, paramilitares y fuerza pública a través de la violencia urbana de los años setenta y ochenta en Colombia, escapar a todo eso y -en términos estrictos- vivir:

Ante el espejo separé este pelo mío en dos grandes guedejas y abrí los ojos hasta que no se me vieron párpados y la frente se me llenó de brillantez y de hoyuelos los pómulos. También me dicen: "qué ojos", y yo los cierro un segundo, discreta. Si ya los tengo hundidos es porque en esa época lo deseaba: sí, tenerlos como Mariángela, una pelada que ahora está muerta. Quería yo tener ese filo que tenía ella cuando miraba de medio costado, en las noches en que bailaba sola y nadie que se le acercara, quién con esa furia que se le iba metiendo hasta que ya no era ella la que seguía la música: yo la llegué a ver totalmente desgonzada, con los ojos idos, pero con una fuerza en el vientre que la sacudía. Era la furia que tenía adentro la que respondía al ritmo. (Caicedo, 1977: 13)

En el fragmento se anota la manera en que María del Carmen se arregla para salir de rumba. Tal cual lo hiciera cualquier adolescente, el ceremonial de preparación es un protocolo que incluye el ornato del cuerpo, la verificación del nuevo cuerpo que se dispone a marchar a la fiesta, la satisfacción del personaje y todos los pensamientos, ideas y anhelos, que se van cruzando en el proceso. Se requiere esta red ritual que impregnará el momento estésico de la danza en el lugar destinado. Pero hay un segundo factor de singular importancia en este relato y es la visión del "otro", que se ha construido en la urdimbre social específica de la fiesta salsera. Así como se habría elaborado ya en esa urdimbre una imagen de María del Carmen, ella describe con precisión la de *Mariángela*; ícono de identificación primordial para María del Carmen, a quien dota de unas propiedades singulares y únicas de belleza física, habilidad dancística, conocimiento del género musical, desenvoltura y fama. Judith Butler

en su revisión de la sexualidad heteronormativa hace hincapié en la identificación, y su definición se ciñe acertadamente al sentimiento de la protagonista:

La identificación no se emplea como una actividad imitativa, mediante la cual un ser consciente se modela a imagen y semejanza de otro; por el contrario, la identificación es la pasión por la semejanza, mediante la cual emerge primariamente el yo (Butler, [1993] 2002: 35).

Mariángela era la encarnación de la felicidad que perseguía María del Carmen, representada en la libertad de rumbear y vivir la vida tan desbordadamente como se pudo vivir en la rumba nocturna de los años setenta en Cali. Surge aquí una pregunta inexorable, quizás perturbadora o inquietante, pero que en la adolescencia o en la juventud temprana se vuelve obstinada en la búsqueda de respuestas; la del sentido de la vida: “¡Qué tal vivir sólo de noche, oh, la hora del crepúsculo, con los nueve colores y los molinos! Si la gente trabajara de noche, porque si no, no queda más destino que la rumba” (Caicedo, 1977: 17-18). En un periodo relativamente corto la adolescente transformó su manera de vivir, acotada dentro de los cánones de comodidad de la vida burguesa y familiar de los sectores acomodados de la ciudad. En esa adolescencia se dejó impregnar totalmente por la música; la vida solo podía girar en torno a las relaciones que se constituían por la escucha, la fiesta, el baile, los amigos, y la diversión en la vida salsera. María del Carmen reinventó una manera de estar en el mundo; tenía que reinventarse a sí misma y configuró así un universo que dotó de sentido su existencia.

La vivencia visceral del baile salsero elaborada en la narrativa de Caicedo presenta fuertes semejanzas con la de mis informantes. Por ejemplo, cuando María habla acerca de bailar “hasta el cansancio” o Esperanza afirma “es como transportarme” (2015, comunicación personal), o Ricardo indica “me disparé a bailar que hasta mi madre se aterró” (2015, comunicación personal), somos conscientes del cambio que se opera en el cuerpo y en lo que lo rodea. Dicho cambio consiste en transmutar la realidad a otro estado: es un estado de “goce”, en palabras de los salseros, tanto interior como exterior. El frenetismo del baile tacha literalmente otros significados que acuden también en la



escucha cuando no se baila. Por ejemplo, el significado de las letras; es decir, la realidad elaborada en las líricas salseras, las cuales abordan, por cierto, un extenso abanico de conmociones humanas. María del Carmen, en la novela de Caicedo, y mis entrevistados se encuentran en el vivir la experiencia corporal del baile, donde empieza a comprenderse la transfiguración del yo en otro.

Con el significado primario que se ha sedimentado sobre la salsa, acudimos a la naturalización del género en la alegría. Ese significado primario que ya ha sido establecido en las audiencias salseras es la resultante de un *hábito interpretativo*. López-Cano, basado en los postulados de la semiótica de Peirce, lo conceptualiza en los siguientes términos:

Peirce no descartaba la generación de hábitos interpretativos. La red sígnica se puede clausurar por medio de un *interpretante lógico-final*, es decir, “la hipótesis interpretativa bien fundada que marca un punto de no retorno para la reflexión intelectual, un hábito interpretativo que bloquea temporalmente el proceso potencialmente infinito de la semiosis ilimitada (o fuga de interpretantes)” (Volli 2000: 31)<sup>4</sup>. La semiología estructural translingüística llama a este hábito código y lo considera una institución social por medio de la cual los fenómenos adquieren sentido en el seno de una comunidad (López-Cano, 2013a: 43).

De esta forma, el primer significado emocional y colectivo que se ha estabilizado con el género es la alegría. A partir de dicho código signifiante los melómanos han elaborado un mundo de sentido en la felicidad del sonido salsero. El asociar la salsa a la felicidad es una práctica común de pensamiento que se ha afincado en el seno de la sociedad colombiana.

### **Rumba y libertad en la escena salsera bogotana**

En la escena salsera bogotana se concentraron tanto los lugareños como los migrantes. Entre ellos, los cientos de jóvenes que iban a estudiar a las universidades capitalinas, para quienes la salsa fue “una forma de sentirse acompañados en una ciudad extraña” (Arteaga, 1990: 134). Al lado de la rutina de las clases y los extenuantes trabajos académicos, reunirse con los compañeros y amigos, asistir a la taberna o a la discoteca y desfogarse en la danza, otorgaron el sentido para equilibrar las cargas de una vida lejos de casa

<sup>4</sup> El texto citado por López-Cano es: Volli, Ugo. *Manuale di Semiotica*. Roma: GLF, 2000.

y de la comodidad familiar. Para el joven bogotano, en cambio, fue el escape a la institucionalidad y la oportunidad de conocer el mundo a través del otro, de conocer la ciudad, de conocer la noche y los mundillos que no se aprecian a la luz del día. Por consiguiente, la escena musical contribuyó a que el salsero elaborara el sentido de una vida urbana y a la edificación de un mundo de sentido en el baile. El escritor José Arteaga ilustra lo anterior con una experiencia personal:

Nosotros pensábamos a veces lo mismo. Si la música vale la pena, también vale la pena ir a donde ésta resuena. Y nada nos lo impide. Tomamos la buseta que da mil vueltas y soportamos el trancón de turno hasta llegar allá. Nos emborrachamos, bailamos y salimos con una sonrisa de oreja a oreja para volver al día siguiente. Repetimos el viaje y ya somos clientes asiduos. Estamos enfermos de rumba, trasnocho, música y licor, pero no nos queremos curar.

Las tabernas tienen ese atractivo. Nos envuelven, nos atrapan y no nos sueltan. Tienen muchas historias que contar para dejarnos ir libremente. Y además nosotros hacemos parte de esas historias, como hacen también parte la esquina, la calle, el barrio, la ciudad y la música, toda la música que conforma nuestra memoria y que se desliza por los rincones de una taberna. Este libro está pensado en tiempo de taberna, en tiempo de noche y de rumba. (Arteaga, 1990: 19).

Aquella modelación de la libertad dentro de la escena salsera puede circunscribirse a los siguientes aspectos:

1. Giro en la funcionalidad de las tabernas. Tabernas, salsotecas y discotecas han estado orientadas siempre hacia el goce de la rumba nocturna, cuya síntesis primordial es el baile y la socialización alrededor de su práctica. Sin embargo, en la Bogotá de finales de los años setenta algunas tabernas empezaron a estimular la práctica de la escucha y motivaron un conocimiento más profundo acerca de la historia del mundo caribeño y la problemática del colectivo latino migrante en Nueva York que reflejaba la música. Comenzaron a ser frecuentadas por universitarios, intelectuales y gente de la izquierda capitalina. Paralelamente, continuaron los sitios a merced de la rumba febril de la juventud de aquellos tiempos que incluso se especializarían en diversos tipos

de salsa, nacieron nuevos públicos y surgieron distintos eventos.<sup>5</sup> Pero, el baile no pasó a segundo plano, simplemente se reinventó su práctica y el estilo de la taberna activó otros modos de sentir y de apropiar el universo musical latinoamericano.

Cuando se crea el Goce Pagano (GP) el público empieza a cambiar. El GP<sup>6</sup> rompe con un esquema. Porque eran todos los intelectuales izquierdosos, que lo que querían era otra vaina, que no querían luces, ni espejos, ni nada, solamente velas en la mesa y una música, así fuera con mal sonido, pero la música nuestra, a oír las noches y a gozarnos esa vaina y sin pretensiones de ser bailarín, o si quiero bailar sola, bailo sola y nadie me dice nada, ni me friega la vida, ¡me respetan! Empezaron a ir mujeres solas, grandes industriales, grandes intelectuales, y todo el mundo se empezó a reunir allí. Unos se iban al GP, otros al Quiebracanto, y después cuando nace el Café del Libro: allí, el público empieza a cambiar. Es la cultura, compartir cultura en torno a la música. [...] Sitios hechos a “lo universitario”, a “lo intelectual”, entonces todo el tiempo iba uno viendo público universitario. De hecho el GP de la quinta, terminó siendo un enclave de universitarios (Carreño, 2014, comunicación personal).<sup>7</sup>

En este tipo de sitios se incubaron unos nuevos modelos de vivenciar el cuerpo; repuntó una experiencia estética más autónoma, más individualizada, puesto que el sitio no dispuso un ambiente en el que el oyente estuviera obligado a seguir el protocolo que orientaba las maneras sociales del baile o cuyo único objetivo fuera la rumba desenfrenada. Por el contrario, eran las personas que acudían a las tabernas quienes empezaban a impregnar el sitio con sus propios significados, a hacerlo suyo a su manera, lejos de las rutinas

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, el coleccionismo, que generó otro tipo de espacio con una práctica de escucha determinada. En los encuentros de coleccionistas prima el saber histórico, de tal forma que se fundan competiciones que instituyen una política del conocimiento.

<sup>6</sup> En términos de Arteaga, «El carácter cultural del Goce lo convirtió en una especie de antidiscoteca. La informalidad y la clientela lo hicieron denominarse Salsoteca, un término que se definía por sí mismo. Nacieron entonces otros sitios similares como Quiebracanto, que fue fundado por Álvaro Monsalva con pretensión de dar cabida a la nueva trova cubana. Surgieron también La Teja Corrida, Café y Libro, Saoco, Hispanoamérica o El Son de los Grillos, Bogotá se poblaba de salsotecas y hasta el propio Villegas decidió poner fin a la sociedad y fundar su propio sitio al otro extremo de la ciudad» (1990: 165).

<sup>7</sup> También la prensa de la ciudad de Bogotá exalta el carácter distintamente especial del Goce Pagano y de los muchos otros locales que han sido dirigidos por César «Pagano» Villegas. Sobre su aporte a la melomanía salsera bogotana, la revista *Semana* resalta lo siguiente: “No hay lugar en la casa de César Pagano que esté destinado a otra cosa que a la música. Desde muy joven se dedicó a coleccionar discos de Los Gaiteros de San Jacinto, Lucho Bermúdez y la Sonora Matancera, entre otro centenar de artistas. Con su enorme colección alimentó hasta el año pasado su templo de la salsa, Salomé Pagana, donde redefinió la rumba bogotana. [...]” (Sección Cultura, 2015).

de rigor que imponían funciones determinadas en los lugares de rumba. En el caso de la mujer, gestos como llegar o estar en la taberna sin acompañante, bailar sola o con otra mujer, invitar a bailar a un hombre, son indicadores de empoderamiento que influyeron en su performatividad a la vez que anunciaron una disrupción de los modelos patriarcales. César Villegas enfatiza en que por primera vez, en el Goce Pagano, las mujeres empiezan a hacer música, a tocar salsa (Villegas, 2017, comunicación personal).

2. Rumba, cuerpos dominados y liberados, el encuentro con la felicidad. El movimiento enardecido del cuerpo dominado, pero al mismo tiempo liberado por el ritmo y la melodía, convirtieron la salsa en una guarida donde desbordaron subjetividades bajo el amparo de que todo estaba bien o de que lo estaría. No suene extraño presentar la dicotomía dominación-libertad como caras de la misma moneda. Aunque en apariencia no pueda existir un ente que al mismo tiempo sea dominado y liberado por la misma fuerza, la sonoridad salsera sintetiza dicha dualidad. Cuando el oyente escucha un tema de salsa su cuerpo es inmediatamente sometido por el ritmo y la respuesta corporal es instantánea. El oyente no se pregunta, no vacila, no conceptualiza; su cuerpo opera y actúa pre-lingüística y pre-lógicamente bajo la sonoridad de la música que está escuchando. Interrumpir el movimiento, requiere una operatoria mental que implica un llamado categórico de voluntad; llamado que quiebra el “orden natural” de la escucha; que perturba y cuesta:

Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha comprendido, eso es, cuando lo ha incorporado a su “mundo”, y mover su cuerpo es apuntar a través del mismo, hacia las cosas, es dejarle que responda a la sollicitación que estas ejercen en él sin representación ninguna. La motricidad, pues, no es como una criada de la consciencia, que transportaría el cuerpo a aquel punto del espacio que primero nos habríamos representado. Para poder mover nuestro cuerpo hacia un objeto, se precisa, primero, que el objeto exista para él, es preciso, pues, que nuestro cuerpo no pertenezca a la región del “en-sí” (Merleau-Ponty, [1945] 1993: 156).

No obstante, la corporalidad que responde al sonido se consume a la vez en liberación: el cuerpo libre que expone el gesto de la risa o la sonrisa como primer indicador de alegría antes de comenzar el baile. Pese a que hay unos

pasos básicos a los que el bailaror acude y que ya están naturalizados<sup>8</sup> en la corporeidad del rumbero bogotano, y colombiano en general,<sup>9</sup> el salsero se libera en cada movimiento. Improvisa individualmente e involucra a su pareja en la improvisación; suelta a su pareja y la recobra, se aparta o se acerca. También baila sin pareja e impregna cada paso con un sello personal e identificadorio, de tal forma que en la danza se va constituyendo la transfiguración del yo que lo lleva a rendirse ante la felicidad.

3. La personificación del lugar. Luego, al contar la experiencia, el lugar puede ser personificado de tal forma que, más que una historia, tenga una biografía. El nacimiento de El Goce Pagano de César Villegas a finales de 1978 es icónico en la capital porque rompió los esquemas de los locales bailables. La manera en que se ornamentó el local y la música cubana que imperó en el sitio, atrajeron la atención de una serie de artistas, académicos y universitarios que, como manifiesta José Arteaga (1990: 164), encontraron en la salsa un discurso que contenía “cosas tan o más revolucionarias que las que ellos esbozaban”. El vuelco hacia Cuba, su historia y sus conflictos, promovió el estudio de la cultura caribeña y latinoamericana en general y, asimismo, atizó el fuego antiimperialista que fue pensamiento y posición política en la región. En el Goce Pagano la gente elaboró una manera de estar y vivir que redundaba en la libertad de ser como se quiere ser en un momento determinado. De esta forma, la escena salsera bogotana posibilitó el ejercicio de la libertad en la rumba tradicional de descarga frenética corporal, y el ejercicio de la libertad en la rumba intelectualizada del Goce Pagano o de Quiebracanto. Sin embargo, la mayoría de estos sitios, los primeros en aparecer, en marcar pauta o los que se

---

<sup>8</sup> En el baile salsero puede hablarse de una canónica del movimiento de caderas y de la independización de la columna baja del resto del cuerpo. La experta en danza y profesora universitaria Luz Stella Ramírez (2016, comunicación personal) explica: «Cuando bailas salsa mueves la zona baja, es decir el sacro y las rodillas van relajadas para poder mover la cadera en cualquier dirección dependiendo del ritmo».

<sup>9</sup> Es necesaria la aclaración de la naturalización de los movimientos corporales salseros en los escuchas colombianos y, evidentemente, caribeños o de otras latitudes latinas; pues europeos, estadounidenses o asiáticos interesados en bailar salsa deben acceder a clases metódicas y secuenciales en las cuales aprenden a bailar paso por paso y movimiento por movimiento. Algo semejante ocurre con el músico intérprete no latino, pues leer la partitura “a la perfección” es justamente el motivo de no poder ajustar la dinámica de las medidas musicales al estilo. Tocar y cantar salsa implica, *grosso modo*, adelantarse en medidas microdimensionales a los pulsos y acentos exactos de la música. En palabras de algunos expertos, la salsa está mal escrita, en palabras del escucha latino, ésta es una de las partes que constituyen el «sabor» de la salsa.



volvieron tradicionales, han desaparecido; por lo que sus nombres se han vuelto emblemáticos. Ello ha contribuido a que surja el mito del lugar; el lugar como ícono y símbolo de una tradición salsera en la ciudad.

4. Ciudad y materialización de la libertad. Para quienes vivieron alrededor de la carrera Quinta, quienes estudiaron en las universidades del sector o quienes simplemente iban hasta allí al encuentro con la salsa, esa calle fue la materialización de un estado de libertad, baile y disfrute que demarcó las relaciones con su cuerpo y con la ciudad.<sup>10</sup> Sobre la vida situada en ese momento y en ese lugar, uno de mis entrevistados, afirma:

Había un momento en el primer semestre de la Universidad en que, entre el martes y el jueves, siempre estábamos de fiesta. Cuando llegaba el viernes y el sábado ya descansábamos, porque además iba mucha gente. Pero era como un continuo vivir en “La Quinta”; vivir en la salsa. Las Torres del Parque fueron muy importantes ahí también, [...], y ahí es donde se movía, digamos, no sé, todo lo que quería uno como joven, que pasara: sexo, drogas y salsa, en este caso. [...] La salsa ya estaba ahí como un gusto. La Quinta explotó mucho más eso, fue mucho más, ya no era simplemente la salsa, era todo lo que se movía a nivel social, a nivel de los jóvenes; la libertad que se podía vivir ahí. Sí, como unos límites rotos que yo creo que, difícilmente, había en otra parte de la ciudad; por lo que yo viví, que no voy a comentar a fondo [Risas] (Hernández Buesa, 2014).

Cuerpo y ciudad se fusionaron en La Quinta y se fusionaron en todos aquellos apéndices de la taberna constituidos por calle, noche, libertad y salsa. El recuerdo de los salseros de la Bogotá nocturna de los ochenta está impregnado de música y lugar, cuya asociación es inevitable en toda la construcción narrativa de la vivencia musical. La narración de esta clase de vivencia da por sentado un juego de intersubjetividades, donde la experiencia

---

<sup>10</sup> Es interesante anotar que, para muchos jóvenes, algunos todavía escolares de últimos años, la salsa fue un encuentro fortuito, ya que decidieron salir a conocer la ciudad y sin pensarlo lo que encontraron en el centro o sur, fue precisamente, la salsa. Wilson cuenta lo siguiente: “En una salida del colegio, a los 13-14 años, nos llevaron a la Plaza de Toros, pero yo me volé con unos amigos y fuimos a ver el centro [centro-oriente] de la ciudad. Ver esa cantidad de bares nos sorprendió muchísimo, y teníamos mucha curiosidad de ver la ciudad en la noche. A los 16, ya decidí ir a estos sitios con algunos amigos. Después, los lugares que frecuentaba siempre tenían un corte más intelectual” (Córdoba, 2014).

está situada y solo es posible con la participación del otro. En este sentido, la descripción del evento es fenomenológica y se comprueba que:

[...] las descripciones fenomenológicas en primera persona de experiencias musicales, a pesar de su apariencia puramente subjetiva, están ‘siempre-ya’ situadas espacio-temporalmente e inmersas en una “socialidad viva” (Husserl), inherente a toda experiencia humana, por más íntima que ella parezca. Si esto es así, la apertura primordial de la experiencia consciente subjetiva a la intersubjetividad justifica la utilización de métodos de tercera persona (Pelinski, 2005: s.p.).

Por lo tanto, la calle y los alrededores del lugar, conformaron una potencial extensión del mismo y fungieron también como escenario. La vivencia se producía allí, antes de entrar en el bar y después cuando la rumba terminaba; era allí donde se concluía el rito, en la calle<sup>11</sup>. Incluso hubo épocas en que la rumba era acogida en las calles mismas de los barrios de la ciudad, lo que convertía la calle en una extensión de la escena.<sup>12</sup> Al respecto, Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo afirman que:

[...] A partir de esta experiencia los salseros de Bogotá construyeron su particular mapa rumbero por medio de recorridos exploratorios al principio, el descubrimiento de nuevos lugares y luego con un saber incorporado al cuerpo, a través de trashumancias urbanas más especializadas que consolidaron la pasión por este género. En esa cartografía sensible se fueron identificando los ritmos más gozosos, los mejores bailarines, el mejor sonido, los mejores programadores, los lugares a los que iban las mujeres más bellas, los más “pesados” y los más elegantes de la rumba. Esta cartografía fue crucial, además, para crear zonas personales de despeje musical, como en el caso de muchos viejaguarderos o melómanos, o para saber dónde encontrar a los mejores coleccionistas de acetatos (Gómez S. y Jaramillo M. 2013: 88).

---

<sup>11</sup> Las matinés barriales, cocacolas bailables y agüelulos (nombre que se les daba en Cali), eran diversos tipos de fiesta popular, donde se llevaba a cabo la rumba. Normalmente, se tomaba un espacio de la calle o las discotecas disponían de un horario en el día, y los muchachos acudían a bailar y socializar en las tardes de sábados y domingos.

<sup>12</sup> Gómez y Jaramillo hacen alusión a las mezclas e hibridaciones poblacionales que habitaban esa escena, y advierten sobre la siguiente diferencia: “[...] las prácticas festivas se convierten en catalizadoras de las afirmaciones propias y diferentes, y de sus intercambios culturales. De esta manera, se constituyen sensibilidades en dos tipos de escenarios: la fiesta popular asociada con las verbenas y bazares, y la fiesta juvenil conectada a las cocacolas y matinés. Por lo tanto, el barrio es el territorio de mediación entre la cultura campesina y la cultura citadina, y el escenario donde surge, se asienta y se confronta lo popular ampliado, lo que viene del mundo rural y lo existente del mundo urbano” (2013: 38).

Para muchos salseros la apropiación de la ciudad fue motivada por la salsa; la excusa perfecta para salir al centro, bailar, conquistar, compartir, aprender, conocer personas e integrar unas redes de afecto y diversión que hicieron de Bogotá una urbe más vivible. El vínculo ciudad-calles-tabernas es indisoluble, como si la relación entre el barrio y la música que describe el nacimiento de la salsa en *El Barrio* de Nueva York fuese un reflejo directo de lo que sucedía en Bogotá.

Yo pienso que fue la atmósfera del barrio latino que el desarrollo fue en barrios como el Santafé,<sup>13</sup> porque además era un barrio popular, un barrio latino. Es el mismo barrio donde camina Pedro Navaja, con basura con las calles rotas y las paredes desconchadas, algunos postes sin luz y perros, habitantes de la calle, o sea, es un barrio latino. Entonces, pues obviamente los arriendos eran baratos y era en el centro. Muchos de los músicos vivían allí. Yo no vivía allí pero trabajaba mucho tiempo allí, ensayaba allí todo el tiempo. Los domingos estaba metido allí en ese barrio, en la carrera 17 con 23, más o menos. Entonces, llegaban todos los músicos que vivían en el sector. Intercambiábamos ideas, charlas conocimientos, patrones, nos enseñábamos mutuamente (Ramírez, 2014).

La descripción de la experiencia en primera persona hace fácilmente comprobable que, si bien la percepción es algo individual, en términos de Pelinski (2005: s.p.), la “subjetividad es capaz de abrirse a evidencias compartibles con el Otro». Desde la orientación neuro-fenomenológica que utiliza el autor, es oportuno acoger la definición de “socialidad viva” que propone Edmund Husserl y que he citado anteriormente para hacer énfasis, precisamente, en que experiencia, localización y socialidad deben entenderse como un *continuum* cuyo dinamismo y vitalidad hacen posible la recreación, significación y narración de la vivencia. Por ende, la materialización de la libertad en la juventud salsera bogotana de la década de los ochenta se yergue como una estructura de significado, de sentido, en la vida cotidiana de quienes la experimentaron.

---

<sup>13</sup> El barrio Santafé forma parte del centro tradicional de la ciudad. Es un sector histórico que en 1948 sufrió los estragos del bogotazo. Contiene sitios de valor histórico y cultural para los capitalinos y estaba en el circuito de rumba de los años ochenta. Con la problemática usual de los territorios de inmigrantes y las zonas de tolerancia, hoy presenta graves conflictos de prostitución, drogas, violencia callejera y los que comporta su alto movimiento comercial.

## Universos sonoros en la intimidad de la escucha

Algunos oyentes experimentan la libertad y la felicidad del goce estético que produce la salsa lejos de la habitual rumba nocturna bogotana. Lugares, tiempos y medios de escucha demarcados para esta actividad pierden importancia cuando se acude a la música en la intimidad de la casa, en el encuentro privado con los amigos o en la escucha individualizada. La ubicuidad de la práctica de escucha musical -en términos de Palominos y González (2013: 6)- se potencia actualmente gracias al alcance relativamente sencillo de artefactos mediados por la industria. Así se favorecen las prácticas de escucha individualizada o desarticulada de la escena musical urbana.

A propósito de esta tendencia hacia la intimidad tan individual, o en grupos más restringidos, que los oyentes logran por las tecnologías de registro del sonido y además de la imagen, Cámara de Landa alude a Peter Manuel para indicar: “El video, de reciente difusión, permite el acceso a la ejecución por parte del intérprete favorito y contribuye a la atomización del auditorio, de manera que la cultura del *living room* reemplaza a la del café. Se pierde el sentido de participación y de catarsis colectiva (entramos en guetos domésticos alienados)”. (Cámara de Landa, 2004: 297).<sup>14</sup> En efecto, con respecto al registro grabado, no me estoy refiriendo a una escucha masificada desde los supuestos de una escucha colectiva o comunitaria, sino al advenimiento de la escucha individualizada y personalizada. Lo que se masifica es la producción y la adquisición de la música a través del disco. Las músicas latinas se adhirió a las posibilidades que brindaba la grabación, especialmente desde la década del cuarenta, y en pocos años la música grabada se convirtió en el epicentro de una nueva estesis. En la escucha colectiva del concierto la experiencia estética era diferente al estar mediada por lo social; en público y, a veces, posiblemente fracturada por dicha intervención. Con el disco el ritual de escucha fue mutando, alimentado por las nuevas estructuras y elementos que permite la intimidad.

Sin ir más lejos, se establece una relación de pertenencia de la música representada en la posesión del objeto: el artefacto que la contiene y que permite su reproducción incesante. La música ya no es tan efímera. En

---

<sup>14</sup> El texto citado por Cámara de Landa es: Manuel, Peter: *Popular Musics of the Non-Western World. An Introductory Survey*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1988.

principio, la música se disolvía en el tiempo y solo se recuperaba en la memoria hasta que hubiese otra ejecución. Luego la radio suplió en parte el cometido del concierto al transmitir periódicamente los repertorios musicales. Pero es a través del registro grabado en el artefacto comercializado y adquirible que la repetición de la música es posible tantas veces como sea deseada. Frith, al observar las funciones de la música, indica que la música popular es algo que se posee. Aludiendo al caso de sus estudios sobre los fans del rock en Inglaterra y la cuestión del disco y la música que contiene convertidos en artefactos, afirma:

En realidad, la noción de propiedad musical no es exclusiva del rock, -en el cine de Hollywood se ha repetido hasta la saciedad la frase “están tocando nuestra canción”- sino que revela algo reconocible para todos los amantes de la música; es un aspecto fundamental de la manera en que cada uno piensa y habla sobre "su" música (la radio británica tiene programas de todo tipo basados en las explicaciones de personas que cuentan por qué ciertas músicas les «pertenecen”). Obviamente es la característica de mercancía de la música la que permite articular ese sentido de posesión, pero uno no cree poseer únicamente ese disco en tanto que objeto: sentimos que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta (Frith, [1987] 2008: 426).

De hecho, en la salsa la percepción de posesión se extiende desde lo inmaterial de la música hasta lo material, y es una posesión que en ocasiones adquiere visos sentimentales o paternalistas. El melómano y coleccionista Francisco Cantor (2015, comunicación personal), me enseñaba con entusiasmo la magnífica voz de uno de sus intérpretes cubanos más recordado: Panchito Riset. Riset padecía una incurable enfermedad que le causó grandes y crónicas dolencias.<sup>15</sup> Francisco narra este episodio profundamente conmovido. A la vez que se identifica con este intérprete, Francisco experimenta una fuerte identificación con la música cubana y con el país caribeño y se declara abierta y decididamente cubano. En concordancia con Frith, lo anterior refleja que “al ‘poseer’ una determinada música, la

---

<sup>15</sup> Panchito Riset fue el nombre artístico de Francisco Riset Rincón (La Habana 1911 - Nueva York 1988), una de las voces más importantes del bolero, aunque en sus comienzos interpretó también guarachas, cha cha chás y otros géneros cubanos. En 1981 perdió sus piernas debido a la diabetes.



convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (1987: 426).

Por otra parte, en la intimidad de la escucha se anuncia el establecimiento de una corporeidad distinta; ese cuerpo vivido que era intervenido por la presencia del otro y por la norma que rige la conducta, que se presentaba ante un otro ajeno o extraño o, por el contrario, un otro conocido, ahora ya no debe construirse en el sentido común que establece hegemoníicamente el consenso social. La escucha individualizada libera la corporeidad del yugo sociocultural y socio-comportamental y da paso a nuevas formas de constitución de la subjetividad organizando universos distintos en cada oyente. En la rumba de los ochenta el bailar salsa definía un tipo de sociabilidad en los jóvenes. Era imperiosa la necesidad de bailar, y de bailar bien; cada vez mejor, enriqueciendo los pasos y perfeccionando el estilo del baile. A mayor destreza del bailarador, mayor grado de aceptación en los y las jóvenes, lo que aumentaba significativamente las posibilidades de conquista del sexo opuesto. El no bailar salsa suponía una clara desventaja para cumplir este objetivo.<sup>16</sup>

De esta forma, tal tipo de sociabilidad implantaba también una obligación. Frith sostiene que “la producción de identidad es también una producción de no-identidad -es un proceso de inclusión y de exclusión-“ (Frith, [1987] 2008: 422). Aunque se refiera a la inclusión de lo que gusta y la exclusión de lo que no, permite entender que la producción de identidad también está asociada con lo que las personas hacen y asumen sin querer a causa de formulismos sociales. Para algunos jóvenes el bailar ante los demás y el invitar a bailar a alguien en público no era tan divertido. Era un convencionalismo que implicó una práctica exigida y reiterada, hasta que poco a poco se “dominaba la situación” y, aparentemente, la práctica se normalizaba. En la perspectiva de Alan P. Merriam (1977: 291), dicha práctica obedecería a “la función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales”, en el sentido de que la aprobación del baile como convención social implicaría determinado control

---

<sup>16</sup> Los bailes usados con el propósito de socializar reúnen una cantidad de actitudes y posturas corporales que definen un marco comunicativo -no necesariamente lingüístico- y un marco de acción interpersonal. George Herbert Mead se interesó por el estudio de estos gestos y por cómo las personas, a través de patrones sociales y culturales, comprenden las intenciones de comportamiento que estos gestos sociales acarrearán. Para Mead el carácter simbólico de los gestos es la clave de la interacción social. La obra de Mead se ha ido publicando fragmentariamente; sobre gesto y acción social ver “La Génesis del *self* y el control social” de 1925, traducción de Ignacio Sánchez de la Yncera (Mead, [1925] 1991).

sobre los miembros de un grupo, ya que la convención establecía pautas de conducta en el entorno que promovían la organización social, tales como el tener más opciones de conseguir pareja o el ser presentado y reconocido en sociedad.

Retomando la escucha en la intimidad, es necesario considerar que en la mediación del registro grabado la presencia -imagen- de la figura del intérprete se disuelve y solo queda su voz; una voz que puede percibirse y sentirse más cerca. ¿Qué sucede entonces con el cuerpo que escucha y empieza a transitar por los códigos que entretajan esa voz, a descifrarlos? En un profundo análisis de las relaciones entre música, política y poder y de la economía de la música en sí, Jacques Attali (1977) señala cuatro redes de difusión de la música en consonancia con las estructuras y tecnologías de cada una de las sociedades que las produjo. Sobre la red que enmarca la grabación, a la cual denomina red de la *repetición*, observa:

Concebida como modo de conservación de la representación, esta tecnología, en cincuenta años, ha creado, con el disco, una red nueva de organización de la economía de la música. Cada espectador tiene una relación solitaria con un objeto material; el consumo de música se vuelve individual, simulacro del ritual sacrificial y espectáculo ciego. La red ya no es aquí una forma de sociabilidad, ocasión de encuentro y comunicación de los espectadores, sino instrumento de una accesibilidad formidable a un depósito individualizado de música. Ahí también, la nueva red aparece en la música como anuncio de una nueva etapa de organización del capitalismo, el de la producción en serie, repetitiva, de todas las relaciones sociales (Attali, (1977) 1995: 52).

En efecto, el disco generó nuevas interacciones socioculturales a partir de los modos de consecución, conservación, uso, colección y almacenamiento del mismo, convirtiéndose en uno de los artefactos culturales más importantes en las mediaciones culturales a lo largo del siglo e interviniendo y definiendo nuevos modelos de escucha. De cualquier forma, es necesario reiterar que el disco propició unas prácticas sociales que, si bien se dissociaban de las presentaciones públicas, favorecían otros tipos de asociación. Así, la cultura del *living room*, a la que alude Manuel, persevera en la reunión con amigos, e incluso no amigos sino semejantes, motivados por los mismos gustos y conocimiento salsero. Dichos encuentros, en el marco de reuniones privadas o

lugares especializados en tales géneros musicales, favorecen la ritualización de la escucha y permiten el afloramiento de identidades. Ello convoca distintos ejercicios de sociabilidad matizados por el afán de encontrar y compartir más música, como describo en la siguiente sección.

### **La Calle «19». El enclave cultural bogotano**

En Bogotá un punto neurálgico para la divulgación de la salsa, el bolero, el rock y la literatura, por mencionar solo algunos, fue la Calle 19, en donde comenzó una actividad cultural y comercial de gran envergadura hacia finales de los años setenta. Ismael Carreño relata cómo su paso por esta calle contribuyó a fijar tal derrotero cultural para los habitantes de la ciudad y a perfilar unas historias de vida en torno a este enclave cultural urbano:

Yo empecé en la 19, buscando. Conocí todo el desarrollo de La 19. Y un amigo me pasó una chiva de cómo rescatar, cómo restaurar discos y yo la perfeccioné. A tal punto que en la actualidad yo restauro discos, acetatos. Pues claro, la gente llegaba con los discos vueltos una nada y: -hermano ayúdeme a rescatar este disco. Y yo: pues, claro. [...] y en la restauración de discos, empecé, lógico, a conocer muchísimo más. Porque tú lo que restauras es tu joya. Es tu disco más incunable. Y para poder saber si estaba bien, cogía y lo escuchaba y empecé a llenarme y a llenarme de conocimiento... y a coger muy rápido, rapidísimo. Y en ese ir y venir llegó un día Fernando Tascón. Y me dijo: hermano, hay un señor en la 74 que necesita que le restaure unos discos. Y le dije ¿cómo se llama el sitio? Se llama el Goce Pagano (Carreño, 2014).

La 19 fue un enclave cultural bogotano que cimentó una parte importante de la memoria sonoro-cultural de los capitalinos. La consecución de material musical en Bogotá era bastante limitada en los años setenta y principios de los ochenta, debido a que el disco llegaba expresamente por vía marítima a las costas Pacífica o Atlántica del país. Razón por la cual los comerciantes apuntalaron una estructura comercial con las dos regiones que afianzó su actividad en el centro de la ciudad. En La 19 se conseguían los discos ya dispuestos o por pedido y posteriormente se encargaban listas de grabación en casetes.

En las cassetas de La 19 es donde comencé a afinar más el gusto musical en cuanto a orquestas fuertes. Porque en la caseta a donde yo iba había una chica de Santa Marta,<sup>17</sup> que en algún momento me la encontré. Entonces, yo estaba preguntando por un disco de Héctor Lavoe y Willie Colón, y comencé a conversar con ella, y ella ya preguntaba por orquestas como *La Orquesta de Machito*, preguntaba por discos de Graciela;<sup>18</sup> era otro sonido, otra cosa, entonces comencé a hablar con ella de eso. Y entonces empezamos a retroalimentarnos y ella como caribeña tenía un oído muy distinto de la música. Ella llevaba ya también mucho tiempo aquí en Bogotá y estaba con salseros, sabía más acerca de eso. Y yo ya empecé a investigar más acerca de esa parte y a ampliar más el conocimiento de la parte salsera (Forero, 2015, comunicación personal).

Estas interacciones fueron constituyendo la cotidianidad del melómano y del experto y, en cierta medida, de algunos intelectuales. La 19 dotaba del material preciso para agenciar un aprendizaje autónomo, el cual estaba sumergido en el deleite del conocimiento de una cultura foránea que empezaba a apropiarse y a sentirse vivida dentro de las contradicciones geo-locacionales de dos mundos: la ciudad fría y gris de interior, metrópoli superpoblada, y la ciudad costera caribeña habitada por un sonido musical perpetuo.

Al mismo tiempo, fue también la construcción del Caribe desde la sonoridad de su música; una memoria del imaginado mundo caribeño motivada por la radio y los discos de vinilo. En Bogotá y Colombia, gracias a la escucha de la música caribeña y la elaboración de sus líricas, se forjó una imagen exaltada de Cuba. El son alberga las historias del pueblo cubano, con las cuales honra esa “cierta manera” en que se vive y se siente en la isla. La escucha del son aquí en Colombia reivindicó tácitamente un universo caribeño expuesto a la invasión o el bloqueo internacional; reivindicó la revolución.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Santa Marta es una ciudad de la Costa Atlántica colombiana, localizada hacia el noreste de Cartagena y Barranquilla.

<sup>18</sup> Francisco Raúl Gutiérrez Grillo (La Habana 1908 – Londres 1984), apodado “Machito”, fue un legendario músico cubano cuyo trabajo fue muy importante en la creación del jazz afrocubano. Su hermana, Graciela Grillo-Pérez (La Habana 1915 – Nueva York 2010) fue cantante en su orquesta y una de las principales difusoras de la música cubana en Estados Unidos.

<sup>19</sup> En este punto hubo una conexión interesante con la música de protesta latinoamericana ya que su carácter de denuncia cumulgó a la perfección con el carácter social de la salsa. Igualmente la Nueva Trova Cubana se ciñó al sentido de reivindicación que invocaba la salsa. Ambas han proclamado en algún momento, abierta o tácitamente, un ideal de unidad latinoamericana, afincado en la desazón social por las represiones gubernamentales y sus excesos y en gran medida por el estado de empobrecimiento al que Latinoamérica ha sido sometida desde el imperialismo. Por esta razón, también estos géneros transitan normalmente en el gusto de los públicos salseros colombianos. El afán de denuncia y de reivindicación se reflejan también en la pintura, la literatura y en sí en la intelectualidad de segunda mitad del

Aquel sonido de Cuba protagonista en las tabernas bogotanas transfirió el ideario revolucionario que, aunque no está explícito en las líricas soneras, se tradujo como tal en la escucha de los públicos bogotanos. La radio, entonces, y la música contenida en los acetatos instauraron el modelo de un universo cubano que empezó a fijarse en la memoria de los oyentes y con el cual éstos comenzaron a identificarse. Este universo cubano imaginado se forjó en la música caribeña y constituyó un mundo de sentido para el escucha colombiano, que empezó a imaginarse Cuba, a admirar la revolución y a desear imitar ese modelo, aunque todo pudo haberse quedado en el deseo.

En el recorrido de esta investigación pudo verificarse que la escena salsera bogotana de los años ochenta, extendida hasta el presente, fue un punto crucial para el melómano en la construcción de significados, apropiación y subjetividad en ese momento y también a lo largo de su vida. La salsa y las relaciones gestionadas en su entorno agencian mundos de sentido en tanto dichas experiencias posibilitan la generación de múltiples realidades. La sonoridad de la salsa instauro escenarios de felicidad, libertad, bienestar y control que son una parte significativa de la cotidianidad de sus audiencias. Esta realización es inherente a la experiencia del cuerpo ante el sonido y se encuentra articulada con las condiciones de sus oyentes en términos del contexto de la escucha, las asociaciones con el pasado, las capacidades performativas y la elaboración narrativa de la experiencia. En la vida de estos salseros no sería posible construir mundos de sentido -o distintas realidades- sin la intervención de la música.

## Bibliografía

Aharonián, Coriún. 1994. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 1994.

Arteaga, José. 1990. *La salsa*. 2a edición ampliada. Bogotá: Intermedio editores.

Attali, Jacques. 1977. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI Editores.

---

siglo. Son vehementes declaraciones al estilo de Coriún Aharonián que definen el espacio latinoamericano como: "todo el continente americano sometido, al sur de la frontera sur de los Estados Unidos" (1994: 189).



- Bernal, Ricardo. 2015. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.
- Butler, Judith. 1993. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. 1a. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Caicedo, Andrés. 1977. *Que viva la música*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cámara de Landa, Enrique. 2004. *Etnomusicología*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Música Hispana. Textos. Manuales. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cantor, Francisco. 2015. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.
- Carreño, Ismael. 2014. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.
- Córdoba, Wilson. 2014. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.
- Delgado-Ordóñez, Bibiana. 2017. *Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá*. Universidad de Valladolid: Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25706>
- Forero, Claudia. 2015. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.
- Frith, Simon. 1987. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces y otros (eds), 413-35. Madrid: Trotta.
- Gómez S., Nelson, y Jefferson Jaramillo M. 2013. *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Hall, Stuart. 1996. "Quién necesita identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hernández Buesa, Alejandro. 2014. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.
- Husserl, Edmund. [1913] 1982. *La idea de la fenomenología*. Cinco lecciones. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Cano, Rubén. 2013. "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad". En *De cerca, de lejos. Miradas actuales de la musicología de/sobre América Latina*, Marita Fornaro. Ed., 41-78. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente Universidad de la República. Escuela Universitaria de Música.

Mead, George Herbert. 1925. "La Génesis del self y el control social". *Reis*, 1991 de 1925.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.

Merriam, Alan P. 1977. "Usos y funciones". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, 2a, 275-96. Madrid: Trotta.

Palominos Mandiola, Simón, y Juan Pablo González. 2013. "Transformaciones de lo popular en la música: prácticas de escucha, géneros y construcción del gusto a través de los medios de comunicación". En *XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología, ALAS Chile*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Pelinski, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical". *TRANS. Revista Transcultural de Música* 9 <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>

Ramírez, Víctor. 2014. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.

Ramírez Z., Luz Stella. 2016. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.

Ricoeur, Paul. 1985. *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. 4a ed. México: Siglo XXI Editores.

Rosas Salazar, María. 2014. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.

Sección Cultura. 2015. "La invaluable colección de César Pagano2". *Revista Semana*, 2015.

Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies*, 1991.

Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans. Revista Transcultural de Música* 2 <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Villegas, César. 2017. Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.

## Cuerpos jóvenes en sinergia: entretejiendo escenarios de sonido y lucha en Lima

CARLOS ODRIÁ

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: tambores, Perú; solidaridad, *entrainment*, culturas andinas.

Keywords: tambores, Perú, *solidarity*, *entrainment*, *Andean cultures*.

Cita recomendada:

Odriá, Carlos. 2018. "Cuerpos jóvenes en sinergia: entretejiendo escenarios de sonido y lucha en Lima". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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/](http://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/>.*

## CUERPOS JÓVENES EN SINERGIA: ENTRETEJIENDO ESCENARIOS DE SONIDO Y LUCHA EN LIMA

Carlos Odriá

### Resumen

Villa El Salvador (VES) es una ciudad ubicada en la periferia de Lima, que fue construida a través del trabajo comunitario de personas provenientes de los Andes peruanos. El encuentro de lo urbano con el saber andino aportado por los campesinos que poblaron esta área ha dado como resultado un eclecticismo y una innovación cultural únicos en el Perú. Este artículo analiza el surgimiento de un movimiento cívico y artístico que ejemplifica dicho eclecticismo. El movimiento, liderado exclusivamente por jóvenes, se centra en la práctica de “tambores”, una música inspirada en la batucada afrobrasileña con influencias de ritualidad andina. Las organizaciones de tambores proponen una alternativa cultural que contrasta con la primacía de otras formas de expresividad promovidas por el Estado peruano y los medios de comunicación. Los músicos de tambores generan sus propios escenarios de acción por medio de ensayos comunitarios en espacios públicos. Conceptualmente, estos escenarios constituyen plataformas portátiles, efímeras y participativas donde la acción corporal y las rutinas de aprendizaje se entretajan para evidenciar un conocimiento sociomoral relacionado a la historia migrante de VES.

**Palabras clave:** tambores, Perú, solidaridad, *entrainment*, culturas andinas.

### Abstract

Villa El Salvador (VES) is an emergent city built by Andean migrants who colonized a deserted area south of Lima, Peru. The encounter of urban cultures and Andean forms of knowledge that took place in this area led to an eclecticism and cultural innovation with no parallel in other parts of the country. This article investigates the rise of a civic/artistic grassroots movement that exemplifies such cultural eclecticism. The movement, sponsored by teenagers and young adults, centers in the practice of “tambores”, a genre inspired in Afro-Brazilian batucada drum music and Andean rituality. Tambores musicians

embody alternative modes of expressive culture that contrast with the mainstream models funded by the Peruvian government and the leading broadcasting corporations. In this context, VES young musicians generate their own spaces for communal action, especially by means of rehearsals that take place in public urban areas. Such spaces constitute portable, temporal, and shared platforms for the execution of corporeal action and learning routines that are infused with Andean sociomoral knowledge inherited from the founders of the district.

**Keywords:** *tambores*, Perú, solidarity, entrainment, Andean cultures.

A lo largo de las últimas cuatro décadas, la etnomusicología ha tendido a analizar la música no como producto final sino como proceso y *performance* cultural. Varios investigadores han subrayado la necesidad de evitar la reducción y cosificación del complejo entramado de relaciones corporales, sociales y emotivas que constituyen el quehacer musical (Béhague 1984; Herndon 1971; McLeod 1964; Seeger 2004; Stone 1982). Inclusive, en sus ensayos fundacionales, renombrados investigadores como John Blacking (2000, 1977) y Alan Merriam (1964), señalan la necesidad de considerar la música primordialmente una actividad social y somática. La disciplina ha hecho un esfuerzo por desbaratar la concepción de la música como entidad compacta, abstracta y definida por lo estético únicamente (Reily 2002; Small 2011). Ciertas visiones reduccionistas del quehacer musical han sido refutadas por ser definiciones “meramente centradas en el producto”, las cuales describen la creatividad sónica hegemónicamente como una “producción mecánica, inamovible y acabada, separada de la *performance*”<sup>1</sup> (Burnard 2012: 37) El panorama de la etnomusicología actual ofrece la posibilidad de contextualizar la práctica musical desde un punto de vista integral, teniendo en cuenta la incidencia de procesos somáticos y sociales de la cual emergen los modelos estéticos.

---

<sup>1</sup> Esta y todas las otras citas escritas originalmente en inglés son traducciones del autor.



Ya no es primordial el análisis de las estructuras formales como expresión ahistórica e inamovible de lo tradicional o folclórico. Tomando en cuenta las palabras de la antropóloga Scheper-Hughes, “los postulados metafísicos que gobernaron [la investigación de campo] desde la prioridad del poseer, conservar, preservar y evaluar el conocimiento empírico” han sido, o al menos debieran ser, superados (1992: 26). El análisis etnomusicológico puede abarcar áreas alternas que no se enfocan unilateralmente en lo estético sino en la activada somática y social de los agentes.

En este artículo prosigo con la tendencia de diversificar el análisis a través de un enfoque centrado no en el modelo estético o la estructura formal de un género musical sino en los procesos inconclusos y cambiantes de sus rutinas de aprendizaje. Muestro cómo en los ensayos de “tambores”, una tradición derivada de la batucada afro-brasileña practicada en Villa El Salvador, un área desfavorecida de Lima, Perú, se negocian conceptos de solidaridad, participación y esfuerzo comunitario a través de las relaciones interpersonales sostenidas por los músicos durante la ejecución de ejercicios grupales.<sup>2</sup> Las técnicas de aprendizaje desarrolladas por estos músicos, en su mayoría adolescentes cuyas familias migraron de los andes peruanos y áreas rurales en 1970-80, inciden en la sincronización de los cuerpos actuantes y la fluidez del movimiento grupal. A través de la sinergia fomentada en ensayos públicos, los jóvenes aprenden a valorar el “tocar bien” desde una visión social. Esto significa que la valoración estética de la música se da en relación a cuán bien el grupo actuó y fluyó como unidad actuante. El objetivo de los ensayos no es reproducir un sonido idealizado sino practicar formas de solidaridad somática para fortalecer los lazos de parentesco entre las asociaciones culturales de tambores. De esta forma, los músicos no solo establecen escenarios de acción política frente a la desigualdad socioeconómica en Lima, sino que, a un nivel creativo, generan alternativas culturales que contrastan con la primacía de otras formas de expresividad artísticas promovidas por el Estado peruano y los medios de comunicación masiva.

---

<sup>2</sup> La información etnográfica incluida en este artículo proviene de entrevistas y conversaciones realizadas por el autor en Villa El Salvador o a través de videoconferencias entre los años 2013 y 2018.

## Los tambores de Villa El Salvador

La música de tambores, y en especial la manera en que sus rutinas de aprendizaje cimientan el valor estético en lo social, no puede desligarse del contexto histórico en el cual el género se ha desarrollado. El distrito de Villa El Salvador (VES) es un área colindante con el Océano Pacífico. Está ubicado en el sur de Lima metropolitana. Aunque su población de al menos medio millón de habitantes se destaca por su espíritu emprendedor e innovación en el área de producción artesanal a pequeña escala, los índices oficiales de pobreza aún posicionan el distrito como el más desprovisto de Lima (INEI 2015). Esta situación se deriva del curso histórico que ha moldeado la economía e identidad del distrito.

Los ciudadanos de VES describen su distrito orgullosamente como un pequeño Perú. Esta descripción hace hincapié en la diversidad étnica que caracteriza a su población. En la década de 1970, miles de familias provenientes de diversas áreas del país emprendieron una migración masiva a Lima, en respuesta a la falta de apoyo económico del Estado peruano. Desde los tiempos de la colonia (1542-1824), el Perú se ha caracterizado por un centralismo a ultranza que acumula el poder político y monetario exclusivamente en Lima, en desmedro de las poblaciones indígenas o mestizas que residen fuera de esta ciudad. Por esto, los migrantes buscaron acceder a los beneficios aglomerados por las élites en la capital peruana (Golte and Adams 1990). Sin embargo, debido a su origen étnico, los migrantes fueron recibidos hostilmente. Los ciudadanos limeños percibían a los hombres y mujeres andinos como una amenaza para el proyecto de occidentalización capitalino. Los migrantes fueron expulsados violentamente del área metropolitana que habían ocupado con sus viviendas de estera y reubicados en un desierto al sur de Lima.

Una vez en el desierto, y carentes de vivienda, electricidad o agua potable, los migrantes establecieron la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador (CUAVES), un órgano comunitario de autogobierno cuyo propósito fue organizar jornadas de trabajo para construir la ciudad. Bajo el lema “porque no tenemos nada, lo haremos todo,” la CUAVES se convirtió en la principal plataforma política del distrito (Blondet 1991; Burt 2007; Coronado y

Pajuelo 1996; Montoya 2010; Ramos Quispe 2010; Zapata Velasco 1996). La CUAVES permitió la construcción de una ciudad autogestionada, poseedora de una innovadora estructura política basada en parte en la institución andina de *minga* o esfuerzo comunal del trabajo (Olsen 2007). También incorporó preceptos socialistas que incidían en la solidaridad comunitaria y que propugnaban una “democracia social de participación plena” (CUAVES 1973). De esta manera, desde su fundación en 1973, este órgano ha sentado las bases para el forjamiento de una identidad cultural que nutre los códigos morales de la vida social en VES.

Los músicos de tambores se nutren de estos valores. Ellos enmarcan su labor musical dentro de un activismo cultural definido por la visión comunitaria de los fundadores de la CUAVES. Como se verá, las organizaciones de tambores se autodefinen como “familias”. Sus miembros establecen relaciones de afinidad a través de la acción corporal y las rutinas de aprendizaje. Las organizaciones se conceptualizan además como movimientos cívicos que promueven plataformas de acción para el ensayo de ejercicios grupales donde se articulan voces de protesta, se fortifica el orgullo étnico, se experimenta la *sensación* de pertenecer a una rica cultura y se renuevan valores de solidaridad y participación. A un nivel pragmático, las organizaciones de tambores efectúan un trabajo de prevención de la violencia, pandillaje y drogadicción que afligen a la juventud de VES (Abad Zapata 2006). Los grupos de tambores reclutan jóvenes en riesgo de exclusión social brindándoles espacios donde los lazos de afinidad y la solidaridad ayudan a sentar bases para un proceso de socialización más saludable.

### **Escenarios de acción**

Las organizaciones de tambores agrupan jóvenes en edad escolar. La membresía se determina por medio de la participación activa de los integrantes en ensayos semanales. Los músicos que busquen afiliarse a una organización deben comprometerse a iniciar un proceso de aprendizaje que se logra mediante el esfuerzo físico. Deben, además, participar en el progreso de las capacidades técnicas de su organización. La dimensión corporativa de las

organizaciones explica el porqué de la adopción de la batucada como base de acción.

La batucada involucra un ensamble de percusión donde las secciones de instrumentos producen patrones rítmicos interdependientes. En VES, los nombres que se utilizan para describir estos instrumentos varían. Normalmente se les llama *repique*, *bombo*, *fondos*, *tarola*, y *chapitas*. Los *bombos* o *fondos* se subdividen en *primeras*, *segundas* y *terceras*. Cada uno de estos instrumentos está a cargo de un patrón rítmico. Los músicos que entrevisté afirman que la energía de las organizaciones se genera cuando los patrones se sincronizan para generar un sonido compacto, potente, y flexible. Así, la sincronización del movimiento corporal juega un papel importante no solo en la música sino en el reforzamiento de la solidaridad como experiencia somática.

Pamela Otoya, directora de *Kilombo*, explica que las primeras organizaciones de tambores utilizaron ritmos e instrumentación derivados de la batucada entre los años 2000 y 2005 para acompañar pasacalles en las calles de VES. Estos pasacalles derivaban de los pasacalles andinos que los migrantes llevaban a cabo para incentivar la participación vecinal en las labores comunitarias.<sup>3</sup> En dichos eventos, payasos, actores y vecinos desfilaban por los arenales tocando bombos, quenás y otros instrumentos andinos intentando reproducir la música que las orquestas típicas ejecutan durante los pasacalles en las ciudades de los andes (Romero 2001). Al inicio de la década de 2000, las nuevas generaciones percibieron el pasacalle andino como una expresión anacrónica ligada a experiencias de discriminación racial sufridas por sus padres y abuelos. El folclore andino en general se evaluó como incapaz de sintetizar las nuevas experiencias urbanas de los migrantes. Por esto, los jóvenes introdujeron la batucada como eje del pasacalle. La potencia del sonido y la energía de los instrumentos se consideró ideal para movilizar a la comunidad y despertar a los vecinos del letargo político (Odria 2014). Como consecuencia, el elemento melódico que define el sonido de los pasacalles andinos fue erradicado en VES.

Desde aquellos años, la música de tambores se ha conceptualizado como un escenario de acción política y activismo comunitario. Su práctica es

---

<sup>3</sup> Aproximadamente durante los años 1990-2000.

primordialmente funcional y estética. Las organizaciones culturales buscan involucrar a los jóvenes para encaminarlos hacia una actividad que repercute en beneficio de la sociedad local y crea sinergia comunitaria a través de ritualidad somática. Los activistas que introdujeron la batucada, hoy líderes de organizaciones culturales, aprendieron los ritmos de músicos itinerantes provenientes de Argentina, los cuales dictaron talleres en Lima en 2005. Con el paso de los años, el sonido original de la batucada, de la cual los líderes aprendieron solo rudimentos, ha derivado en un género local. Esto se debe especialmente a la incorporación de ritmos afro-peruanos y andinos, la construcción artesanal de instrumentos y la inclusión de los tambores en el marco ritual del pasacalle. Se puede afirmar que los tambores de VES se han convertido en un género distintivo del distrito.

### **Entretejiendo relaciones interpersonales**

Las técnicas de aprendizaje de tambores promueven el desarrollo de la capacidad motriz al ajustar ritmos corporales al flujo grupal. Es importante considerar el trenzado de tambores como una modalidad de ejecución que funciona como medio somático para hacer solidaridad. Al utilizar la frase “trenzado de tambores” me refiero al modo de ejecución colectiva de los tambores, el cual requiere la superposición y coordinación de distintos patrones dentro de una estructura conjunta. Este modo de ejecución implica un diálogo, ya que los diferentes segmentos rítmicos poseen diversos síncopas y acentos, es decir, distintas identidades musicales. Las siguientes transcripciones muestran dos ejemplos tomados de ensayos públicos. En cada una se puede observar la identidad musical de cada patrón ejecutado por cinco instrumentos. Los patrones adquieren interrelaciones rítmicas al superponerlos.



Musical score for 'Ejemplo musical 1' in 2/4 time, consisting of four measures. The parts are:

- Tarolas (pattern A):** A continuous eighth-note pattern.
- Fondos (pattern B):** A pattern of eighth notes with rests.
- Bombo 1 (pattern C):** A simple pattern of quarter notes.
- Bombo 2 (pattern D):** A pattern of quarter notes with a slur over the first two notes of each measure.
- Repique (pattern E):** A complex pattern of eighth notes.

Ejemplo musical 1

Musical score for 'Ejemplo musical 2' in 2/4 time, consisting of four measures. The parts are:

- Tarolas (pattern A):** A continuous eighth-note pattern.
- Fondos (pattern B):** A pattern of eighth notes with rests.
- Bombo 1 (pattern C):** A simple pattern of quarter notes.
- Bombo 2 (pattern D):** A pattern of quarter notes with a slur over the first two notes of each measure.
- Repique (pattern E):** A pattern of eighth notes with a slur over the first two notes of each measure.

Ejemplo musical 2

Aunque el término “trenzado” se utiliza mayormente para describir la modalidad de acción de los conjuntos de *sikuris* o zampoñas altioplánicas, es relevante en este caso pues implica la necesidad del grupo de tocar como uno solo, dando prioridad a la acción colectiva sobre la individual (Ibarra Ramírez 2016; Surimanta 2008; Valencia Chacón 1989). Las técnicas de aprendizaje utilizadas por las organizaciones de tambores establecen una ductilidad motriz y capacidad de reacción sensorial para lograr el trenzado de la acción individual dentro de la operación colectiva.

La estrategia básica para desarrollar esta capacidad es el uso de “dinámicas”. Eric, líder de la agrupación *Son Batuque*, explica que las

dinámicas se derivan de técnicas teatrales. Considera que las dinámicas energizan el quehacer musical ya que ayudan a los jóvenes a aprender a trabajar en equipo y a confiar en el otro.

Cuando comenzó el proceso de formación de los chicos yo pedí hacerme cargo de ellos al menos treinta o cuarenta minutos al principio de cada ensayo. Yo me encargo de dirigir algunas dinámicas, de conversarles y explicarles que cuando uno toca los tambores uno no está solo. Uno debe trabajar en equipo. Todo esto importa: la comunicación, el confiar en el compañero ¿no? Yo me encargo de hacer que ellos estén listos para trabajar y que aprendan los valores que definen el espacio donde nosotros nos vemos. Así los formamos. (Eric, entrevista personal, 17 de mayo, 2018)

La sensación de sentirse físicamente a gusto con los compañeros y de aceptar el rol individual de cada integrante como engranaje necesario para la acción comunitaria es importante para “comenzar a trabajar” antes de la ejecución de tambores. Eric también describe las dinámicas como juegos. En parte, el elemento lúdico de estos ejercicios ayuda a solventar sus metas concretas, es decir, la fortificación de valores, la sensación de sentirse a gusto en comunidad y el desarrollo de la confianza. El elemento lúdico se combina con coreografías que trabajan el desplazamiento del cuerpo en relación al espacio personal e interpersonal. Al respecto, Eric comenta:

Siempre que empiezo a entrenar un equipo, realizo esta dinámica, la cual es muy buena para romper el hielo. La dinámica se llama “chapadas con pega.” Cojo la mano de un integrante y este tiene que “chapar” conmigo [agarrarme]. Otros integrantes empiezan a hacer lo mismo y así ellos se van soltando, van conociendo a los otros compañeros. También hay otra dinámica que me gusta jugar mucho. Se llama “el gato y el ratón.” Formamos un círculo. Un chico es el gato y se pone a dar vueltas alrededor de los otros compañeros. Camina a las espaldas de todos y repentinamente dice un nombre. La persona que nombra se convierte en el nuevo gato. El gato tiene que perseguir a otro chico que hace de ratón. Esta dinámica me resulta muy útil porque de esta forma ellos aprenden los nombres de las personas, aprenden a conocerse, a estar atentos a la presencia de los demás. (Eric, entrevista personal, 17 de mayo, 2018)

Estas dinámicas no deben ser vistas simplemente como “juegos de niños”. Si bien los ejercicios se desarrollan dentro de un contexto lúdico, las metas que buscan alcanzar son serias, en un sentido social y somático. Los juegos permiten cristalizar una base de afinidad y solidaridad para integrar al equipo de *Son Batuque*. Esta base es el pilar para el trenzado de los tambores y la producción de sinergia grupal.

¿Por qué son importantes las dinámicas? Porque, en lo personal, yo toco mejor cuando toco con una persona que conozco, con mi amigo, con mi pata, con esta persona me compenetro mejor, me siento mejor y por consiguiente toco mejor. Cuando toco con mis amigos me siento más conectado a ellos. Por eso yo busco que mis estudiantes se conozcan y se compenetren. Así disfrutan, ¿no? Disfrutan tocar con sus patas y de esta manera están más atentos el uno del otro. (Eric, entrevista personal, 17 de mayo, 2018)

La sinergia de los ensayos (aquello que los músicos llaman “energía”) se activa por medio de esta compenetración que Eric describe. Cuando dos integrantes se compenetran, cuando se conocen y aceptan sus respectivas autonomías, estos fortalecen el núcleo de la acción colectiva, lo cual deviene en la fluidez y ductilidad de los lazos interpersonales. El entretrejo de las relaciones interpersonales y los patrones rítmicos se logra a través de dinámicas que acentúan el conocimiento intersubjetivo y la concepción del individuo como engranaje del quehacer comunitario.

### **Dinámicas y compenetración grupal**

El funcionamiento de las dinámicas y el rol de los ensayos en la producción de energía son procesos que pueden enmarcarse usando el modelo microsociológico de *Interaction Ritual Theory* (Teoría de la Interacción Ritual o TIR) desarrollado por Randall Collins. El sociólogo propone que la energía emocional es la fuerza primigenia de la vida en sociedad (Collins 2004). La presencia o ausencia de energía emocional en eventos rituales explica la formación de solidaridad o antagonismo. La intensidad de la energía emocional se gradúa por medio de las relaciones interpersonales y esto

conlleva el forjamiento de “cadenas rituales” entre los actores sociales. Las cadenas rituales nacen de la intersubjetividad entre individuos inmersos en procesos de comunicación que implican coordinación motriz. Aquellas relaciones que demandan alto contenido de enfoque mutuo o compenetración producen solidaridad. Por tanto, el fortalecimiento de cadenas rituales deviene en formaciones sociales más conectadas moral y afectivamente. Collins dice que la interacción ritual se refuerza en ocasiones que combinan un alto grado de *entrainment* —a través de la sincronización corporal, la estimulación y excitación del sistema nervioso de los participantes— trayendo como resultado sensaciones de pertenencia a una colectividad. La energía emocional apareja sentimientos de confianza, entusiasmo y el deseo de acción a través de una actividad que el grupo considera moralmente correcta (Collins, 2004: 42).

Los ejercicios realizados por músicos de tambores encajan dentro del modelo de Collins. Las dinámicas buscan generar sincronización corporal, confianza y atención mutua para fortalecer la coordinación grupal y solidaridad. La intersubjetividad y el *entrainment* descrito por Collins, un término que sugiere procesos de alineamiento de movimientos corporales y flujos cognitivos en una colectividad por medio de la coordinación rítmica (Phillips-Silver et al. 2010; Trost and Vuilleumier 2013), son fuerzas que moldean la acción combinada durante el trenzado de tambores.

Para Leonardo, líder de *Kilombo*, los ensayos deben basarse en el desarrollo de la capacidad para responder rápida y espontáneamente a las acciones del compañero. La capacidad de reacción facilita la sincronización y confianza grupal. Además, permite ajustar los ritmos individuales a la demanda grupal. A través de la atención mutua los músicos se tornan más sensibles a los cambios que puedan introducir otros participantes. Leonardo describe así las prácticas:

Nosotros pedimos a los integrantes que lo corporal sea tan importante como lo musical. Por eso hacemos dinámicas. Por ejemplo, los chicos caminan enfocándose en un punto fijo en el espacio mientras siguen un ritmo musical. También tenemos una dinámica llamada “zip, zap, boing” que es un tema de energía muy interesante y que aparte nos divierte y a la gente le gusta mucho. En esta dinámica de energía, todos se ponen en un círculo y tenemos una bola

imaginaria de energía que pasamos al compañero dando un grito para los costados. La pasas y gritas “zip”. Si quieres pasarla a alguien que está al frente, gritas “zap”. Entonces la gente tiene que estar atenta. Y para regresar la energía a la persona que te la envía gritas “boing,” como si fuera un rebote. Así el juego se va acelerando y cambiando la velocidad de reacción y el ritmo. La idea es generar atención, básicamente. La gente tiene que aprender a estar atenta para que a la hora de tocar [los tambores], si pasa algún imprevisto, la gente puede reaccionar de manera óptima. (Leonardo, entrevista personal, 6 de mayo, 2017)

Leonardo indica que este entrenamiento desarrolla la capacidad de reacción y la atención focalizada. Sus dinámicas promueven la facilidad para interactuar de acuerdo a la intensidad con que se mueva el grupo. Los ritmos somáticos de cada individuo se ajustan para igualar el ritmo colectivo. La bola de energía que Leonardo describe cambia de velocidad constantemente ya que los movimientos corporales de cada individuo deben alterarse de acuerdo al ímpetu inicial con que se envía la energía. Esto involucra atención al lenguaje corporal del compañero y por consiguiente indica un esfuerzo por aprender a reconocer los modos de acción del otro. Así, las dinámicas sirven para obtener un “agudo estado de disposición” (Díaz Meneses 2016: 94) para reaccionar óptimamente a los micro-cambios que se den durante la ejecución.

*Kataplún Suena* es otra organización que utiliza dinámicas para mejorar la coordinación y el enfoque. Carlos, líder del grupo, indica que sus ensayos proveen “una transformación total de los chicos.” Carlos comienza con métodos que agudicen el sentido interno del “compás” (pulso). Este compás es el eje de acción del grupo y su internalización es necesaria para alcanzar cohesión. Usando el enfoque de Collins, el compás es un mecanismo generador de energía emocional, ya que *Kataplún Suena* lo aproxima como un elemento referencial para las relaciones interpersonales. Carlos utiliza las siguientes dinámicas para vigorizarlo. Primero divide a los integrantes en dos grupos. Un grupo realiza el ejercicio llamado “tren”. Empiezan por aplaudir lento y luego van aumentando la velocidad a un tiempo. Carlos busca que los estudiantes aprendan a manejar distintas velocidades en sincronía. También se realiza una dinámica en la que los jóvenes forman un círculo y cada uno aplaude conforme al orden en el que están dispuestos. Además de aplaudir deben cantar una

melodía sin que pierdan el compás de las palmas. Finalmente, los músicos utilizan percusión corporal. Por ejemplo, un ejercicio involucra mantener un patrón de palma, chasquido, palma, chasquido, palma. Carlos realiza estos movimientos utilizando un ritmo de dos negras, dos corcheas, una negra, es decir en 4/4. Dicho patrón se mantiene mientras los jóvenes “bailan en estilo vals [en 3/4]” (Carlos, entrevista personal, 11 de octubre, 2017). En este último ejercicio, los integrantes aprenden a superponer dos sensaciones rítmicas (4/4 sobre 3/4) sin perder el pulso. La finalidad es mostrar a los jóvenes cómo se siente la superposición de dos compases y no tanto cómo racionalizarlos. De esta manera, los integrantes de *Kataplún* diversifican y amplían su concepción del ritmo grupal. Ellos interiorizan el compás como sensación somática y adquieren la aptitud para controlar múltiples micro-ritmos alternos.

Esos ejemplos demuestran que los ensayos son escenarios de acción cooperativa. El compás y la atención se trabajan en conjunto para lograr una resiliencia grupal. Por esto, la ejercitación del cuerpo se considera importante para cultivar confianza y disposición y de ese modo actuar espontáneamente. La naturaleza mecánica y repetitiva de los ensayos es solo un punto de partida para mediar y consolidar la actividad física e intersubjetiva de los músicos con miras a transformarla en complejos sistemas donde se promueve la solidaridad.

Esta repetición y modificación gradual del proceso somático en la práctica musical se utiliza no solo en VES sino alrededor del mundo. Aprender a tocar un instrumento implica la repetición mecánica de movimientos. La repetición conlleva a un cambio eventual de actitud asociado con significados emocionales fluidos y coordinados (Sloboda 2000; Sloboda et al. 1996). Esto quiere decir que la estructura mecánica de los ensayos conlleva metas que van más allá del perfeccionamiento técnico o estético. El esfuerzo individual y colectivo para afinar la coordinación ilustra de esta manera formas de conocimiento sociomoral que usan como medio principal el movimiento físico de los participantes.

En los tambores de VES se puede observar una situación similar al caso de los practicantes de *capoeira* brasileños, donde “los cuerpos empoderados, moldeados por patrones de acción que emergen desde la estructura misma de la música, responden casi involuntariamente a la textura sónica” (Downey 2002: 500). Desde el punto de vista de la TIR, los ejercicios de aprendizaje de



tambores promueven fluidez y adaptabilidad corporal-cognitiva como condición para el engranaje de los miembros del grupo en unidad funcional. Asimismo, la experiencia de estar con otros y hacer música juntos adquiere valor sociomoral. Al trenzar los ritmos de tambores, y experimentar *entrainment* la energía emocional se acrecienta y las cadenas rituales se multiplican. Los músicos prestan atención a los movimientos y diversos gestos o señales corporales de los compañeros que proveen información acerca del estado emocional de los músicos. El esfuerzo cooperativo y la solidaridad se alcanzan paulatinamente mientras se pulen las discrepancias métricas y se lucha por obtener un pulso estable.

### **Aprendiendo a sentir la presencia del otro**

La pedagogía de las dinámicas se basa en una idea central: se intenta aprender a interactuar con otros a través del movimiento, a sentir la presencia del compañero como identidad única y actuante. Esto permite a las organizaciones afinar la compenetración y por tanto exaltar su musicalidad. Desde el marco de la TIR, la musicalidad puede definirse como energía emocional; un descriptor que evalúa la tensión e ímpetu con que las relaciones intersubjetivas se dan durante la práctica. La musicalidad está también conectada a la calidad de sincronización que hace posible el trenzado de tambores. Así, los descriptores estéticos se usan para juzgar no tanto el producto acabado sino el nivel de atención mutua y la energía emocional que hacen posible la producción colectiva. Esta es una de las razones por las cuales las organizaciones han adoptado la práctica de la batucada: el tipo de “solidaridad muscular”<sup>4</sup> que se alcanza durante los ensayos constituye un medio somático-moral de acción política y activismo comunitario (McNeill 1995). Los ensayos, generalmente llevados a cabo en bermas, parques o al lado de carreteras muy transitadas, se convierten en plataformas portátiles, efímeras y compartidas donde la acción corporal y las rutinas de aprendizaje se entretajan para construir formaciones de afinidad. Las prácticas proveen un

---

<sup>4</sup> Thomas Turino ha discutido un concepto similar, el cual fue acuñado por el antropólogo Edward Hall, denominado *social synchrony* (sincronía social). Este concepto implica que “la armonía que se pueda encontrar en las interacciones humanas de la vida en sociedad está enraizada y depende de la sincronía del movimiento y el lenguaje corporal” (Turino 2008: 41).

espacio conceptual y material donde los jóvenes experimentan con distintos modos de comunicación corporal además de vías alternas para la producción de expresiones contra-culturales (Odría 2017a, 2017b).

Como se mencionó anteriormente, las organizaciones de tambores se auto-definen como familias. Dentro de los espacios que se generan en los ensayos, el fortalecimiento de los lazos de afinidad constituye un núcleo de acción comunitaria. Es en este sentido que las organizaciones evidencian un conocimiento moral relacionado a la historia andina y migrante de VES. Este conocimiento moral se centra en la práctica de políticas comunitarias y el ejercicio de la solidaridad como base para el desarrollo de la sociedad local. Esto no quiere decir sin embargo que VES sea una comunidad netamente andina en un sentido étnico o cultural. En VES se da una confluencia de procesos sociales. Desde una mirada más amplia, la existencia de dicho eclecticismo ha sido posible solo dentro del contexto geopolítico que sustentó el origen de la CUAVES en la década de 1970. Las técnicas de autogobierno y gestión comunitaria basadas en instituciones andinas y preceptos socialistas han dado cabida a nuevas modalidades de acción cívica como la de los tambores, las cuales continúan explorando vías innovadoras para el fortalecimiento de la solidaridad.

La musicalidad de los tambores implica solidaridad: una producción de energía enraizada en la compenetración de los actores. Omar, líder de *La Retumba*, utiliza un proceso gradual para enseñar a sentir la presencia del otro. En su aproximación lo musical involucra empatía corporal. Omar afirma que sus músicos deben “aprender” a encontrar el pulso individualmente con el cuerpo antes de intentar la coordinación grupal. Una vez que los integrantes han experimentado el pulso subjetivamente, estos pueden reconocer con más claridad la presencia rítmica de los otros miembros. Si algún músico no puede acoplarse al trenzado se le asigna la práctica de un ritmo básico hasta que experimente la sensación física del pulso. De esta forma logra *entender* cómo acoplarse (Omar, entrevista personal, mayo 11, 2017).

Omar explica que el pulso existe naturalmente en el cuerpo. Por tanto, todos los integrantes, sin importar su nivel técnico, pueden perfeccionarlo. Cuando el compás se ha establecido, el ensamblaje de las partes se lleva a cabo de una forma gradual, posicionando las estructuras más cortas y básicas

como las claves en la base de la textura grupal y las terceras, las más complejas y sincopadas, en la cúspide. Aprender a llevar el pulso es, de esta manera, una parte esencial del conocimiento somático que de acuerdo a Omar evidencia el compromiso que los integrantes hacen al unirse a la organización. El fortalecimiento de la afinidad se basa en la sincronización del pulso individual con el colectivo. Los miembros practican hasta adquirir este conocimiento basado en la capacidad de adaptación conductual.

Sentir la presencia del otro requiere atención mutua centrada en los movimientos y gestos corporales y conduce a formas de solidaridad social. Otro ejemplo relacionado se halla en el valor moral que la agrupación *Intinya-Batu* (Tambores del Sol) le asigna al esfuerzo físico en sus ensayos. Su líder, Jota, indica que las prácticas constituyen el fundamento de la membresía institucional. Cuando los integrantes luchan por alcanzar niveles óptimos de coordinación estos ejemplifican con su conducta un compromiso con el grupo y formalizan de esta manera su calidad de miembros activos. El compromiso y esfuerzo dan como resultado una compenetración con los demás músicos y por consiguiente repercuten en la fortificación del poder solidario:

En [*Intinya-Batu*] aparte de ser amigos, los chicos aprenden como jugando, y eso es lo que les gusta, tienen un amigo que les enseña y aprenden algo que les gusta a todos en común, algo que tenemos que hacer juntos. [Los tambores] no se pueden tocar cada uno por su parte. Tenemos que juntarnos para tocar y sentir esa energía. Eso es lo que les atrae a los chicos. Y esto, además, les ayuda. Muchos de los chicos me han dicho que con los ensayos aprenden a llevar más un ritmo, su vida se vuelve más musical, más activa, se compenetran más con las actividades que hacen día a día. Y esto se da porque nosotros hemos sido muy claros con ellos. Así como nosotros no les cobramos a ellos [por la enseñanza] o les pedimos nada material a cambio, solo les pedimos un respeto y una dedicación hacia nuestras actividades. (Jota, entrevista personal, 9 de mayo, 2017)

El juntarse a trabajar con la finalidad de trenzar los tambores y experimentar energía es tanto un deber como una satisfacción. El ejemplo de *Intinya-Batu* permite entablar una comparación con el caso de los músicos de *sikuris* en Conima, Puno, al sur de los Andes peruanos. Como se discutió

antes, las agrupaciones de *sikuris* utilizan la técnica de trenzado para sincronizar melodías complementarias. En un pasaje relevante, el etnomusicólogo Thomas Turino explora las implicaciones sociomorales que emergen del estado de *entrainment* alcanzado por los músicos de Conima durante sus ensayos:

La música y la danza hacen posible un estado de sincronización y armonía grupal [*being in sync*—el estado de estar juntos—y lo elevan a un nivel exacerbado de claridad. Cada vez que se repite una pieza en Conima, la posibilidad de sincronización y armonía grupal se amplía y la compenetración social se intensifica, contribuyendo de esta manera a generar una intensidad afectiva entre los participantes. Dentro de este contexto, la repetición [de las rutinas de aprendizaje] no conllevan aburrimiento; la repetición es más bien la base del poder estético... Esto no difiere mucho de hacer el amor, por ejemplo, ya que la música y la danza abren la posibilidad de un contacto físico y espiritual mucho más profundo entre los miembros de la comunidad. (Turino, 1993: 111)

Aunque Turino analiza un contexto cultural diferente al de los tambores de VES, es sin embargo posible identificar orientaciones sociales similares entre ambos casos. Tanto en Conima como en VES, la repetición de rutinas de aprendizaje genera placer, poder estético, *entrainment* y solidaridad muscular. Los integrantes de *La Retumba* también se enfocan en el aprendizaje del pulso y la coordinación desde una postura moral. Omar señala que sus amigos “tienen un compromiso que cumplir” y por tanto la búsqueda del pulso es un requisito para experimentar el estado moral de sincronización grupal.

El análisis de ambos casos sirve para identificar tendencias o procesos sociomorales que derivan del conocimiento andino aportado por los fundadores de VES. Sin embargo, no pretendo afirmar aquí la existencia de una supuesta cultura panandina como base para el desarrollo de formas expresivas urbanas y rurales en el Perú, ya que esto implicaría cierto esencialismo.

### **Alternativa cultural**

El análisis de los casos de Conima y VES sirve también para recalcar procesos que son parte del conocimiento sociomoral sembrado por los

fundadores de la CUAVES. En VES, el saber migrante que han generado las instituciones comunitarias no depende de ninguna manera de la etnicidad prevalente o de valores ontológicos heredados. Tampoco pretendo hacer uso de narrativas románticas para idealizar formaciones folclóricas no occidentales como producto de lo premoderno o de culturas “naturales” (Filene 2000). Como mencioné antes, VES abarca un conglomerado no homogéneo de elementos culturales y etnicidades. Sin embargo, como los mismos actores del proceso de fundación han afirmado (Coronado y Pajuelo 1996), la sociedad local se ha nutrido históricamente de técnicas de reciprocidad y solidaridad inspiradas por el conocimiento andino.

Las organizaciones de tambores han incorporado estas técnicas y las han integrado con otros saberes urbanos y cosmopolitas para producir un arte integral propio. El producto de estos saberes ha derivado no solo en un arte emergente sino en la incorporación de técnicas socio-somáticas muy propias. Las organizaciones han sentado así una alternativa cultural que contrasta con la primacía de otras formas de expresividad promovidas por el estado peruano o los medios de comunicación en Lima. Es importante indicar que, de acuerdo a estudios realizados en los últimos años, la difusión de producciones musicales en Lima se halla restringida debido a la existencia de un monopolio liderado por las grandes corporaciones mediáticas (Llorens 1991; Odria 2018; Tucker 2010). La radio y televisión actúan como canales de difusión de material audiovisuales editados de acuerdo a políticas selectivas guiadas por parámetros como el nivel socio-económico, la etnicidad o raza, y la supuesta identidad cultural de los sectores de la sociedad limeña. Dentro de este contexto, ciertas expresiones artísticas como los tambores de VES no hallan representación o reconocimiento. Si bien algunas organizaciones no gubernamentales y la Municipalidad de Lima han brindado apoyo esporádicamente, los grupos de tambores continúan autofinanciándose por medio de la recaudación de fondos, donaciones y presentaciones públicas. Solo de esta manera pueden subsistir.

Asimismo, existe una difusión de material audiovisual que incluye en menor escala géneros considerados parte del folclore nacional (como la música criolla o el huayno). No obstante, las formas de expresividad locales como los tambores son difíciles de catalogar debido a su naturaleza híbrida y

cosmopolita. Por tanto, estas formas permanecen en el anonimato. El apoyo económico o de infraestructura que el Estado peruano podría brindar para expandir el radio de acción de un movimiento que beneficia a la población joven en un área carente de recursos es prácticamente nula. Esta condición de anonimato y falta de reconocimiento está aparejada a una situación estructural que posiciona a las élites limeñas, educadas dentro del marco de las epistemologías de Occidente, en roles que controlan, promueven y difunden la producción audiovisual, influyendo drásticamente las políticas gubernamentales en el área de educación y cultura. Toda música que es difícil de catalogar y vender, y que además proviene de un sector demográfico que es considerado por las élites como ineducado y retrógrada debido a su origen étnico (de la Cadena 1998), puede estar destinada a la marginalidad. Por esto, el movimiento de tambores sustenta su sentido de finalidad social con la conciencia clara de que su labor implica una lucha constante y acción política frente a la desigualdad socioeconómica.

## Conclusión

La inclusión de técnicas de aprendizaje como las dinámicas ha dado como resultado el fortalecimiento de una identidad cultural y postura política basadas en la revalorización de lo local insertado en lo global a través de actividades que refuerzan el poder solidario. Como he mostrado, estas técnicas proponen dos vectores de acción interrelacionados. Una función es pulir las capacidades motrices y de coordinación para permitir a los jóvenes el manejo de sus instrumentos y el mantenimiento de la sincronización rítmica. Este vector incide en el aspecto somático y efectúa un proceso de “autorreconfiguración del ser”, donde el cuerpo aparece como nexo y ubicación de un programa de aprendizaje creativo (Shusterman 2010, 2006, 1999). El segundo vector lo constituye la finalidad sociomoral de los ejercicios. El tocar y estar juntos durante la ejecución requiere diálogo y complemento de la actividad subjetiva. Esta estrategia política está conectada con conocimientos y preceptos morales heredados de la CUAVES. La correlación entre ambos vectores debe verse como el ámbito somático-estético que define el contenido moral en los mecanismos de aprendizaje. Así, la superficie estética de los



tambores se enraíza en un saber sociomoral y por consiguiente aparece como membrana cambiante, en estado de flujo, la cual responde a las necesidades intersubjetivas de los jóvenes y no a un idealismo artístico.

El fundamento estético de los tambores es moral. Sin embargo, el género también busca una “belleza” que se encuentra en la cohesión de los actores. La sincronización promueve cadenas rituales que generan energía emocional y exudan un sentido estético enraizado en la confluencia social, el cual es buscado y admirado. Este tipo de sinergias se interrelacionan creando procesos más sostenidos de estructuración social, los cuales refuerzan la compenetración de los jóvenes brindándoles comunicación histórica con los preceptos sentados por la CUAVES. Finalmente, la concatenación de dichas experiencias de cohesión ha resultado en el establecimiento de nuevos espacios conceptuales y culturales. Estos espacios son plataformas portátiles que dependen de los cuerpos practicantes y de sus relaciones intersubjetivas. Es durante los instantes de atención mutua focalizada cuando la energía emocional emerge para incentivar la compenetración. La sincronización constituye así una plataforma de acción comunitaria que varía de lugar e intensidad.

La proliferación de estos espacios ha derivado en un movimiento que actualmente es importante para los jóvenes del área, pues ha permitido diseminar una expresión creativa que demuestra saberes ligados a la identidad emigrante, urbana y cosmopolita de VES. Considerando la falta de apoyo y políticas educativas por parte del Estado peruano y el reinado de una desigualdad que define las estructuras de poder en el Perú, los procesos que se establecen durante las rutinas de aprendizaje de tambores se elevan como escenarios de sonido y lucha. El estudio de estos procesos de aprendizaje indica que los nuevos enfoques de la etnomusicología permiten ir más allá del paradigma de un análisis basado en el conservar, preservar y evaluar modelos estéticos como si estos fuesen inamovibles. Los cuerpos jóvenes en sinergia que practican tambores son en sí sinónimos de movimiento y fluidez. Por su misma calidad sociomoral, las culturas y saberes que se entretajan durante sus ensayos se hallan en estado de flujo.

## Referencias

Abad Zapata, Dante. 2006. *Rebeldes, Soñadores y Desencantados: Brigadas Urbanas de Adolescentes y Jóvenes de Villa El Salvador*. Lima: Ayuda en Acción.

Béhague, Gerard. 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Blacking, John. 1977. *The Anthropology of the Body*. A.S.A. Monographs; 15. London ; New York: Academic Press.

———. 2000. *How Musical Is Man?* 6. printing. The Jessie and John Danz Lectures. Seattle: University of Washington Press.

Blondet, Cecilia. 1991. *Las mujeres y el poder: una historia de Villa El Salvador*. 1ra. ed. Serie Urbanización, migraciones y cambios en la sociedad peruana; 10. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Burnard, Pamela. 2012. *Musical Creativities in Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Burt, Jo-Marie. 2007. *Political Violence and the Authoritarian State in Peru: Silencing Civil Society*. 1st ed. New York: Palgrave Macmillan.

Collins, Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton University Press.

Coronado, Jaime, and Ramon Pajuelo. 1996. *Villa El Salvador: Poder y Comunidad*. Lima: Centro Comunitario de Salud Mental.

CUAVES. 1973. *Estatutos de La Comunidad Autogestionaria de Villa El Salvador*. Lima: Amigos de Villa.

Diaz Meneses, Juan Diego. 2016. "Listening with the Body: An Aesthetics of Spirit Possession Outside the Terreiro." *Ethnomusicology* 60 (1): 89–124.

Downey, Greg. 2002. "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music." *Ethnomusicology* 46 (3): 487.

Filene, Benjamin. 2000. *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*. Cultural Studies of the United States. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Golte, Jürgen, and Norma Adams. 1990. *Los caballos de Troya de los invasores*. Instituto de Estudios Peruanos.

Herndon, Marcia. 1971. "The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View." *Ethnomusicology* 15 (3): 339–52.

Ibarra Ramírez, Miguel Ángel. 2016. *Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano- metropolitano*. Tesis de Posgrado, Universidad de Chile.

INEI. 2015. *Mapa de Pobreza Provincial y Distrital 2013*. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.

Llorens, José Antonio. 1991. "Andean Voices on Lima Airwaves: Highland Migrants and Radio Broadcasting in Peru". *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 177–89.

McLeod, Norma. 1964. "The Status of Musical Specialists in Madagascar." *Ethnomusicology* 8 (3): 278–89.

McNeill, William Hardy. 1995. *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. [Evanston, Ill.]: Northwestern University Press.

Montoya, Rodrigo. 2010. *Porvenir de la cultura quechua en Perú: desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*. Lima: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas : Confederación Nacional de Comunidades del Perú Afectadas por la Minería : Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos : Oxfam América : Programa Democracia y Transformación Global.

Odría, Carlos. 2017b. "Los artistas del pasacalle y el ensayo de la cultura en Villa El Salvador, Perú". *Mundos Plurales - Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública* 3 (2): 75.

———. 2017a. "Seeking a New Path: Pasacalle Activists Practicing Culture in Villa El Salvador, Perú". *Ethnomusicology* 61 (1): 1.

———. 2014. "'Seeking a New Path': Pasacalle Activists Practicing Culture in Villa El Salvador, Peru". ProQuest Dissertations Publishing.

———. 2018. "Radio Archives and the Art of Persuasion". *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, June.

Olsen, Dale A. 2007. "The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments." In *The Garland Handbook of Latin American Music*, edited by Dale A. Olsen and Daniel Edward Sheehy, 38–52. New York: Routledge.

Phillips-Silver, Jessica, C. Athena Aktipis, and Gregory A. Bryant. 2010. "The Ecology of Entrainment: Foundations of Coordinated Rhythmic Movement". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 28 (1): 3–14.

Ramos Quispe, Edinson. 2010. *Sueños sobre arena: proceso histórico de Villa El Salvador*. 1. ed. Lima, Perú: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial.

Reily, Suzel Ana. 2002. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago, Ill.; London: Univ. of Chicago Press.

Romero, Raúl R. 2001. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford University Press.

Scheper-Hughes, Nancy. 1992. *Death without Weeping: The Violence of Everyday Life in Brazil*. Berkeley: University of California Press.

Seeger, Anthony. 2004. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana: University of Illinois Press.

Shusterman, Richard. 1999. "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3): 299.

———. 2006. "Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics." *The Journal of Aesthetic Education* 40 (1): 1–21.

———. 2010. "Body Consciousness and Music: Variations on Some Themes". *Mayday*, 9 (1).

Sloboda, John A. 2000. "Individual Differences in Music Performance." *Trends in Cognitive Sciences* 4 (10): 397–403.

Sloboda, John A., Jane W. Davidson, Michael J. A. Howe, and Derek G. Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians." *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Small, Christopher. 2011. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Stone, Ruth M. 1982. *Let the Inside Be Sweet: The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press.

Surimanta. 2008. *Música Tradicional de Los Andes [Disco Compacto]*. Lima: Surimanta.

Trost, Wiebke, and Patrik Vuilleumier. 2013. *Rhythmic Entrainment as a Mechanism for Emotion Induction by Music: A Neurophysiological Perspective*. Oxford University Press.

Tucker, Joshua. 2010. "Music Radio and Global Mediation: Producing Social Distinction in the Andean Public Sphere". *Cultural Studies* 24 (4): 553–79.

Turino, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Valencia Chacón, Américo. 1989. *El siku o zampoña: perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la musica peruana*. Lima, Peru: Artex Editores.

Zapata Velasco, Antonio. 1996. *Sociedad y poder local: la comunidad de Villa El Salvador, 1971-1996: Testimonios Y Reflexiones De Un Actor, Michel Azcueta*. Lima: Desco.

## Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento *hip hop* peruano

ROSMERY MARIELA ALVARADO ALAMO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: *hip hop*, escena subterránea, cultura juvenil,  
performance, esfera pública.

Keywords: *Hip hop*, *underground scene*, *youth culture*,  
*performance*, *public sphere*.

Cita recomendada:

Alvarado Alamo, Rosmary Mariela. 2018. "Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento *hip hop* peruano". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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](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/](http://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/>.*



## APROPIACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN LA ESCENA SUBTERRÁNEA DEL MOVIMIENTO *HIP HOP* PERUANO

Rosmery Mariela Alvarado Alamo

### Resumen

El *hip hop* se presenta como un fenómeno musical urbano que llegó a Lima a finales de los años 90, pero se consolida como movimiento musical durante la segunda década del siglo XXI. A pesar de que este género se encuentra presente en el lenguaje visual y sonoro de los medios masivos de comunicación; en Lima y demás centros urbanos del Perú, se desarrolla una escena musical de *hip hop* subterráneo, paralelo al *hip hop* comercial, que cuenta con un número cada vez más grande de jóvenes de sectores populares que necesitan expresarse. Se trata de un movimiento que se construye a través de la apropiación de valores y elementos performáticos del *hip hop* importado de EEUU, pero que elabora una narrativa musical en torno a una problemática nacional y elementos de la cultura local; es así que se puede advertir muchas representaciones performáticas en idiomas autóctonos como el quechua y el aimara. El presente trabajo es el resultado del estudio de esta manifestación musical, a través de los últimos años, tanto en espacios físicos como virtuales; además de observar como este fenómeno musical, que llega tardíamente al Perú en comparación con otros países de Latinoamérica, va ganando espacios a algunos géneros tradicionalmente subterráneos, como lo son el punk y el rock.

**Palabras clave:** *hip hop*, escena subterránea, cultura juvenil, performance, esfera pública.

## Abstract

Hip hop is presented as an urban musical phenomenon that arrived in Lima at the end of the 90s, but which consolidated as a musical movement during the second decade of the 21st century. In spite of the fact that this musical genre is present in the visual and sound language of the mass media; In Lima and the other urban centers of Peru, an underground hip hop music scene is developed, parallel to commercial hip hop, which has an increasingly large number of popular young people who need to express themselves. It is a movement that is built through the appropriation of the values and elements of imported hip hop from the USA, but that elaborates a musical narrative around a national problematic and elements of the local culture. This is how you can see many interpretative representations in native languages such as Quechua and Aymara. The present work is the result of the study of this musical manifestation, through the last years, both physical and virtual spaces; besides observing how this musical phenomenon, which arrives late in Peru in comparison with other Latin American countries, is gaining space in some traditionally underground genres, such as punk and rock.

**Keywords:** Hip hop, underground scene, youth culture, performance, public sphere

## Introducción

Terminaba el año 2014 con olor a gas lacrimógeno; el nuevo año se mostraba sombrío. La Ley 30288, también llamada “Ley pulpín”<sup>1</sup>, provocó varias marchas masivas en su contra y permitió, a su vez, generar nuevos tipos de organización en la sociedad civil. Entre estas organizaciones de manifestantes y colectivos resaltaba un grupo en particular: el Bloque *Hip Hop*. Este bloque estaba compuesto por jóvenes de distinta procedencia, quienes

---

<sup>1</sup> La Ley 30288 derogada el 26 de enero del 2015, promovía el acceso de los jóvenes al mercado laboral, a través del recorte de varios beneficios laborales.

portaban elementos propios de toda marcha (banderolas, pancartas, etc.), pero manejaban una nueva narrativa y una performance distinta al resto de manifestantes: sus ropas anchas, consignas nuevas y movimientos corporales reflejaban un fenómeno particularmente nunca antes visto. Varios meses después, las marchas contra la candidatura de Keiko Fujimori consolidarían a este grupo y, en consecuencia, el aumento de integrantes del Bloque. Ya no se trataba de un grupo menor a 50 personas, como en las marchas contra la mencionada Ley 30288; ahora la cantidad de integrantes se había triplicado y su performance mostraba mayor empoderamiento.

Cabe recalcar que en los últimos años, los medios de transporte público visibilizan la presencia estos jóvenes que, portando una pequeña radio en mano, *rapean* un tema de su propia invención a cambio de algún apoyo económico. Esta actividad recibe el nombre de *carreo*, y es común entre los jóvenes que efectúan este tipo de práctica musical, denominada por ellos como “*hip hop* consciente”. A su vez, dicha práctica es entendida como una herramienta para la difusión de sus contenidos, además de ser un medio de sustento en épocas de escasez de empleo. Esta actividad es la que los visibiliza frente a la población, puesto que ya no solo se desenvuelven en espacios próximos, donde son aceptados e incorporados dentro de una escena local, sino que la irrupción en otros espacios permite la generación de nuevos significados a su música, ya que los entusiasma, también, a producir y reproducir nuevos contenidos constantemente.<sup>2</sup>

Por ende, para entender la manera en que los miembros del movimiento marginal *hip hop* limeño se construyen como sujetos partícipes de la esfera pública través de la música, entendiéndola como herramienta de inclusión (Kanepa & Ulfe, 2006: 15), se valdrá de la observación etnográfica de tres colectivos de distintas zonas de Lima: *Awqapuma*, Pandilla Autodidakta del Zur y Callao *Underground*. Adicionalmente, el presente trabajo se sustenta en seleccionadas entrevistas, participaciones en mesas redondas, conversatorios organizados por los miembros de los colectivos mencionados y, la observación de plataformas digitales como *YouTube*.

### **El *hip hop* en el Perú**

<sup>2</sup> A los medios de transporte público se le puede sumar la apropiación de locales comunales, plazas y parques.

Los orígenes del *hip hop* como fenómeno cultural se remontan a mediados de la década de 1970 en los barrios marginales de *New York* habitados por las comunidades negras y latinas quienes realizaban distintas prácticas culturales. Muchas de estas prácticas se basan en la manipulación de las tornamesas y la construcción de secuencias musicales repetitivas, además propiciarían la aparición de otros agentes del *hip hop* como: el “*b-boy*”, el *MC*<sup>3</sup> y el “grafitero” (Olvera, 2012: 9–25); la cultura urbana del *hip hop* está conformada por varias acciones vinculadas a la narrativa visual y sonora. También, presenta actividades lúdico-estéticas que se refieren a lo que sucede en las ciudades y de cómo se vive dentro de ellas.

El *hip hop* como género musical se caracteriza por el uso de combinaciones musicales basadas en el reciclaje de sonidos (fragmentos de música y la superposición, extractos de poemas, etc.), con ritmos repetitivos, al cual se añade otros instrumentos electrónicos, y composiciones líricas rapeadas de manera individual o colectiva. Desde una perspectiva política, este género, desde sus inicios, desarrolla una narrativa sobre la identidad de las comunidades afrodescendientes de Estados Unidos.

El *hip hop* llega al Perú a finales de la década de 1990, pero no es hasta finales de la primera década del 2000 que comienza a aparecer tímidamente como parte de colectivos que se manifiestan contra la candidatura de Alan García y, posteriormente contra el Baguazo<sup>4</sup>. El movimiento *hip hop* peruano conforma la llamada nación global del *hip hop*, que es, a su vez, entendida como una de las comunidades imaginadas e interconectadas por redes de circulación y comunicación virtual y física.

Entonces, el *hip hop* se transforma a partir de la adopción de una variedad de reacciones de corte político y de una temática vinculada a la exploración de la identidad de jóvenes mestizos de sectores populares limeños. Además, enfatiza la necesidad de la acción directa como una forma de mostrarse en la esfera pública; y también, contribuirá en la formación de nuevas identidades sociales, puesto que ya no serán solo espacios de

---

<sup>3</sup> Siglas en inglés de *master of ceremonies*.

<sup>4</sup> Malek, Pablo. Documental *Protestas, propuestas, procesos: Solidaridad y resistencia contracultural*. Se encuentra en: <https://www.cineaparte.com/p/1483/protestas-propuestas-y-procesos>

formación discursiva. La política será intervenida por la música y por los *hiphoppers* como sus principales actores.

### La construcción de una escena *hiphoper* limeña

En el Perú, existen espacios formales donde el *hip hop* se desarrolla como fenómeno musical con características acordes al mercado; e incluso este movimiento comercial del *hip hop* cuenta con auspicios y financiamiento. Pero existen otros espacios donde los *hiphoppers* se manifiestan con un discurso que deslinda con las conocidas batallas de rap y el “*hip hop* comercial”. Estos espacios proponen una organización distinta sobre la base de la apropiación de otros discursos y la construcción de nuevos. Los grupos *hip hop* de Lima se establecen en casi todos los conos<sup>5</sup>, donde realizan distintas actividades como encuentros, asambleas, y eventos de participación y performance. Por tanto, el tiempo y el espacio son difusos, ya que no son solo sujetos delimitados a un territorio específico, sino, también, se valen de plataformas virtuales como las redes sociales (*Facebook*, *YouTube*, etc.) para mostrar su intensa actividad.

El *hip hop* retoma y reconfigura los elementos que la integran; de modo que, dentro del contexto local, todo un conjunto de actividades como la música, la estética, la ropa y el arte visual se readapta y se transforma en función a las necesidades y concepciones culturales del *hiphoper* limeño (Jones, 2015: 302). Si bien es cierto que el ritmo urbano es un fenómeno que atraviesa todos los sectores socioeconómicos y está presente en casi todos los departamentos del país y medios de comunicación, cabe recalcar que los miembros de este espacio alterno al *hip hop* comercial desarrollan un movimiento autodenominado “*hip hop* organizado”, el cual es considerado como un espacio *underground* en la escena musical limeña (Piña, 2017).

Según Auqa<sup>6</sup> el *hip hop* llega a Lima, específicamente al Callao, en el año 2004. En un primer momento se enfocó en el *break dance*; posteriormente,

---

<sup>5</sup> El término “conos” se usa para referirse a los territorios que se proyectan hacia el norte, sur y este del centro histórico de la ciudad de Lima.

<sup>6</sup> Auqa es el sobrenombre de un integrante de Comunidad Callao *Underground*. Este espacio realiza una actividad cultural muy intensa en torno al hip hop y el problema de delincuencia. La información que aquí se contempla fue brindada durante un conversatorio realizado el 08 de diciembre del 2017. Este ciclo de conversatorios fue organizado por la Pandilla Autodidakta del Zur de Villa El Salvador y lleva por título El otro punto de vista. Enfoques del *hip hop*.

durante el 2008, se inician los primeros intentos de organización circundantes a las problemáticas sociales. Sin embargo, a partir del 2014, dentro del contexto de las movilizaciones en contra de la “Ley Pulpín” se consolida este propósito a través de la concretización y crecimiento los espacios del *hip hop* periférico que actualmente realiza un trabajo en torno al género.

En función a sus dinámicas de organización, el *hip hop* como movimiento construye un discurso político y de identidad, motivado en generar cambios en el entorno social y promover la transformación política. La razón de este cometido se comprendería como un legado de reivindicación de los movimientos en pro de los derechos civiles de la población afrodescendiente de los Estados Unidos durante la década de los años 70; época coincidente con las simientes del movimiento *hip hop* global (Jones, 2015). Se puede decir, entonces, que la escena musical *hip hop* limeña se encuentra directamente vinculada a la situación política que atraviesa el país y los conflictos sociales acontecidos. Quizá, los recintos donde se puede apreciar su performance sean locales gremiales o lugares de reconocida trayectoria política<sup>7</sup>. Se puede observar la participación virtualmente y se aprecia la dimensión transtemporal del desarrollo mismo de la escena (Benett & Rogers, 2016) a través de la creación de eventos por las redes sociales y la comunicación y reacciones que estas actividades generan. Esto refuerza, aún más, la idea de que la música, en este caso el *hip hop*, no solo tiene conexiones con los asuntos sociopolíticos del contexto actual, sino que se vincula a la sensibilidad estética del entorno; por eso necesita incorporar elementos como el aimara, quechua o introducciones en awajun. De esta forma, permite entender a la música como un objeto de la memoria que lleva a los individuos a entenderse como seres culturales en el tiempo. Por ejemplo, el grupo Sonido de la Resistencia representa la masacre en Bagua<sup>8</sup>, a través de la narración de un niño que ve a sus padres morir en la curva del Diablo:

---

<sup>7</sup> Entre estos locales se encuentra la casa “Pocoflo”, espacio que agrupa a varias organizaciones civiles de izquierda y el local de Sinatban, del sindicato de trabajadores bancarios.

<sup>8</sup> La masacre en Bagua o también llamado el Baguazo se desarrolló en el departamento de Amazonas el 05 de junio del 2009 durante el gobierno de Alan García. Este conflicto tuvo un saldo de 33 personas muertas entre distintos grupos étnicos de la zona como los aguarunas y los huambisas, y miembros de la Policía Nacional del Perú.



...Rápido corro, voy para avisar a casa que, papá en curva duerme y no se despierta, no encuentro a mamá, pero encontré a mi hermana, llorando dijo que mi madre estaba muerta. Y yo no entiendo, no entiendo, no entiendo nada; como hace un rato estaba viva y ahora muerta, mi hermana llora pero a la vez me explica, entre sonidos, llantos, muertos e indiferencia: que los sonidos de hace rato eran balas, y los señores de traje son policía, lo que llevaban en sus manos eran armas y las muertes son órdenes de Alan García y que las balas que salieron de esas armas son una orden dada por Alan García... (“Bagua no se olvida”).<sup>9</sup>

Este tema, que representa uno de los hechos más trágicos del segundo Gobierno de Alan García, genera muchas reacciones de indignación y permite la participación performática en sus oyentes<sup>10</sup>, sobre todo por la parte final que presenta la intervención de una de las víctimas hablando en awajún<sup>11</sup>. De esta manera, se puede observar cómo el *hip hop* puede generar nuevas maneras de protestar a través de la demanda moral y cómo el acto de *performar* sobre el tema repercute en la intención de los individuos a participar en la esfera pública.

### **El sujeto *hiphoper* y la esfera pública.**

A pesar que el pesar, a empezar, comunicar,  
recuperar la lucha vecinal y callejera, desde el barrio la tarea;  
acción directa loco, con pana<sup>12</sup> yo propongo: autonomía, autogestión...<sup>13</sup>

Las diferentes sociedades se apropian de distinta manera de los elementos de otras culturas, lo cual produce heterogeneidad en el producto

---

<sup>9</sup> El tema pertenece al grupo El Sonido de la Resistencia y su visualización es accesible en el siguiente enlace: <https://redaccion.lamula.pe/2015/06/05/3-canciones-para-que-no-olvidemos-el-baguazo-y-a-alan-garcia/ecabral/>

<sup>10</sup> Las reacciones de los individuos fueron observadas en la presentación del Sonido de la Resistencia en el evento organizado por el colectivo Awqapuma; al cual asistí con la intención de observar la presentación de las jóvenes *hiphopers*. El evento fue organizado en conmemoración del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer

<sup>11</sup> El awajún es una lengua originaria de la selva peruana, pertenece a la familia de los jibaros y se habla en los departamentos de Amazonas, San Martín, Loreto y Cajamarca.

<sup>12</sup> “Pana” hace referencia a hacer las cosas con ganas y/o con orgullo.

<sup>13</sup> “...La comunidad, la respuesta a la necesidad de cada cual, cooperar sin autoridad en el trayecto, comparto lo que aprendo, lo devuelvo. Hip hop conocimiento en movimiento. Nacido entre los barrios populares, calles, mercados, plazas y parques...” el tema se encuentra en: [goo.gl/jX7T8b](http://goo.gl/jX7T8b)

resultante. En ese sentido, el *hip hop* llega al Perú y a toda Latinoamérica debido al hiperconsumo de la producción estética que define al capitalismo (Lipovetsky & Serroy, 2015: 9). Sin embargo, el género norteamericano se adaptará a las circunstancias históricas de cada contexto local. Si bien el género es convertido en mercancía, luego, pasará por un proceso de recuperación simbólica cuando llegue a determinados contextos. Del mismo modo, los contenidos adquiridos durante su concepción como mercancía artística pueden adquirir nuevos significados ligados a la vida cotidiana de los grupos juveniles que consumen el género.

El *hip hop* desarrollado en el Perú durante los últimos años se construye dentro de esta narrativa de consumo; pero va usando y desvinculándose de las formas que le ofrece la modernidad. Por ejemplo, los *DJs* y *b-boy* realizan mezclas libres de piezas pregrabadas con instrumentos tradicionales peruanos<sup>14</sup> e incentivan el consumo de las mismas de manera libre y colectiva; así buscan desplazar las etiquetas de compañías disqueras en la producción y consumo de su música. La relación establecida entre los jóvenes y el consumo genera un uso de los elementos estéticos del capitalismo, pero, también, se edifica un discurso de resistencia. En este panorama, el desenvolvimiento del *hip hop* en Lima se expresa como una forma compleja de incorporación y organización juvenil, que recrea la noción de tribus urbanas, contracultura y cultura juvenil (Garcés, 2008: 2-4).

Al margen de esta forma subterránea de manifestación cultural, el *hip hop* forma parte de la industria cultural. Se promociona mundialmente en videos musicales en las distintas plataformas que ofrece la web. El mercado de consumo siempre recicla e incorpora aquellas expresiones que se les oponen. En consecuencia, las industrias culturales reproducen estilos juveniles y convierten elementos de resistencia en marcas de lenguaje publicitario. De esta manera, la resistencia es percibida como moda entre los jóvenes de los colectivos limeños; una clara muestra es la indumentaria y la ropa *old school* que usan en su vida cotidiana, no por que tengan la necesidad de hacerlo, si no como muestra de rechazo al *estatus quo*.

---

<sup>14</sup> Como zampoñas, quenás y cajones.

Configurarse como *hiphoper* limeño implica construirse en contraposición a una imagen de poder. En su discurso, se reconocen como subalternos y, por tanto, su premisa principal es generar “poder barrial” como forma de participación en la esfera pública. En cada tema se observa la contradicción que reconoce como parte de la ideología dominante a la que se contraponen y resisten discursivamente (Hebdige 2004: 34–35). Sin embargo, estos grupos tienen una respuesta ambigua, porque el rechazo tampoco es categórico. Puede decirse que se reconocen como subordinados pero intentan crear un estado de insubordinación.

Esto es hip hop mi razón, máxima motivación,  
revolución de callejón es una opción de educación,  
Esto es hip hop mi pasión, mi más libre opinión...  
Hip hop es desorden dentro del orden establecido...<sup>15</sup>

La consigna sobre la organización barrial es reiterativa en varios temas. Esa sería la forma como los distintos colectivos pretenden entrar a la esfera pública por medio de los conversatorios, la proyección de películas, y la elaboración de fanzines y volantes distribuidos en los parques y eventos performáticos que organizan,<sup>16</sup> para pasar posteriormente a espacios deliberativos como la Asamblea Hip Hop. En estas asambleas, los individuos interactúan a partir de su trabajo barrial en torno a la música y la construcción de un discurso reivindicativo del cual toman como hecho para legitimarse como colectivo activo.

¿Pero qué es el trabajo barrial? Esta actividad puede definirse como el elemento clave que engrana los procesos de participación, y construcción de narrativas y sujetos políticos. En primer lugar, los colectivos se organizan en individuos que desean participar políticamente de manera prefigurativa en

---

<sup>15</sup> “...Descubrir lo prohibido. El barrio organizado levantándose. Información nutritiva para tu mente, masas rompiendo las reglas de este imperio dominante. Autoeducación contra la programación, por la rebelión de los cerebros de nuestra siguiente generación. ...hip hop la herramienta, hip hop la desobediencia, hip hop la nueva propuesta, hip hop es la resistencia, hip hop es lo que te almuerzas con tres horas de carreo, hip hop es la insurgencia la hermandad y así lo creo. Hip hop en todo lares, hip hop en sus celulares, hip hop pa’ todo oído, pa’ mayores y escolares...” el tema puede encontrarse en: [goo.gl/tnj731](http://goo.gl/tnj731)

<sup>16</sup> Esta práctica es utilizada por el colectivo Awqapuma en las zonas aledañas de Tupac Amaru de Villa y Mateo Pumacahua del distrito limeño de Surco.

espacios masivos, llámense marchas y manifestaciones. El organizarse para esto permite la generación de sentimientos que busquen alterar el funcionamiento de las instituciones, además los lleva a reconocer que, en muchos casos, hay una ausencia absoluta de estas instituciones en sus zonas de residencia. En segundo lugar, buscarán aglomerar más elementos que respalden su participación en el espacio localizado geográficamente, para luego pasar a la esfera pública en la que las palabras y los actos van ligados. En este espacio actúan como dueños de sus propias decisiones. El espacio público actúa como una bisagra que moviliza lo público y lo privado; el trabajo barrial se encuentra en medio de ambas esferas en relación intersubjetiva. Si ejecutas el trabajo barrial organizado, ingresas a un colectivo, el colectivo permite participar en espacios donde todos manejan un mismo lenguaje performático, a su vez, llevará a tejer una red en la que la protesta a través del cuerpo y la música es su principal arma. La escena, por tanto, se desarrolla en función al engranaje de todos los elementos mencionados.

### **El discurso juvenil y la formación de identidades sociales**

La mundialización del *hip hop* se siente con mayor fuerza en las clases populares de Latinoamérica. Distintas plataformas permiten que sujetos históricamente ignorados expresen sus motivaciones, sentimientos, y pensamientos políticos y sociales (Moraga & Solórzano, 2005: 79). Los conflictos sociales los impulsan a construirse como actores, pero es realizada a través de una política prefigurativa mediante la participación en las asambleas populares.

Las identidades sociales de muchos jóvenes se encuentran representadas en cuatro elementos básicos: el *MC*, el *DJ*, el *B-boy*, el graffiti. Esto les permite situarlos en un contexto y abrir la posibilidad de su personalidad, su actuación y su propósito de transformar su entorno. Además, a través de los elementos básicos del *hip hop*, su deseo de superación psíquica y emocional es evidenciada; de la misma manera, cuando participan en las distintas manifestaciones donde puede expresar lo que consideran su verdad.

El *hiphoper* construye su discurso como una propuesta poética vinculada a sus vivencias; emerge, por lo tanto, como sujeto portador de un discurso que

le otorga sentido a las tensiones de su intersubjetividad cotidiana y su representación con temáticas sobre la violencia de género, la autogestión, etc. (Garcés, 2008: 26–128). Para entender este fenómeno musical no solo basta con ver el *performance*, sino también, como se infiere de lo anterior, observar el *performance* grabado. Esto es mucho más fácil gracias a plataformas de *YouTube*, *Facebook*, etc., que fijan por medio de grabaciones la actividad, además permiten medir el impacto de las nuevas tecnologías en esta forma musical (Yúdice, 2007: 45). El diálogo entre el *performance* y el *performance* físico fijará el campo musical y nos brindará la posibilidad de estudiar el fenómeno musical en términos lingüísticos, que a su vez permite entender la música y sus letras en tres momentos: el tiempo del que crea, el tiempo del que canta y el tiempo del que escucha (González, 2018: 143–145).

El *hip hop* se construye simbólicamente divergente y es la letra de las canciones que permite corroborar esta premisa. Pero las canciones no están formadas solo de letras, también, incluye la interacción del cuerpo y la voz del cantante (González, 2017: 282–286). En los eventos, reuniones y conversatorios realizados por los *hiphoper* de los colectivos *Awqapuma* y *Pandilla Autodidacta del Zur* se formaliza el rol social cumplido por el *hip hop* en pro de la pacificación de las pandillas en *New York*. Esta iniciativa social conduce a los grupos limeños a imitar varias características en cuanto a la visualidad y, en especial, la constitución performática de los grupos neoyorquinos.

Los jóvenes del movimiento *hip hop* limeño son entendidos como un híbrido musical; sin embargo, se encuentra en reconfiguración permanente. En el caso de la *Pandilla Autodidacta del Zur*,<sup>17</sup> los jóvenes construyen su narrativa tratando los problemas sociales derivados de un conflicto armado interno que vivieron parcialmente.<sup>18</sup> Además, se observa cómo se organizan en función a lo que ellos denominan los problemas en el movimiento *hip hop*. En una

<sup>17</sup> Este colectivo trabaja principalmente en el distrito limeño de Villa el Salvador

<sup>18</sup> El 18 de mayo de 1980 el Partido Comunista del Perú le declara la guerra al Estado peruano, esto ocasionó una respuesta desmedida del Ejército peruano y altas cifras de muertes en la población civil. Este hecho histórico aún está vigente en la política peruana y, aunque, un sector considera el problema resuelto; es evidente que en los sectores populares el problema político y social que ocasionó este hecho aún repercute en los individuos y está presente en la memoria colectiva.

conversación con uno de sus integrantes, este sostiene que los aspectos que los movilizan son los siguientes:

- 1.- Consolidar una escena *hip hop* vinculada a problemáticas sociales.
- 2.- Fundar a través del desarrollo del arte una alternativa para combatir los problemas sociales como la drogadicción, la delincuencia y el pandillaje. La consigna que perfilan es: “*hip hop* no concilia con drogas”.
- 3.- Fortalecer la hermandad y la comunidad.
- 4.- Construir una identidad cultural y barrial para unificar los elementos que componen el *hip hop* y utilizarla como una herramienta de conocimiento, educación y cambio.

Como anotamos anteriormente, una de las características más importantes en el movimiento *hip hop* son las narrativas musicales. Los colectivos limeños se organizan para configurar los espacios de identificación y socialización de jóvenes para jóvenes; igualmente, producen elementos culturales que los particulariza, lo que producirá, de cierta manera, la separación de los mecanismos culturales tradicionales. Entonces, se puede decir que son formas de producción cultural no institucionalizadas traducidas en su representación musical.

El deseo de ser escuchado es un imperativo para ellos ya que recurren a la autogestión y a las actividades económicas para producir sus propios bienes culturales. Entonces, los sujetos deciden salir de sus lugares comunes para manifestarse por medio de plataformas virtuales; de este modo la circulación de estos grupos ya no se focaliza en un solo punto de Lima. De manera que se les puede encontrar “carreando” dentro de un medio de transporte público, por ejemplo en la ruta del distrito de Puente Piedra. Empero, mismo día también se les puede ver en el distrito de Villa El Salvador dentro de alguna biblioteca popular, a la vez que pueden difundir sus discursos a través de las redes sociales los videos (véase Auge, 2014).



## Conclusiones

La escena *hip hop* peruana está estrechamente ligado a la construcción de un sujeto y un discurso político. Para los jóvenes *hiphoppers*, la esfera pública es el espacio social en el que participan diariamente. Ellos están en constante tránsito entre lo público y lo privado. Quizá, se puede argumentar que cada espacio interactivo de deliberación los va edificando como sujeto para así perfilar su discurso musical. El ámbito barrial donde se *performan* y cohesionan es su primer espacio; además permite la gestación de una escena propiamente local que los va preparando para espacios más complejos como una Asamblea. Por último, las Asambleas son los espacios en los que los actores sociales muestran la dimensión procedimental el cual pone en evidencia las negociaciones, que en última instancia, influirán en las expresiones musicales, sus prácticas y su discurso. Por ende, la escena se muestra en su etapa más activa, ya que aglomera las cifras más altas de asistentes presenciales en un determinado espacio geográfico.

## Bibliografía

- Augé, Marc. 2014. *El antropólogo y el mundo global*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benett, Andy. 2016. *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Garcés, Ángela y Medina, José. 2008. "Músicas de Resistencia. *Hip hop* en Medellín". *La Trama de la Comunicación* 13 <http://www.redalyc.org/html/3239/323927063008/> [Consulta: 17 de mayo de 2018].
- Gonzales, Juan. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- \_\_\_\_\_. 2017a. *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Hebdige, Dick. 2004. *Subculturas. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Jones, Kyle. 2015. "Aspectos del *hip hop* en el Perú". En: *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, ed. Raúl Romero, 302-334 Lima: Instituto de Etnomusicología-PUCP.

Kanepa, Gisela y Ulfe, María (eds). 2006. *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean. 2015. *La estetización del mundo. Vivir una época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Moraga, Mario, y Solórzano, Héctor. 2005. "Cultura urbana *hip hop*. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique". *Última Década*. [goo.gl/6c7oru](http://goo.gl/6c7oru)  
[Consulta: 18 de setiembre de 2016]

Olvera, José. 2012. "El *hip hop* en Monterrey. Apuntes para su historia". *Identidades. Revista de Expresiones Culturales* 1 (6): 11-24.

Piña, Yosjuan. 2017. "Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural *Underground*. El *hip hop* en sectores populares caraqueños". *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*.  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100717022327/7Narvaez.pdf> [Consulta: 18 de junio de 2018]

Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencias*. Barcelona: Gedisa.

## Brega paraense: uma evolução na cena musical

RAFAEL JOSÉ AZEVEDO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palavras-chave: Brega paraense, cena musical, evolução

Keywords: *Brega paraense, music scene, evolution.*

Cita recomendada:

Azevedo, Rafael José. 2018. "Brega paraense: uma evolução na cena musical". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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](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/](http://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/>.*

## BREGA PARAENSE: UMA EVOLUÇÃO NA CENA MUSICAL

Rafael José Azevedo

### Resumen

Proponho relacionar o brega paraense à noção de cena musical tendo como ponto de partida a pesquisa de campo que empreendi na cidade de Belém do Pará, no Brasil. O fenômeno configura um conjunto diverso de práticas ligadas à música e aqui tomo como base formulações trazidas por entrevistados com os quais dialoguei. Contrariando impressões que temos sobre o brega em livros sobre música popular feita no Brasil, na cidade de Belém, ele se apresenta como signo de orgulho. Dessa maneira, ele figura parte de narrativas que envolvem a constituição de uma tradição de música popular legitimada e reconhecida. Buscarei refletir, no texto, sobre algumas disposições temporais relativamente estáveis trazidas por alguns informantes quando narram uma espécie de evolução da cena musical brega paraense ao longo dos últimos 40 anos.

**Palabras clave:** Brega paraense, cena musical, evolução.

### Abstract

I propose to relate the brega paraense to the notion of musical scene starting from the field research that I undertook in the city of Belém do Pará, Brazil. The phenomenon configures a diverse set of practices related to music and I take as a basis the formulations brought by interviewees with whom I spoke. Contrary to impressions about the brega in books about Brazilian music, in the city of Belém, it presents itself as a sign of pride. Thus, it figures part of narratives that involve the constitution of a popular music tradition that is recognized and legitimized. I will try to think about the phenomenon, in this text, from some relatively stable temporal dispositions brought by some informants when they narrate the evolution of the brega paraense music scene in over the last 40 years.

**Keywords:** Brega paraense, music scene, evolution.

## A cena no trabalho de campo

Venho me aproximando da noção de cena musical tendo em vista algumas percepções que se organizam a partir da escrita e das revisões de um diário de campo que venho perfazendo depois de passar um período de 21 dias na cidade de Belém do Pará no Norte do Brasil quando, em 2016, fui tentar entender melhor a história do brega paraense. O brega é um dos fenômenos musicais brasileiros mais estigmatizados e incompreendidos ocupando posições periféricas em diversas instâncias de pensamento sobre nossa produção musical (Araújo, 2013). Porém, curiosamente, ele prospera em diversas ocasiões e regiões ocupando um papel central no que se refere a práticas socioculturais, mercadológicas e comunicacionais (Facina, 2011). É o caso de variadas movimentações musicais que se sucedem na cidade de Belém nos últimos 40 anos que, tal como venho percebendo, sintetizam apreço pelo termo que norteia um conjunto variado de práticas chegando a ser tomado como signo patrimonial (Costa, 2009; Amaral, 2009; Barros, 2011; Costa, 2013).

A ideia das cenas musicais tem se feito presente em diversas discussões sobre música popular produzida no Brasil e isso já veio sendo sinalizado no trabalho do historiador Marcos Napolitano (2001) que a toma como uma alternativa para abordar fenômenos musicais sem cair nos preceitos da teoria crítica. No campo da Comunicação Social, os debates têm sido especialmente calorosos na medida em que a expressão, de um lado, é apreciada por ser tomada como uma metáfora adaptável a distintas situações a serem abordadas; por outro lado, diversas críticas vão sendo tecidas exatamente pela sua ambivalência (Sá, 2013; Trotta, 2013).

Em diversos debates que venho empreendendo em torno dessa pesquisa, interlocutores vêm chamando atenção para o que se poderia ser dito sobre o brega paraense a partir da noção de cena musical. De saída, tendo a achar que se trata de um desafio na medida em que uma possível cena musical relacionada ao brega em Belém é algo que se distingue de fenômenos aos quais a ideia de cena veio se articulando a partir de trabalhos seminais como os de Will Straw (1991), Sara Cohen (1991) e Barry Shank (1994). Felipe Trotta

(2013) aponta, com pertinência, alguns perigos da utilização do termo para o estudo de casos no Brasil:

[...] o termo *cena* é bastante relevante e interessante para sublinhar determinados aspectos de *algumas* práticas musicais, mas está muito longe de ser uma palavra capaz de ser incorporada ao vocabulário musical de forma tão ampla. (Trotta, 2013: 69)

Partindo de tal advertência, venho tentando me apropriar da ideia como algo potente por possibilitar um trabalho metodológico que permite observar, nas entrelinhas, os movimentos e sobreposições temporais que se revelam nos relatos colhidos em campo.

No caso do brega paraense isso me parece razoável por se tratar de um fenômeno que, além de ocupar posições rebaixadas em nossas hierarquias culturais, não obedece a um programa estético-ideológico muito demarcado. Ademais, há uma perceptível precariedade relativa a arquivos que poderiam ser acessados para compreender suas histórias - refiro-me a objetos comumente analisados para observar fenômenos de música popular midiática pelo mundo tais como discografias, revistas e jornais, documentários, videoclipes etc. Lembro, a título de exemplo, que o acervo de artistas ligados ao fenômeno presente em plataformas como *Deezer*, *Spotify* e *Apple Music* é irrelevante diante de outros canais "menos regulados" como o *YouTube* e redes sociais como *Facebook*, *Instagram* (Azevedo 2017) e até *WhatsApp* (Magalhães 2017). É preciso trabalhar, dessa forma, a partir de fontes de outra ordem bem como vasculhar os ambientes diversos por onde essa música circula.

Por isso fui a Belém observar as performances musicais de bandas e artistas que, de alguma forma, se associam ao fenômeno; foi preciso ir, também, às festas de aparelhagem e ver como as pessoas interagem com e a partir do brega; foi preciso, enfim, escutar muitas canções de suas distintas épocas. Mas, sobretudo, foi necessário me aproximar dos agentes e de suas memórias pessoais e afetivas ligadas à música: é em meio a essa trama que surge a possibilidade de se pensar em uma espécie de evolução de uma cena musical brega iniciada nos anos 1970.



## O brega paraense, uma cena em trânsito

Abordo a ideia de cena musical a partir das revisões apresentadas por Andy Bennett e Ian Rodgers (2016) em trabalho que realça a importância das memórias coletivas e individuais na observação de fenômenos de música popular.

Uma característica central das teorias que abordam as cenas tem sido a rejeição de explicações fundamentalmente estruturais no que se refere ao gosto musical além do distanciamento de quadros conceituais associados a elas, tais como "subcultura" e "comunidade". Em sua transgressão, cena musical também contribuiu para uma reformulação sobre o que são práticas musicais coletivas transcendendo os parâmetros físicos de espaço e lugar para assumir qualidades mais afetivas e translocais.<sup>1</sup> (Bennett e Rodgers 2016: 1)

O conceito, assim, desloca e se contrapõe a formulações muito estanques dado que se ergue diante de ambientações mais fluidas e porosas no que se refere a movimentações que permeiam a produção, circulação e consumo de música popular desde os anos 1950 (Bennett e Rodgers 2016). Isso, a meu ver, já havia sido sinalizado por Straw a partir das ideias de "sistemas de articulação" e "lógicas de mudanças".

Uma cena musical, em contraste, é aquele espaço cultural onde diversas de práticas musicais convivem; elas interagem umas com as outras a partir de uma variedade de processos de diferenciação e, também, de acordo com suas transformações e hibridações.<sup>2</sup> (Straw, 1991: 373)

A proposição de Straw (1991) me atrai dada a existência de um grande debate em torno do termo brega que acaba se desgastando quando se tenta tomá-lo, por exemplo, como um gênero musical em sentido mais restrito (Fabbri, 1982).

---

<sup>1</sup> Traduzido do original: "A centrally important feature of scene theory has been its rejection of purely structural accounts of musical taste and a move away from associated conceptual frameworks such as 'subculture' and 'community'. In its conceptual transgression, scene has also contributed to the recasting of collective musical participation as something that can transcend the physical parameters of space and place to take on more affective and trans-local qualities."

<sup>2</sup> Traduzido do original: "A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization."

A denominação “música brega” é utilizada por muitos para designar um tipo de música romântica de forte apelo sentimental e de difícil classificação, já que não há um ritmo musical propriamente brega: pode ser um bolero, uma balada, um samba etc, sendo na maioria das vezes produzida e consumida pelas classes populares, possuindo altos índices de vendagem de discos (Mattos, 2011: 15)

Discutir o brega somente como gênero musical é algo que acaba perdendo sentido por ser exatamente um fenômeno que se adensa a partir de matrizes muito diversas; suas características, além do mais, vão muito além das sonoridades. Diversas tentativas de dar conta do brega acabam evidenciando, em meio a tais complexidades, alguns contornos espaciais. Adriana Facina afirma, por exemplo, que

[a] chamada música brega configura um dos mais expressivos fenômenos da cultura de massas no Brasil, situando-se desde a década de 1960 como um dos estilos musicais mais consumidos em praticamente todas as regiões do país. A despeito de sua importância mercadológica, e certamente afetiva para milhões de brasileiros, trata-se de um fenômeno ainda pouco estudado [...]. (Facina, 2011: 5)

Ser consumido massivamente em regiões muito diversas é algo que merece atenção dado que o termo "foi forjado para tratar de modo pejorativo o cancionista melodramático e romântico que faz tanto sucesso entre as camadas populares." (Facina 2011: 5). A despeito da popularização do brega no Brasil, o antropólogo Hermano Vianna propôs uma descrição que também realça feições territoriais.

Tudo começou com a jovem guarda, e sua adaptação do rock internacional para o gosto popular nacional [...], a fórmula inventada pela jovem guarda se descentralizou, primeiro passando pelo Goiás de Amado Batista, depois pelo Pernambuco de Reginaldo Rossi, até chegar ao Pará do ex-governador Carlos Santos, também cantor brega, autor de dezenas de discos. (Vianna e Baldan 2000: s/p<sup>3</sup>)

---

<sup>3</sup> O livro *Música do Brasil* resultou de uma incursão pelas musicalidades de diversas regiões do país. Tratou-se de algo que fez parte de um projeto ambicioso que também culminou no lançamento de fonogramas em CD bem como na produção de uma série televisiva que foi ao ar, em 15 episódios de 30 minutos, pela antiga MTV Brasil em 2000. O programa televisivo foi meu primeiro contato com o brega paraense, inclusive. O livro em questão é uma compilação de textos de Hermano Vianna e de fotografias de Ernesto Baldan, por isso me refiro apenas ao primeiro quando comento as citações.

Esse alcance supra-regional, bem como suas supostas origens não podem ser negligenciados; no entanto, o fenômeno se torna mais atraente exatamente por variar de acordo com os lugares onde floresce. Tanto que a expressão nativa "sotaque" foi algo que me chamava muita atenção quando meus interlocutores buscavam caracterizar o brega paraense em meio ao trabalho etnográfico. Vianna já dizia no ano 2000:

Hoje Belém é a capital do novo brega. Centenas de CDs são lançados anualmente, em princípio para um consumo regional, mas que começa a se alastrar para o Nordeste. Os músicos locais já nem chamam o que fazem de brega, dizem que é "calipso", música mais "sofisticada". (Vianna e Baldan, 2000: s/p)

A descrição é sintomática dado que o brega paraense se desenha como um fenômeno local resultante de relações com diversas territorialidades: há paralelos com o Nordeste brasileiro e muitos "outros bregas" que por lá se conformam (arrocha, seresta, brega recifense etc.); com outras regiões do país como o Sudeste, sobretudo no que se refere às origens e a uma espécie de "lugar de consagração". Além disso, configuram-se no seu entorno relações supranacionais e "mais cosmopolitas" quando são convocados signos caribenhos e latinos assim como outros advindos de um universo pop global desde sua suposta origem local ainda nos anos 1970.

Nesse sentido, penso ser possível tomar os distintos bregas feitos no Brasil a partir da discussão sobre cenas locais, translocais e virtuais também revisitada por Andy Bennett e Ian Rodgers (2016). Em 2004, novamente Bennett, mas em parceria com Richard Peterson, organizam em livro um conjunto de estudos de caso organizados a partir dessas categorias. No que se refere às cenas locais:

Resumidamente, tomamos uma cena local como um conjunto de práticas restritas em espaço delimitado por um período específico de tempo nos quais grupos de produtores, músicos e fãs partilham preferências musicais. Assim, eles se distinguem de outros por se apropriarem da música e de signos culturais muitas vezes advindos de outros lugares,

porém re combinados e elaborados configurando a cena local.<sup>4</sup> (Bennett e Peterson, 2004: 8)

O translocal refere-se, por sua vez, a fenômenos pulverizados em múltiplas localidades que partilham similaridades entre si, mas ganham feições distintas de acordo com cada lugar.

Muitas vezes, cenas locais mais autoconscientes, que se adensam em torno de um tipo particular de música estão sempre em contato com cenas semelhantes em lugares distantes. Eles interagem uns com os outros através do intercâmbio entre fonogramas, bandas, fãs e *fanzines*. São o que chamamos de cenas translocais porque, embora sejam locais, elas também estão ligadas a grupos com inclinações afins a muitos quilômetros de distância<sup>5</sup> (Bennett e Peterson, 2004: 8-9).

Por exemplo, o brega paraense, nos anos 1980, pode ser encarado como translocal ao conectar-se a diversas outras práticas também chamadas de brega pelo país, incluindo o sertanejo que iria despontar no início da próxima década (Severiano, 2013). Mas depois da virada para os anos 1990, me parece prudente pensá-lo em termos mais locais dada a percepção de um desejo de distinção: a dança, as temáticas e as sonoridades passam a convocar mais assertivamente signos que transitavam pela capital paraense e seu entorno - incluindo as sonoridades caribenhas. As terminologias genéricas que permeavam o fenômeno naquela década, tais como brega pop, calypso e *amazon music*, reforçam isso. Após a virada para os anos 2000, ademais, "surge" uma espécie de brega eletrônico. O tecnobrega, apesar de imprecisões, seria aquele brega produzido com elementos advindos do universo da música eletrônica: inicialmente as batidas, posteriormente diversos outras texturas sonoras sintetizadas eletronicamente. Sua interdependência a procedimentos digitais de produção, circulação e consumo musicais (Lemos e

---

<sup>4</sup> Traduzido do original: "To summarize, we view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene."

<sup>5</sup> Traduzido do original: "Often the most self-conscious local music scenes that focus on a particular kind of music are in regular contact with similar local scenes in distant places. They interact with each other through the exchange of recordings, bands, fans, and fanzines. These we call translocal scenes because, while they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away."

Castro 2008) permitem ainda uma aproximação do brega paraense àquilo que se apelida cenas virtuais (Bennett e Peterson 2004).

Esse tipo de cena seria um domínio relativo a fenômenos musicais que dependem das redes, de ambientes de interação virtual. A cena, nessa concepção, seria algo mais efêmero, sendo resultante de uma finalidade mais pontual; "a cena virtual resulta de trocas comunicacionais entre fãs via internet: ela é, portanto, praticamente controlada por eles."<sup>6</sup> (Bennett e Peterson, 2004: 11).

Partindo dessas aproximações, torna-se claro a necessidade de matizar tais denominações. Por isso, proponho uma ideia de trânsito, de movimento ao cotejar o brega paraense ao longo de sua "evolução" a qual retomo agora no texto.

### **Da virtualidade ao lugar do brega paraense**

O excerto de Hermano Vianna que eu trouxe na sessão anterior é um prenúncio para o que viríamos testemunhar na primeira década de 2000: aquele brega dito "sofisticado" se tornaria algo nacionalmente massificado em função da trajetória de grupos que tomaram para si uma das expressões que circulava na cena nos anos 1990 (Banda Calypso e Companhia do Calypso são as mais conhecidas). Paralelamente, hibridações entre o brega e a música eletrônica, sintetizadas sob o signo tecnobrega, acabaram ganhando muita notoriedade a partir de Belém e seu entorno: algo que se fortaleceu nas festas de aparelhagem e com o trabalho de artistas como Banda Tecno Show, Banda Ravelly, Gang do Eletro e até mesmo das bandas Djavu e Uó que não são do Pará. O brega paraense e suas adjacências se espalham e se tornam trilha sonora de ambientes festivos por diversas partes do país sem perder, necessariamente, suas relações com Belém.

Muito do que se falou inicialmente em torno das feições tomadas pelo brega paraense após a virada para os anos 2000 relacionou-se, por sua vez, à configuração de circuitos alternativos de circulação de música em contraponto aos modelos que se estabeleceram em torno do trabalho das gravadoras

---

<sup>6</sup> Traduzido do original: "the virtual scene involves direct Net-mediated person-to-person communication between fans, and the scene is therefore much more nearly in the control of fans."

*majors*. Tanto é que os primeiros trabalhos de maior fôlego dedicados ao tema abarcam questões como direitos autorais, pirataria, novos modelos de negócio, circuitos festivos, formas de produção e divulgação da música a partir das tecnologias digitais dentre outros. Em *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* (Lemos e Castro 2008), temos, por exemplo, um conjunto interessante de reflexões dirigidas às tensões trazidas pelos modelos mercadológicos alternativos assumidos e protagonizados por produtores e artistas ligados ao tecnobrega.

Este mercado não se configura propriamente nem como um mercado de massas da grande indústria cultural, nem como uma cultura alternativa e de resistência. Trata-se de um mercado de bens diferenciado, que desafia tanto o pensamento identificado com a Escola de Frankfurt, como o pensamento econômico neoclássico. [...] Sua capacidade de transformação veloz exige um permanente acompanhamento das novas práticas emergentes. (Lemos e Castro 2008: 204-205)

Embora este trabalho se dedique pouco a traçar linhas de uma possível história do brega, torna-se interessante que os autores assinalem uma "capacidade de transformação veloz" do mercado que envolvia o tecnobrega no início do século. Uma das percepções que tenho em relação ao que pude escutar em Belém é que o brega "evolui" muito rapidamente. Assim, torna-se extremamente difícil designar marcos precisos que se relacionem à instituição de algo novo (digamos o tecnobrega) diante de algo já estabilizado (o brega pop/calypso). De qualquer forma temos algumas caracterizações gerais como essa:

O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypso, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega. Mais recentemente, vieram o cyber-tecnobrega e o bregamelody, todos influenciados pela música eletrônica, que circula mundialmente na web. (Lemos e Castro, 2008: 21-22)

Outros trabalhos, de cunho mais antropológico e historiográfico acabaram redefinindo nossas impressões em torno das mais recentes reviravoltas



protagonizadas pelo brega paraense no "contexto" do "tecnobrega". As observações apontadas por Antonio Maurício da Costa (2009), Paulo Guerreiro do Amaral (2011) e Tony Leão da Costa (2013), de formas muito diversas, apontam para essas pequenas rupturas que parecem se estabelecer nessa grande cena que se instaura a partir do (ou no entorno?) do brega paraense.

De qualquer forma, ao final do século XX, parecia estar claro que algo sem precedentes se desenhava na região Norte do Brasil: um período comumente relacionado não apenas a uma crise do mercado fonográfico brasileiro, mas também uma suposta crise no campo formal da música popular produzida no país. Coincidência ou não, é esse um momento em que fenômenos normalmente ignorados - quando não repulsados - pela academia e por meios comunicacionais, começam a ganhar espaço.

O acesso à internet e suas plataformas de divulgação e distribuição musicais; as ferramentas digitais de produção fonográfica; e uma espécie de esgarçamento dos modelos canônicos de nossa música parecem estabelecer uma "contexto ideal" para a popularização do brega paraense nesses últimos 18 anos. Talvez muito em função dessa "tomada de assalto" protagonizada por fenômenos musicais periféricos como o brega paraense que se torna notável a reivindicação por uma reescritura da história da música popular feita no Brasil. Não posso deixar de mencionar outros casos recentes como o chamado "feminejo" e as novas vertentes ligadas ao "originário" funk carioca que também acabam assinalando os equívocos e os esquecimentos de uma história hegemônica que vem se pautando desde a segunda metade do século XX.

Em função disso, fomos coletando impressões mais gerais sobre o que se pode tomar por música brega no Brasil a partir de trabalhos de cunho historiográfico. Obras como as de José Ramos Tinhorão (2010), Jairo Severiano (2013), Marcos Napolitano (2001), Silvano Baia (2011), Carmen Lucia José (2002) e Paulo César de Araújo (2013) não apenas atestam o posicionamento periférico do brega em nossa historiografia como também acabam por revelar o quanto o fenômeno é atravessado por imprecisões.

A origem pejorativa do termo (José, 2002) coloca-se no epicentro do debate, mas há outras razões em pauta tais como sua relação com referências musicais, via de regra, menos apreciadas/valorizadas em nossa cultura tais

como segmentos românticos latinos e caribenhos aliada à sua relação com classes sociais menos abastadas (Araújo 1999; Ulhôa e Pereira 2016). O brega se relaciona, além disso, a situações e lugares "moralmente condenados" (Araújo 2013) - como ambientes ligados à prostituição. Tudo isso o coloca em desvantagem quando a música popular do Brasil é pautada a partir de motivos "tradicionais", "folclóricos", "inovadores", "vanguardistas", "de bom gosto" dentre outros.

Em Belém do Pará, a música brega protagoniza uma importância exemplar ao ser incorporada a práticas mercadológicas, culturais e de sociabilidade, sendo algumas delas, mais recentemente, com finalidades institucionais. Na escuta radiofônica, nas conversas informais ou mesmo na fala dos produtores e consumidores do brega, fica clara a impressão da existência de uma autoestima positiva relacionada ao fenômeno que vem se arrastando e se sedimentando há, pelo menos, 40 anos na região.

Mesmo assim, ainda é notável o fato de que onde há um fervor musical rodeando a expressão, não raramente relata-se uma condição periférica e suburbana ligada a formas de consumo, de escuta, de produção, de comercialização e de performance da música popular; o estigma, assumido ou não, diz muito da própria legitimidade da música brega diante de outras formas musicais ou mesmo de suas apropriações em outros locais. Tanto é que o brega produzido em cidades como Recife e São Luís parece carregar semelhanças no que se refere a tal condição periférica (*cf.* Azevêdo, 2014; Soares, 2017). Mas vamos falar um pouco da cena musical de Belém a partir dos relatos e impressões sobre o brega que coletei em outubro de 2016.

### **Um recorte para a cena: as temporalidades emergentes**

A partir das transcrições das entrevistas, venho construindo uma impressão: o brega paraense movimenta-se pendularmente às vezes saboreando as vantagens de um posicionamento *mainstream* e, noutras, é descrito e tomado como contraponto em relação a modelos mais "habituais" de consumo e formatação musicais - não que por isso ele perca sua popularidade impregnando o imaginário local. Via de regra, disposições temporais são trazidas à pauta quando tal movimentação ganha corpo na fala dos

entrevistados: houve um tempo em que o brega era música tocada em festas na periferia e em cabarés, não conseguindo alcançar as elites e a classe média de Belém e seu entorno; posteriormente, ele passou a ocupar um território "mais respeitável" chegando a outras localidades e a espaços como rádios FM para depois, a partir de novas intervenções e inovações formais, voltar a ocupar uma espécie de condição periférica.

Quando se fala do trabalho com música em Belém ainda nos anos 1970, seus estigmas e sua condição local já são assinalados. Um radialista e colecionador de discos de 59 anos, informante 1<sup>7</sup>, comenta:

Essa música feita em Belém, ela é uma música que, ela é independente desde que ela surgiu. Ela nunca teve muito, muito apoio de gravadora, nada disso. São raros os cantores paraenses que conseguiram contratos com gravadoras que distribuíam disco nacionalmente, né. (informante 1)

Além do mais, quando se fala das origens "formais" do brega é comum sua aproximação a fenômenos pouco apreciados no Brasil tais como gêneros de música caribenha - muitos deles apelidados de lambada ainda nos anos 1970 (Lamen, 2013) - e a jovem guarda, primeira moda musical brasileira ligada ao rock que teve como protagonistas os conhecidos Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia. Outro entrevistado de Belém, proprietário de uma aparelhagem<sup>8</sup> dedicada à *saudade*<sup>9</sup>, comenta que, quando discotecava ainda nos anos 1980, havia censura por parte dos contratantes em relação ao repertório. Gêneros latinos e caribenhos só podiam ser tocados em festas nas sedes da periferia e em cabarés: a alta sociedade paraense, que geralmente se reunia em clubes nas ocasiões festivas, não permitia a circulação dessas sonoridades.

---

<sup>7</sup> Opto por preservar a identidade dos entrevistados dado que suas falas trazem elementos de sobra para o debate.

<sup>8</sup> Aparelhagens são como grandes equipes voltadas para a produção de festas providenciando não apenas a sonorização como também atrações performáticas além de toda uma infraestrutura e ambientação audiovisual em festas.

<sup>9</sup> De acordo com Magalhães (2017: 59), "As aparelhagens do segmento 'saudade' surgem da vontade de se reviver os bailes que ocorriam no começo da história das aparelhagens. Inclusive, alguns DJs de aparelhagens desse segmento lançam mão de discos de vinil em suas performances. Esse tipo de aparelhagem apresenta um repertório pautado nos bregas antigos e, em menor medida, em gêneros de outros países da América Latina, como merengues e cumbias."

O informante 1 complementa a impressão e também faz a ponte entre as "origens" do brega paraense e a jovem guarda:

Respaldo de jovem guarda, surgiram alguns cantores que começaram a ser chamados de brega: José Augusto. Pejorativamente! Como música ruim, né, o José Augusto é um destaque disso, Fernando Mendes, Paulo Sérgio... E essa música, ela teve uma repercussão muito grande pra cá, pra região Norte e... A jovem guarda, mesmo com esse decreto do Roberto Carlos [*refere-se ao distanciamento do "rei" em relação ao rock*], ela perdurou ainda mais alguns anos. E essa gravadora chamada ERLA<sup>10</sup>, que começou a gravar discos, ela começou a gravar, então, essa jovem guarda aqui da região Norte. (informante 1)

Mesmo sendo um fenômeno de alcance nacional e internacional, a jovem guarda enfrentava, desde os anos 1960, muitas críticas por ser considerada formalmente pobre e ideologicamente alienada: era, afinal, um tipo de música influenciada pelo pop comercial de países como EUA, Inglaterra, França e Itália. Era, geralmente, protagonizada e consumida por jovens dos subúrbios e dos interiores que não pareciam estar assim tão interessados pelas mesmas questões pautadas por estudantes e intelectuais de classe média-alta dos grandes centros urbanos tais como São Paulo e Rio de Janeiro (Marcelo Fróes, 2000; Araújo, 2013).

O brega tem, assim, relações íntimas com fenômenos estigmatizados já nos anos 1970, mas, "para piorar", ele ainda acaba sendo relacionado às casas de meretrício. O informante 1 faz um relato curioso afirmando que a música dos cabarés - por vezes, ambientes denominados de brega - e dos clubes foi se tornando mais interessante do que suas outras atrações:

Era uma coisa muito forte. Eu ia muito, eu ia nas festas que aconteciam no Palácio dos Bares e tinha um trapiche. Cara, era torado de gente: ambiente, obviamente, masculino, por causa que era, era... Sexo não era como é hoje, era de outra maneira, se conseguia sexo comprando. Então, cara, eram festas absurdas [...] teve um momento que eu comecei a ir não pra zona, eu ia ver o conjunto tocar. Aí, um bocado do que eu conheço... Eu não ia atrás das mulheres, ou então eu não ia nos clubes pra dançar. Nos

---

<sup>10</sup> A ERLA foi o primeiro estúdio de gravação de Belém, sua inauguração é um dos capítulos da história da ainda atuante Rádio Rauland FM que pode ser lida no endereço [www.radiorauland.com.br/site/a-radio](http://www.radiorauland.com.br/site/a-radio).

clubes as festas eram dançantes, não tinha prostituição, mas tinha o grupo tocando. A gente sentava, ficava assistindo o conjunto tocar (informante 1).

Uma cena brega na passagem dos anos 1970 e 1980 estaria assim marcada pela condição periférica/local e - isso digo a partir da escuta de alguns fonogramas que o próprio informante 1 copiou para mim - ainda carregava feições muito próximas daquilo que nos apresentou a jovem guarda em seus "anos dourados", os anos 1960. Mas isso vai se modificando a partir dos 1980, quando as condições de produção e circulação começam de fato a ganhar feições "mais profissionais". Surgem estúdios e gravadoras que começam a abrir o caminho para os músicos e compositores que compõem a cena:

O ERLA era um estúdio, na verdade de dois canais com duas máquinas... [...] E aí já o RJ<sup>11</sup> não, já era um estúdio profissional, bem maior, não sei quantos canais tinham... E de lá desse estúdio começaram a sair coisas, o Beto Barbosa saiu, né, o pessoal começou a fazer muito sucesso com essas coisas todas. Depois apareceu a Gravasom<sup>12</sup>, que era do Carlos Santos, também dentro do mesmo seguimento, gravando brega. Aí isso tudo, isso ficou institucionalizado, né, essa música popular (informante 1)

O artista citado, Beto Barbosa, se tornaria, na passagem dos anos 1980 e 1990, um nome nacionalmente conhecido ligado à lambada, mas em um primeiro momento de sua carreira, seu repertório era "basicamente brega" de acordo com o informante 1. Ao falar dessa "institucionalização", ele ainda cita artistas como Teddy Max, Mauro Cotta e Alípio Martins - estes fazem parte de uma primeira geração do brega paraense. A melhoria das condições de gravação e a distribuição por meio de gravadoras - nem todas de Belém, tais como a Chantecler e a Copacabana - foram meios importantes pelos quais a música advinda desses "ambientes de sociabilidade questionáveis" pudesse ir além em termos territoriais e sociais: o brega paraense, junto da lambada e do carimbó, se espalhava pelo Norte e Nordeste e pelos países vizinhos como as Guianas e o Suriname. Esse é um período em que o brega se sedimenta no que se refere a gestos de designação musical:

---

<sup>11</sup> O RJ teria sido também um estúdio do mesmo grupo responsável pela rádio Rauland.

<sup>12</sup> Aqui também se conta uma pequena história da Gravasom: <<http://portal.senhorf.com.br/interna.php?P=1295>>

Aí o brega se estabeleceu, esses grandes... Podem não ter sido grandes artistas pro Brasil, mas foram grandes artistas locais. Mais tarde eles perceberam que, se eles gravassem a música e tivessem o clube. Porra, era sopa no mel. Aí, aí eles tinham... Gravavam, tocavam na rádio e, de noite, faziam a festa. Bom, fizeram o circuito, né. O business *tava* todo armado aí (informante 1).

Atrelada a tal institucionalidade, o radialista põe em relevo o aparelhamento de um circuito - um "business" - e isso tem muita importância na medida em que a chegada dessa música nas rádios e nas festas são elementos centrais para a circulação e a profissionalização de DJs, produtores e artistas.

Um músico e compositor de 53 anos, informante 2, corrobora a formulação ao comentar a cena na passagem dos anos 1980 aos anos 1990, mas ainda fala da importância das festas e casas de shows que começaram a se aproximar da música brega:

O meu olhar da música paraense, ela é vinculada, eu sempre vinculo ela a... Tempos. Nós temos o tempo dos anos 80, que foi o tempo que realmente a música ganhou inclusive uma conotação mais forte do nome brega, foi aí que entrou o nome mais forte como brega, porque abriu uma casa aqui em Belém chamada Xodó, com o projeto chamado "Brega Pai d'Égua", [...] ele abriu as portas pra todos os cantores do estado do Pará que não tinham essa liberdade [...]. Não tinham palco aqui mesmo na capital pra se apresentar. Foi aí que surgiu artistas como Teddy Max, surgiu Beto Barbosa, surgiu Alípio Martins, surgiu Ditão, é, surgiu Mauro Cotta, é, surgiu, é, Mirian Cunha, Luis Guilherme. Mas dessa época do 80, desse movimento do brega dos anos 80, duas pessoas realmente saíram pro Brasil fazendo sucesso: um foi Beto Barbosa e o outro foi Alípio Martins (informante 2).

Esse conjunto de mudanças é designado na fala de muitos dos entrevistados pelo termo *evolução* e isso é muito curioso, pois conota uma espécie de adaptação dos músicos, artistas, produtores e DJs diante das adversidades que figuram o ambiente de circulação da música em Belém. Pode conotar também uma espécie de superação de uma geração anterior por uma nova, "mais evoluída". Mas tende, além disso, a expressar certo entusiasmo dos entrevistados em relação às inovações tecnológicas que vieram tensionando os ambientes de produção, circulação e consumo musicais. O informante 1 traz o termo, por exemplo, quando comenta o "surgimento" das



aparelhagem que, em tempos mais remotos, eram nada mais que equipes de sonorização contratadas para festas diversas:

Ela [a *aparelhagem*] vem surgir nos anos 90, nos anos 80 ainda eram os sonoros. Aí quando as aparelhagens (risos), com essa coisa ignorante, né [...]. Ela também, ela tem uma evolução. Eu não sei se eu, talvez historicamente eu estaria mexendo errado na cabeça. A aparelhagem, ela tem uma evolução junto com o DJ, quando os DJs no mundo começam a ter importância que eles têm, as aparelhagens começam, ficam fortes, porque esses DJs que são o show. Aí já não é tanto mais a banda, os artistas, é o DJ, né, que é o cara lá (informante 1).

Trago esse excerto em função da do papel que tais festas em que "o DJ é o cara" foi adquirindo na cena após os anos 1990: trata-se de mais um componente importante das dinâmicas que envolvem a cena brega em Belém. Sonoros e aparelhagens parecem sempre ter tido alguma relação com o brega e, assim como as rádios e a TV, podem servir como meios de divulgação, performance e até como ambientes laboratoriais para testar as novas canções produzidas.

O informante 2 indica alguns dos protagonistas da cena nos anos 1990 tais como Roberto Villar, Aninha, Alberto Moreno, Wanderley Andrade e o guitarrista/produtor Chimbinha. Eles fazem parte de uma "segunda geração" do brega paraense que se estabeleceu de forma mais contundente na segunda metade da década a partir de algumas características: abandona-se certa comichão nas temáticas das letras cantadas em favor de temas como a dança, o amor, a perfídia e o próprio brega; traços de gêneros caribenhos, já presentes na lambada, são incorporados e o termo *calypso* passa a circular como designação da "nova onda"; a guitarra ganha um "sotaque" específico; e o andamento das canções torna-se mais acelerado:

Ele ficou mais... Mais dinâmico, o solo [*refere-se às formas de tocar guitarra*] ficou mais picotado, essas coisas. Então ele vinha de um brega romântico, aí acelerou, pra 160 o *pitch*. Nós percebemos que essa aceleração do *pitch* trouxe muita juventude, muita juventude (informante 2).

A palavra *pitch* substitui aí a noção de BPM (batidas por minuto), que é uma forma de quantizar o andamento das músicas nas gravações e

performances ao vivo. É uma expressão muito utilizada pelos entrevistados quando se conta a história do brega: inevitavelmente acabamos por relacionar essa ideia de "aceleração do *pitch*" com a ideia de evolução. Isso se faz presente na fala de outro músico e compositor, informante 3, de 36 anos, que começou a trabalhar após a virada para os anos 2000. Ele fala do momento em que o termo *tecnobrega* passa a ser utilizado.

De 2000 a 2002, o brega *tava* passando por uma, é, uma transformação ou uma metamorfose de identidade. Não *tava* sabendo se ele era melody, se ele era brega, se ele era brega pop, se ele era brega calypso, se ele era *amazon pop*... Porque, assim, foram surgindo vários artistas, bandas e cada uma delas tentando dar uma identidade nova pro ritmo brega que, passaram-se já cerca de 40 anos e vai passar mais 50, ele vai continuar sendo brega. Pode inventar o nome que quiser, pode dar a rotulação que quiser, mas vai continuar sendo o brega, que é originado do rock, né, lá dos anos 60, de Elvis Presley (informante 3).

A posição desse músico é das mais interessantes pois enquanto circulei em Belém conversando com diferentes atores e de distintas gerações, havia casos em que se propunham demarcações e oposições entre essas nomenclaturas, inclusive com certo intuito deslegitimador. Houve entrevistados que claramente desvalorizam versões mais recentes do brega: o uso do computador por "não músicos" atrelado ao abandono de instrumentos "mais tradicionais" como a própria guitarra "autorizam" esse tipo de posicionamento demonstrando que há muitas tensões em meio à cena.

Venho pensando no que tal ideia de evolução é capaz de designar em meio a tantas disputas e contradições em torno do brega. Nesse sentido, mais uma fala do informante 3 me parece emblemática diante do questionamento:

O bacana da música paraense, ela é uma ameoba que se autodestrói e depois ela ressurgem, né? Ela sofre mutação e ressurgem, então ela vem ressurgindo. Então de 2003 pra início de 2004 já começa entrar em cena um movimento de evolução do tecnobrega, então, assim, a música vai evoluindo tanto que ela se destrói. [...] O primeiro passo é acelerar o *pitch*, que acelera a velocidade da música, e aí a pessoa que *tá* na festa com umas 3 na cabeça já freneticamente, começa a dançar. [...] E aí começaram a produzir umas músicas assim, até pobre musicalmente, mas as músicas começaram a tocar porque o cara é DJ, ele toca na aparelhagem, então ele toca o que ele produz. E aí

começou a tocar uma onda chamada de cybertecno [...] Foi a evolução do tecnobrega (informante 3).

A evolução é renovadora ao mesmo tempo que autodestrutiva: e nessa sucessão, o que se mantém vivo é o próprio brega tal como apontou o informante 3 no primeiro recorte que eu trouxe. Um quarto informante, de 29 anos, músico e DJ, faz uma pequena linha do tempo dos estilos de brega que foram se sucedendo após os anos 2000; "Eu vi o tecnobrega, eu vi o melody, eu vi o tecnomelody, eu vi o eletromelody, entendeu? E tô vendo até esse melody junto com funk hoje, que eu não sei nem como é o nome" (informante 4).

Esse músico relata uma crise pela qual passaram outros músicos ligados ao brega diante do fortalecimento das aparelhagens que, afinal, prescindem de pessoas tocando "de verdade" ao vivo.

O cenário começou a desandar. Por quê? Porque os músicos, as bandas trabalharam durante uma década praticamente, e... Nessa década, elas, as aparelhagens de uma maneira, de uma maneira que... Tu não via show de banda em Belém, cara. Não via mais show de banda. Era só aparelhagem. Tá entendendo? (informante 4)

Diante desse "cenário", fez-se urgente a união da classe dos músicos em torno de uma causa: contrapor-se às aparelhagens para voltar a ocupar os palcos da cidade. Ele comenta tal passagem ao relatar uma espécie de movimento de resgate do brega com o retorno de várias bandas e artistas em ostracismo.

Conversa vai, conversa vem, Banda Xeiro Verde voltou a tocar, meu. [...] Banda Sayonara, que *tava* estacionada, voltou a tocar. E outras bandas, entendeu? O que aconteceu: várias festas de brega começaram a surgir na cidade, entendeu? Teve a maioral de todas, que foi a primeira, [...]: foi o Bregaço. Bregaço reuniu assim, uma galera, assim, tipo Nelsinho Rodrigues logo pra chegar amassando a galera, né. [...] Ressuscitou o Fruto Sensual, que era uma banda que tinha ficado pra trás também (informante 4).

O que a cena apresentava no período em que fiz o trabalho etnográfico tinha muitas indicações de que o brega era algo a ser resgatado. Mas que brega seria esse? A resposta não é facilmente tangível dada a

heterogeneidade do repertório musical que fui compilando em diferentes ocasiões voltadas para o passado tais como as aparelhagens de canções "marcantes" ou os bailes da saudade.

Isso assinala que as muitas disputas em torno do brega são atravessadas por marcas temporais mutáveis: há canções e artistas que merecem ser, seletivamente, resgatados do passado dado que o presente não estaria mais apto a proporcionar "boas experiências" com a música popular na cidade. No limite, isso gera - como acontece com outros fenômenos de música popular pelo mundo - a emergência de modas que acabam sendo tomadas como simulacro de formações reconhecidas como marcantes de um tempo - em alguns casos isso é chamado de *retro* tal como fala Simon Reynolds (2012).

Por outro lado, a cena é atravessada pela *evolução acelerada*: formas musicais e de sociabilidade ligadas à música vão se sucedendo dificultando apreensões e categorizações. É tudo uma questão de adaptação ao presente.

### **Considerações finais**

A ideia de cena torna-se um articulador interessante por trazer em seu entorno possibilidades muito amplas de tatear o brega paraense: compreender essas múltiplas movimentações temporais, disputas e contradições tem sido muito desafiador. Minhas tentativas de definir o termo brega tem sintetizado, em si, gestos de investigação enriquecedores na medida em que ele, de saída, não é capaz de designar um tipo de música popular cultural e historicamente conformado de maneira clara - embora ele carregue essa potência tal como algumas falas nativas sugerem. Nesse sentido, a própria impossibilidade de tomá-lo como um gênero musical exige um movimento teórico-metodológico e descritivo que coloque em pauta questões como as que venho propondo: narrativas históricas e memorialísticas, a partilha dos repertórios cancionais que acabam se atrelando a certas territorialidades (Azevedo, 2017).

Minha proposta aqui não foi fazer uma revisão conceitual exaustiva em torno da noção de cena e de sua utilização por teóricos fundamentais para o debate. A inserção desse tópico aponta para como a ideia de cena musical tem sido uma discussão potente para tratar do fenômeno que abordo. O livro de Luciana Oliveira (2018), sobre a cena Black Rio nos anos 1970, acaba

indicando algumas possibilidades do uso da ideia para pesquisadores que estejam espacial e temporalmente distantes dos fenômenos abordados.

De qualquer maneira, gostaria de lembrar, com base nessa autora, que as cenas musicais relacionam-se a movimentos temporais e experiências muito complexos; tal como fui indicando, surgem marcas do passado que envolvem narrativas que os elucidam no presente (mitos de origem, rupturas, perpetuações, inovações, sedimentações, disputas etc.); outros aspectos temporais são também comuns em relatos que ligam o fenômeno musical e a atuação de seus agentes e personagens, suas gerações. Pois, afinal, tratar de cena envolve discutir atores performando: com eles e em torno deles erigem-se narrativas e, nelas, considerações sobre a própria cena, sobre o fenômeno musical comportando tensões, contradições, atravessamentos, disputas, relatos sobre emoções e afetos, memórias, acontecimentos marcantes etc.

Por fim, há dois aspectos que ainda se sobressaem. Pensar a música popular a partir da noção de cena tende a engendrar fenômenos que, em alguma medida, se opõem a perspectivas hegemônicas em torno da ocupação dos espaços físicos e virtuais pela música e suas sociabilidades - e esse é o caso do brega paraense. Isso se deve à própria origem dos estudos sociológicos que se valeram do termo. Tal como relata Oliveira (2018), o trabalho seminal de Straw (1991), mesmo criticando a ideia de subculturas escolhida por Dick Hebdige, não perdia de vista fenômenos de música popular aparentemente contestadores, insubmissos, indisciplinados. Isso, em segundo lugar, tem alguma relação com a observação de fenômenos de música popular que se valem da síntese de tradições, espacialidades e temporalidades muito distintas: fenômenos híbridos, que tendem a questionar cânones e desrespeitar territorialidades estanques, parecem cair como luva nessas linhas de pensamento.

Se aceitarmos a ideia de que uma cena musical comporta mutações e trânsitos, parece se tornar extremamente proveitoso refletir sobre a ideia a partir do brega paraense, que vai se moldando de forma heterogênea em meio aos movimentos do tempo e a sucessão entre as gerações. No entanto, de alguma maneira, fica ainda parecendo que há algo de arriscado dizer que há uma mesma cena brega paraense desde a virada dos anos 1970 para os anos 1980: é preciso imergir um pouco mais.

## Bibliografía

Amaral, Paulo Murilo Guerreiro do. 2009. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17305> [Consulta: 20 de junho de 2018]

Araújo, Paulo César de. 2013. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Araújo, Samuel. 1999. "The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions". *Yearbook for Traditional Music*. vol. 31.

Azevedo, Rafael José. 2017. "Do brega paraense ao tecnobrega: história e tradição na websérie Sampleados". *Revista Galáxia*, nº 35. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/29873/23244> [Consulta: 10 de outubro de 2017]

Azevêdo, Bruno. 2014. *Em ritmo de seresta: música brega e choperias no Maranhão*. São Luís: EDUFMA.

Baia, Silvano Fernandes. 2011. *A historiografia da música popular no Brasil (1970-2000)*. Programa de Pós-Graduação em História Social do departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/pt-br.php> [Consulta: 07 de julho de 2018]

Barros, Lydia Gomes de. 2011. *Tecnobrega: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical*. 2011. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPG-COM). <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2900> [Consulta: 20 de junho de 2018]

Bennett, Andy; Peterson, Richard A. (eds.). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal & Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Andy; Rodgers, Ian. 2016. *Popular music scenes and cultural memory*. Londres: Palgrave Macmillan.



Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon/Oxford Univ. Pres, 1991.

Costa, Antonio Maurício Dias da. 2009. *Festa na cidade: o circuito brega de Belém do Pará*. Belém: Eduepa.

Costa, Tony Leão da. 2013. "*Música de subúrbio*": *Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

Fabbri, Franco. 1982. A theory of musical genres. Em Horn, David; Tagg, Philip (eds.). *Popular Music Perspectives*. Göteborg/Exeter: IASPM.

Facina, Adriana (ed.). 2011. *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Multifoco.

Fróes, Marcelo. 2000. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34.

Janotti Junior, Jeder; Sá, Simone Pereira de (eds.). 2013. *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco.

José, Carmen Lúcia. 2002. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Marco Zero.

Lamen, Darien. 2013. "Claiming Caribbeanness in the Brazilian Amazon: *Lambada*, Critical Cosmopolitanism, and the Creation of an Alternative Amazon". *Latin American Music Review*, vol. 34 no. 2. <https://www.utexaspressjournals.org/doi/abs/10.7560/LAMR34201>. [Consulta: 25 de junho de 2018]

Lemos, Ronaldo e Castro, Oona. 2008. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Magalhães, Rodrigo Moreira. 2017. *Experiências do lugar: uma etnografia de festas de aparelhagem nas periferias de Belém do Pará, focada em seus frequentadores*. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Mattos, Adriana. 2011. "Jovem guarda e "música brega": as brechas na indústria cultural". Em Facina, Adriana (ed.). *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Multifoco.

Napolitano, Marcos. 2001. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.

Oliveira, Luciana Xavier de. 2018. *A cena musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA.

Reynolds, Simon. 2012. *Retromania: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Sá, Simone Pereira de. 2013. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual". Em Janotti Junior, Jeder; Sá, Simone Pereira de (eds.). *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.

Severiano, Jairo. 2013. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34.

Soares, Thiago. 2017. "*Ninguém é perfeito e a vida é assim*": a música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* v.5 n. 3. New York: Routledge.

Tinhorão, José Ramos. 2010. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.

Trotta, Felipe. 2013. "Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". Em Janotti Junior, Jeder; Sá, Simone Pereira de (eds.). *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco.

## La escena musical del reggae en México: expresiones locales de una escena translocal

CHRISTIAN EUGENIO LÓPEZ-NEGRETE MIRANDA

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: Reggae, escena musical, niveles de localidad, etnografía digital, etnomusicología aplicada.

Keywords: *Reggae, music scene, local levels, digital ethnography, applied ethnomusicology.*

Cita recomendada:

López-Negrete Miranda, Christian E. 2018. "La escena musical del reggae en México: expresiones locales de una escena translocal". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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](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/](http://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 ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO: EXPRESIONES LOCALES DE UNA ESCENA TRANSLOCAL.

**Christian Eugenio López-Negrete Miranda**

### **Resumen**

Este artículo aborda la escena musical del reggae en México. Además de estudiar su desarrollo y conformación, trata la existencia e importancia de los niveles de localidad que existen dentro de la escena nacional. Estos niveles de localidad son relevantes porque en ellos se han generado diversas expresiones e identidades particulares a partir de la adopción y reinterpretación de este género en contextos distintos que son mediadas por la época y el lugar en que surgen, posibilitando la incorporación de determinados rasgos culturales mexicanos. Al mismo tiempo, estos niveles nos permiten observar la dinámica de escenas regionales que cuentan con un foco en una escena del reggae más fuerte que influye en las localidades a su alrededor. Estas escenas, tanto locales como regionales, se encuentran en comunicación entre ellas y también con otros países, tanto físicamente como a través de Internet, por lo que la escena del reggae en México, existe y se desarrolla simultáneamente como escena local, translocal y virtual.

Así pues, se presenta un panorama global de la escena del reggae en el país, no solamente centrado en la Ciudad de México por representar la principal escena local en torno a este género. Este acercamiento ha requerido de la creación de una herramienta metodológica basada en propuestas de la etnografía digital, que posibilitó la realización del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Siguiendo las ideas de la etnografía aplicada, se quiere aportar una herramienta que ayude a conocer y visibilizar esta escena. Estudiar y entender la escena del reggae en México desde esta perspectiva demuestra que no se trata de una única escena sino de varias (por generaciones, regiones, subgéneros, sectores) que se encuentran interconectadas de diferentes maneras.

**Palabras clave:** Reggae, escena musical, niveles de localidad, etnografía digital, etnomusicología aplicada.

### **Abstract**

This article is about the study of the reggae music scene in Mexico. Besides studying its development and conformation, it focuses on the existence and importance of the local levels that exist within the national scene. These levels of locality of the reggae scene in the country are relevant because the diverse expressions and identities generated from the adoption and reinterpretation of reggae in different contexts and mediated by the time and place in which they arise, enabling the incorporation of certain Mexican cultural features. At the same time, these levels allow us to observe the dynamics of regional scenes that have a focus with a stronger reggae scene that influences the surrounding localities. These scenes, both local and regional, are in communication with each other and with other countries, both physically and through the Internet, so the reggae scene in Mexico exists and develops simultaneously as a local, translocal and virtual scene.

This approach presents a global panorama of the reggae scene in the country, and not only centered in Mexico City because it represents the main local scene around this genre. However, this required the creation of a methodological tool based on proposals of digital ethnography that made it possible to carry out the “first census of the reggae music scene in Mexico” that, following the ideas of applied ethnography, will seek to provide a tool that will help to make this scene known and visible. Studying and understanding the reggae scene in Mexico from this perspective shows us that it is not just one scene but several (by generations, regions, sub-genres, sectors) that are interconnected in different ways.

**Keywords:** Reggae, music scene, local levels, digital ethnography, applied ethnomusicology.

## Introducción

¿Cuáles son las particularidades culturales que expresa la música reggae en México y cómo estas enriquecen la música reggae global? El reggae como expresión musical y cultural local de Jamaica ha atravesado un proceso de internacionalización que ocasionó su globalización actual y, al mismo tiempo, ha generado nuevas reinterpretaciones locales. Este artículo explica algunas de las particularidades culturales que expresa la escena musical del reggae en México, una escena que posee un carácter local, translocal y virtual simultáneamente. Del mismo modo, este artículo se desprende del trabajo realizado en la tesis doctoral en etnomusicología titulada *La escena musical del reggae en México: historia y expresiones de glocalización y translocalidad*. La escena nacional del reggae en México es significativa debido a sus particularidades, sus reinterpretaciones y su diversidad; conocer la historia y el desarrollo de esta escena, así como su relación con lo local y lo global, nos permite entender los aportes de la música reggae a las culturas musicales mexicanas, y las contribuciones de México a la música reggae global.

## La noción de escena

El concepto de escena musical ha sido utilizado cotidianamente para delimitar el espacio local en el que surge o es apropiado un género o estilo musical específico. En el ámbito académico ha sido utilizado a partir de la década de los noventa buscando dejar atrás nociones como “subcultura” o “comunidad”, consideradas como deterministas, por no contemplar la agencialidad y la capacidad de actuar de las personas; idealistas, por considerar a los grupos como homogéneos, cohesionados y coherentes; y rígidas, por ignorar la posibilidad de que las personas experimenten distintos grados de pertenencia a un grupo o incluso experimentar múltiples pertenencias. En cambio, el concepto de escena musical hace énfasis en la relación entre la música y el espacio localizado, así como en los actores y protagonistas que dan vida a diferentes escenas musicales en torno a diversos géneros. La notoriedad del concepto de escena en los estudios de música popular y su carácter dinámico han ocasionado que este haya sido objeto de varios desarrollos y que no exista una definición unívoca. Andy Bennett (2004)



ha explicado que la noción de escena se utilizó inicialmente entre músicos y reporteros musicales como un término frecuente para designar a conglomerados de músicos, promotores y aficionados congregados en torno a un género de música en particular y también a ordenamientos locales en que un estilo particular se ha originado o ha sido apropiado y adaptado. Los primeros intentos de presentar el concepto como un modelo de análisis teóricamente fundamentado fueron realizados en los años noventa por Will Straw (1991). Dos décadas después, este autor señala que el concepto se ha desarrollado en dos direcciones: por un lado, como un espacio o comunidad en donde se presume que existe determinada música, emparentado así con otros conceptos como tribu o subcultura y, por el otro, como un intento de teorizar la relación entre música y espacio. Esta última tendencia permite entender que además de los músicos, aficionados y otras personas que participan, es importante tomar en cuenta el papel de las diversas locaciones que son parte de, o que se articulan con la escena. Por lo que Straw plantea que:

se requiere prestar una mayor atención al papel de instituciones de bajo nivel como bares, tiendas, lugares en la creación de redes a través de las cuales circulan las prácticas musicales y la gente. Una noción de escena no necesita tener agentes humanos activos en su centro; también puede tratarse de redes circulatorias, nodos y vías” (Straw en Janotti, 2012: 3).

Hay que recordar, como señala Straw, que “todo el mundo entra en una escena en un momento determinado de su constitución y desarrollo. Las escenas no se crean colectivamente en un momento de actividad compartida y participativa que exprese directamente los valores de esa colectividad” (Janotti, 2012: 5).

Straw ha expuesto que él “definiría la escena actual como las esferas circunscritas de sociabilidad, creatividad y conexión que toman forma alrededor de ciertos tipos de objetos culturales en el curso de la vida social de estos objetos” (Janotti, 2012: 8). El uso de este concepto invita a esbozar el orden subyacente en el paisaje urbano, vislumbrando una cartografía de las regiones sociales de la ciudad y su interconexión con la música, de modo que las escenas también se constituyen como un recurso en la elaboración de una

lectura del ordenamiento cultural y social de la ciudad en torno a determinada música. Por otra parte, el concepto permite flexibilizar el análisis social y cultural debido a que es un término que, como se ha mencionado, supera algunas de las limitaciones de otros conceptos como subcultura o tribu. Sin embargo, la escena no precisa por sí misma el nivel de las unidades a las que se refiere y esta definición debe construirse dentro de cada caso de estudio en particular (Janotti, 2012: 6). De modo que puede describir unidades de escala y niveles de abstracción muy variables, por lo que es utilizado para delimitar conjuntos de actividades altamente localizados, como también para dar unidad a prácticas dispersas por todo el mundo. Entre los diferentes fenómenos que han sido designados como escena, Straw explica que una escena es:

(a) la congregación recurrente de personas en un lugar en particular, (b) el movimiento de estas personas entre este lugar y otros espacios de congregación, (c) las calles o franjas a lo largo de las cuales tiene lugar este movimiento, (d) todos los lugares y actividades que rodean y alimentan una preferencia cultural particular, (e) los fenómenos más amplios y geográficamente dispersos de los que este movimiento o estas preferencias son ejemplos locales, o (f) las redes de actividad microeconómica que fomentan la sociabilidad y la vinculan a la continua autorreproducción de la ciudad. Todos estos fenómenos han sido designados como escenas (Straw 2002: 249).

Straw explica la persistencia de este concepto como una herramienta importante en el análisis cultural debido a que es un concepto útil, flexible y anti-esencialista, que sólo requiere que quienes lo emplean observen una nebulosa coherencia entre conjuntos de prácticas o afinidades (Janotti, 2012: 248). Igualmente, ha explicado que “la falta de rigor metodológico es intrínseca a la noción de "escena" en la medida en que la naturaleza de los vínculos que plantea entre las distintas prácticas, estilos y valores nunca puede fijarse en una fórmula” (Straw en Janotti, 2012: 4), señalando que el reto consiste en admitir el carácter escurridizo y perecedero de las escenas sin dejar de reconocer su rol funcional y productivo dentro de la vida urbana. El concepto de escena y su flexibilidad ofrecen la posibilidad de enfocarse en diferentes niveles y aspectos, por ejemplo observando diferentes formas de participación, las relaciones entre sus integrantes, y las relaciones entre personas y lugares. Tanto Straw (2004) como Bennett (2004) señalan que otros conceptos

anteriores al de escena, como el de subcultura, comunidad o movimiento, han perdido la capacidad de contener la variedad de actividades y la movilidad del fenómeno que buscan explicar. Entre otras razones porque los miembros de una escena no están delimitados necesariamente de acuerdo con una división de clase, género o etnicidad (Straw, 1991).

La categorización tripartita de las escenas musicales expuesta por los investigadores Andy Bennett y Richard Peterson (2004: 6-12) nos explica que las escenas locales son determinadas geográficamente, mientras que las escenas translocales son escenas locales dispersas basadas en un mismo género y las escenas virtuales son comunidades conectadas a través de Internet y de publicaciones. Bennett explica que:

el concepto de escenas translocales es una respuesta a las críticas hechas a los estudios que se centran en las escenas musicales locales. Por lo tanto, varios teóricos afirman que ya no se puede decir que la conceptualización de lo local como un espacio social y culturalmente limitado tenga vigencia en la era de los medios de comunicación globales (Bennett 2004: 228).

Estas críticas han originado diferentes intentos por abordar la relación entre lo global y lo local, usando una gama de términos diseñados para reestructurar los parámetros de las apropiaciones colectivas e innovaciones localizadas que tienen lugar dentro de una corriente de productos de información mediática disponibles a nivel mundial, entre ellos la música. Bennett apunta que hay expresiones que se caracterizan por una serie de escenas locales distintivas en donde se presenta un vínculo cercano entre pequeñas salas, bandas y público, y que participan de un intenso intercambio en el que se producen localmente nuevos estilos que posteriormente se hacen populares en la escena global y expone que:

La calidad translocal de una escena musical no puede descansar exclusivamente en la movilidad global de estilos locales particulares, ni en la habilidad de los miembros de la escena para comunicarse entre sí a través del tiempo y la distancia usando nuevas tecnologías. De hecho [...] las escenas translocales también se caracterizan cada vez más por los flujos globales de personas, *DJ's*, promotores y fans (Bennet: 230).

Esto nos permite entender algo muy importante; que las escenas musicales locales en torno a un género en específico se encuentran dentro de un marco global en el que existen escenas musicales locales en torno a esos mismos géneros pero en otras localidades, en distintas regiones, en varios países y en diferentes contextos socioculturales. Se trata de escenas musicales traslocales globalizadas conectadas y comunicadas, pero a la vez, dispersas y abstraídas. Las mencionadas escenas locales, traslocales, y virtuales no son excluyentes y encontramos escenas musicales, como la escena del reggae en México, que existe y se desarrolla en los tres niveles simultáneamente. Además, aunque el reggae en México es una reinterpretación local a nivel nacional de un género musical de origen jamaicano, surgido en la localidad de Trench Town en Kingston; ésta subsume a su vez otros niveles de localidad al interior del país con una presencia de música reggae en todo el territorio mexicano, así como el surgimiento de diversas reinterpretaciones y escenas locales particulares en torno a este género.

### **El reggae en México**

El desarrollo del reggae en México, a lo largo de casi cinco décadas, ha incluido la mayoría de los subgéneros que han surgido o se han derivado del desarrollo de la música reggae y, aunque algunos han predominado en determinado período, nos encontramos en un momento en el que conviven representantes de distintas épocas y de diferentes estilos; conformando así la actual escena del reggae en México a través de varias escenas que coexisten simultáneamente. Además, cada una de estas escenas internas, han creado diversas identidades que son mediadas por la época y el lugar en que surgen, posibilitando la incorporación de ciertos rasgos culturales como el uso de algunas lenguas nativas como elemento de reivindicación de una identidad indígena o añadiendo algún instrumento musical tradicional en la creación del reggae mexicano. Esta escena musical se construye actualmente a partir de la suma de diversas escenas locales y regionales en el país, además de las escenas que se han generado en torno a determinados subgéneros, y que mantienen comunicación con artistas de la escena de reggae de otros países, incluyendo Jamaica. La escena musical del reggae en México incluye diversas

bandas, músicos, *DJ's*, *MC's*, *singjays*, y *sound systems* (sistemas de sonido) surgidos en diferentes periodos, y que han creado escenas adyacentes que conviven en un mismo tiempo y, en algunos casos, han comenzado a interactuar y a realizar colaboraciones no solo entre ellos, sino también, con músicos internacionales.

La música jamaicana comenzó a escucharse en México en la década de los sesenta debido a la popularidad del *ska* que fue incorporado a la escena del *rock and roll* nacional con músicos como Toño Quirazco y sus Hawaiian Boys. Posteriormente, el reggae llegó al país a través del Caribe mexicano a mediados de los años setenta debido a la relación entre Chetumal y Belice, surgiendo así las primeras bandas mexicanas de este género en el país como Benny y Su Grupo, y Ely Combo, que estaban muy influenciadas por el sonido del músico jamaicano Byron Lee, quien incluso llegó a presentarse en esta zona en más de una ocasión. Poco después, con el surgimiento del *rock* mexicano en los años ochenta, algunas bandas en el país incorporaron elementos del reggae en determinadas canciones, pero sin ser bandas dedicadas a este género. Hacia finales de esa década, el reggae resurgió en el Caribe mexicano con la aparición de bandas pioneras como Splash, Selah, Signos Distantes y Bosquimano, además del famoso club de reggae Cat's en Cancún desde 1987, el primero dedicado al reggae en el país. Poco después el reggae se traslada a la capital del país, floreciendo las primeras bandas de reggae de la Ciudad de México que darían origen al llamado "reggae mexicano" con Rastrillos, Antidoping, y Yerberos. Al mismo tiempo aparecieron en la ciudad los primeros *DJ's* de reggae y las primeras fiestas y sistemas de sonido en torno a este género.

Así, durante los años noventa se comenzó a conformar la escena del reggae en México, que logró distinguirse de la escena del *rock* nacional y generó sus propios espacios y festivales, como el importante Festival Razteca o programas radiofónicos especializados como Reggaegeración, ahora Reggaevolución (con antecedentes importantes con programas como Off Beat, Aguas de Jamaica, Reggae y Algo Más, Puerto Caribe, Contramarea, entre otros). Dicho programa comenzó a incluir el trabajo que estaban haciendo las bandas mexicanas de reggae. A partir del año 2000, la escena del reggae en el país entró en un periodo de crecimiento y desarrollo generando nuevos

festivales y nuevos proyectos de diferentes estilos de reggae en varias partes del país. Actualmente, la escena nacional ha detonado el surgimiento de escenas adyacentes en torno a distintos subgéneros y estilos (como el *dub* y el *dancehall*), además del progreso de escenas locales en diferentes ciudades, así como una mayor internacionalización del reggae hecho en México.

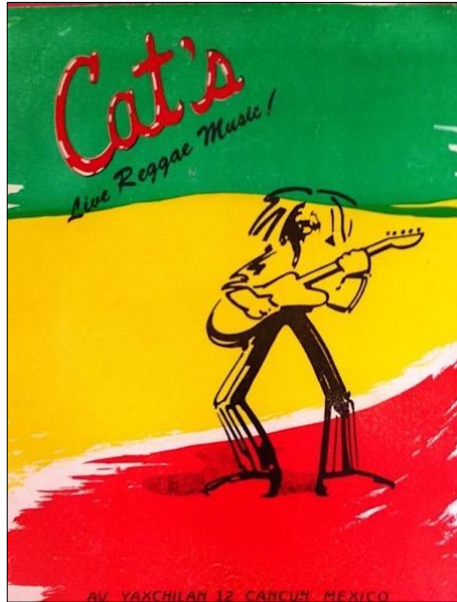


Ilustración 1. Cartel del Club's Cat



Ilustración 2. Cartel del 1er Festival Razteca, marzo 1993

### Aproximaciones al estudio del reggae en México

Es necesario decir que esta aproximación al estudio del reggae en el país, aunque incluye una visión diacrónica, va más allá de la historia de la escena del reggae en México, y su interés es ayudar a conocer los aspectos, proyectos y actores que constituyen esta escena hoy por hoy. Comprensiblemente, las bandas, artistas, y distintos proyectos que hemos logrado ubicar y localizar a través de la etnografía realizada, no constituyen la totalidad de actores musicales en la escena nacional actual. De manera que este trabajo no pretende abordar esta en su conjunto. Esperamos, en el futuro, contar con la posibilidad de realizar esa gran tarea. En cambio, presentamos un abordaje con una visión amplia que, aunque surge del centro del país, puede ser útil también para las demás regiones y localidades, al tener una perspectiva extensa de la escena musical del reggae. Esta visión de la escena es



incluyente de todos los actores, musicales y extramusicales, de todas las regiones y localidades del país, de todos los subgéneros y estilos que han generado incipientes escenas adyacentes y de los músicos de todas las generaciones y épocas del reggae mexicano.

Hoy, la escena del reggae en México, a nivel nacional, se caracteriza por dos principales aspectos: por un lado su expansión y propagación, y por el otro su diversificación y multiplicidad. En cuanto al primer aspecto, encontramos que desde finales de los años noventa comenzó un proceso de descentralización del reggae que dio origen no solo a bandas y artistas, sino a varias escenas locales en diferentes ciudades del país. Esto ha generado que en la actualidad existan cientos de proyectos en torno a distintos estilos de reggae distribuidos en todos los estados de la república. Además, esta descongestión de la escena provocó el surgimiento de focos regionales que, junto a la escena de la capital del país, concentran la mayor cantidad de producción y consumo de reggae a nivel nacional. En cuanto al segundo aspecto, encontramos que desde inicios de los años dosmil, la escena del reggae en el país, la cual ha logrado desarrollos distintos a nivel regional y local, comenzó un proceso de diversificación en el que ha incorporado muchos aspectos que se relacionan de diferentes maneras con la música reggae más allá de la creación musical.

De esta manera, abordamos la expansión y propagación así como la diversificación y multiplicidad de la escena del reggae a través del trabajo de etnografía digital que realizamos durante más de dos años (de enero de 2016 a junio de 2018) y que nos permitió llevar a cabo el “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”, incluyendo así el carácter virtual de la escena del reggae en México en el mundo *online*. Esto nos permitió abordar los treinta y dos estados del país, y entablar comunicación con miembros de diferentes generaciones y épocas, a partir de un diseño metodológico que nos permitió obtener y crear información etnográfica a través de las redes sociales *online*; este es un método de investigación que adapta los métodos etnográficos al estudio de comunidades creadas a través de la interacción social mediada por el Internet. La hipermedialidad en Internet no sólo implica la conjugación de varios medios (televisión, prensa, radio, cine, libros, video, etc.) en un mismo sistema, sino que los redimensiona y adapta a sus características y

necesidades. Retomando la perspectiva de autores como Christine Hine (2000) y Carlos Scolari (2013) quienes señalan que la convergencia de diferentes lenguajes y medios de comunicación es un rasgo característico de la hipermedialidad de Internet, donde se construyen narrativas transmediáticas que pueden ser estudiadas utilizando los principios etnográficos trasladados a espacios virtuales, lo que proporciona una perspectiva que consideramos muy útil para el estudio de una escena musical como esta. La narrativa transmediática es un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión.

Esta etnografía digital se realizó a través de la cuenta de *Facebook* del colectivo Rastreando el Reggae, importante precursor de los estudios Rastafari y de los estudios de reggae en México desde el año 2003. Es importante mencionar que antes de comenzar este trabajo etnográfico, realizamos una búsqueda intensiva de artistas y bandas de reggae de cada estado del país, para añadirlos en *Facebook* y contar con una base de contactos que se iría enriqueciendo. La etnografía comenzó con un mensaje inicial en el que se explicó de qué trataba y las intenciones del ejercicio del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Este primer contacto fue muy importante y considerando que la auto-representación es crucial en la conformación de relaciones en entornos virtuales, el censo no se realizó a título personal, o desde mi cuenta personal de *Facebook*, sino como Rastreando el Reggae. La función de monitoreo y observatorio cultural que realiza el colectivo posibilitó la creación de una comunidad entre Rastreando el Reggae y sus contactos y seguidores, pues estos saben que en la cuenta de *Facebook* de Rastreando el Reggae se publican mensajes de contenido cultural relacionados con la música reggae y con la cultura Rastafari. Esto nos ayudó a no saturar el muro de la cuenta únicamente con los mapas resaltando cada estado, sino que, entre uno y otro siempre hubo varias publicaciones de interés que generaron comentarios. A pesar de esto, pudimos ubicar horarios, y días de la semana en los que hay mayor cantidad de contactos conectados, aumentando así la posibilidad de respuestas y comentarios. No obstante, si bien generalmente en todos los estados revisados o los temas abordados hubo respuestas, y en algunos muy numerosas, en otros no llegó a haber ninguna.

En estos casos, la estrategia metodológica se reforzó más intensamente con videos y fotografías para reactivar la publicación. Sin embargo, dependiendo del tamaño de la escena del reggae en ese estado, o del tema, hubo algunos que generaron mayor respuestas y comentarios que otros.

Así, el “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”, se dividió en tres etapas, la primera dedicada a averiguar la presencia de proyectos de reggae en cada Estado, en orden alfabético. A partir del primer Estado, el mensaje fue enfocado a esa entidad, acompañado de un mapa de México que diseñamos con los colores Rastafari, característicos de la música reggae, resaltando el estado en turno. Además de mencionar a los artistas y bandas ya localizadas, así como un video de cada una de ellas. La periodicidad con la que se abordó un nuevo estado tuvo mucho que ver con la cantidad de respuestas que ese estado generó, sin embargo, aproximadamente cada semana se abordó un estado diferente y la estrategia metodológica siempre consistió en: texto del mensaje solicitando tres datos básicos, el mapa resaltando el estado en turno, etiquetar a los artistas y bandas de ese estado, e incluir ligas a los videos de estas bandas. El mensaje dirigido a cada estado estuvo enfocado a recabar información acerca de tres datos básicos de cada banda o artista: 1) ¿De dónde es?; 2) ¿Desde qué año está o estuvo activo?; 3) ¿Qué estilo de reggae toca? Creando así tres categorías de análisis que nos brindaron datos cualitativos y cuantitativos acerca de en dónde hay más bandas de reggae, en qué años ha habido mayor surgimiento de bandas, y qué subgéneros de reggae predominan en la escena del reggae nacional; aspectos importantes para el mejor conocimiento y comprensión de la escena en el país. Esta primera etapa del censo dedicada a los proyectos musicales de reggae en cada estado se repitió en una segunda vuelta para obtener mayores datos. La segunda etapa se concentró en los actores extramusicales que también forman parte de la escena; y la tercera etapa estuvo dedicada a distintos aspectos que afectan y conciernen de varias maneras a la escena en general y a todos sus participantes. Al terminar esta etnografía digital y al procesar los resultados fue posible graficar y cuantificar estos datos de manera que generaron información importante para caracterizar la escena del reggae en México.

Este trabajo etnográfico digital nos permite caracterizar, de manera general, la escena local del reggae a nivel nacional. Una tarea que difícilmente

podríamos realizar empleando la etnografía tradicional con la que requeriríamos situarnos físicamente en cada estado del país. La escena del reggae en México es un objeto de estudio multisituado que puede brindar mucha información a través de la etnografía digital, principalmente debido a la difusión de hechos mediáticos concretos y a la creación de distintas narrativas transmediáticas en torno al reggae en México y al reggae mexicano. No obstante, un estudio etnográfico del reggae en cualquier estado, brindaría información más detallada analizando un espacio delimitado geográficamente, asistiendo a los espacios que existan para escuchar reggae, asistiendo a eventos de reggae locales que permitan un registro audiovisual, realizando entrevistas abiertas que tomen en cuenta el lenguaje corporal y extra verbal, etc. No obstante, la etnografía digital nos permite obtener suficiente información para caracterizar la escena nacional del reggae, y esta información, posibilitará una interpretación de esos datos que no habríamos podido obtener de otra manera. No se trata de sustituir la etnografía tradicional por la etnografía digital, sino de poder emplear las distintas técnicas etnográficas en un contexto digital que ayude a abordar objetos de estudios que se encuentren expresados en ese contexto. En otras palabras, es el objeto de estudio el que pide tomar ciertas rutas metodológicas que permitan acceder a él, de modo que el método etnográfico corresponda con el objeto de estudio.

### **Periodización**

El desarrollo del reggae en México incluye la incorporación de todos sus subgéneros, así como otros géneros de música popular jamaicana. Así, en México se ha reinterpretado el *mento*, *ska*, *rocksteady*, *reggay*, *reggae roots*, *rockers*, *toasting*, *dub*, *lovers' rock*, *dancehall*, *raggamuffin*, *conscious*, *reggae nyahbinghi*, *reggae góspel*, y la cultura del *sound system*, además de muchas fusiones de reggae con rock, jazz, hip-hop, cumbia, etc. De igual forma algunos artistas y bandas se han relacionado o han incorporado distintos elementos de la música popular o incluso de la música tradicional mexicana. La periodización que hemos propuesto y empleado para el para facilitar el estudio y análisis del desarrollo del reggae en el país incluye cuatro periodos distintos del reggae en México a partir de la década de los setenta hasta hoy; además de un periodo

predecesor o anterior a inicios de los sesenta, y un periodo intermedio o de transición en los años ochenta, en el que el reggae se encontraba muy cercano al *rock*, después del primer periodo en los años setenta cuando llegó el reggae al Caribe mexicano, y antes del segundo periodo en el que surgió el “reggae mexicano” a inicios de los noventa cuando se comienza a conformar una escena del reggae nacional. Posteriormente el tercer período desde el año 2000 en el que se dio una gran diversificación de estilos y subgéneros de reggae; y por último, el cuarto período, el momento actual desde 2010 que se ha caracterizado por el surgimiento de escenas y bandas de reggae locales a lo largo del país. Esta periodización nos brinda un marco temporal muy importante, y de la misma manera, el avanzar en situar, localizar y contextualizar este desarrollo nos proporciona un marco espacial en el que esta historia ocurre.

Los proyectos musicales incluyen a músicos, bandas, *sound systems*, *DJ's*, *MC's*, *singjays*, y cualquier otro formato de artista en la escena del reggae. Sin embargo, cuando hablamos del reggae en México es necesario precisar de cuándo y de dónde se está hablando y tomar en cuenta las diferencias históricas, culturales, sociales, económicas, étnicas, ambientales y regionales, pues es desde esos lugares localizados que se crean diferentes formas de relacionarse con la idea de una escena nacional del reggae que permite lecturas locales, translocales y virtuales acerca de la misma. Sin lugar a dudas, el cómo se vive el reggae y lo que pasa cuando la música reggae sucede en el país ha sido y sigue siendo distinto en diferentes regiones y localidades del territorio mexicano, y vemos que la adopción, reinterpretación, apropiación, y el desarrollo de una escena local, son diferentes y variados, expresando particularidades identitarias distintas, por ejemplo, en Chetumal, Quintana Roo, en el Caribe mexicano en la frontera con Belice; en Tijuana, ciudad ubicada en la región noroeste del país en Baja California en la frontera con Estados Unidos; o en la cosmopolita y vertiginosa Ciudad de México, capital del país; cada una de estas ofrece experiencias particulares con elementos compartidos de cómo se vive el reggae.

### Niveles de localidad

La división regional del territorio mexicano se estableció a partir de la combinación de factores físico-naturales e histórico-culturales. La combinación de estos factores forma uno de los criterios que se utilizan para establecer semejanzas y diferencias entre las treinta y dos entidades que integran al territorio nacional. La agrupación de los estados que presentan características similares, ya sean de tipo físico, cultural y/o económico, da origen a la formación de ocho regiones, lo cual permite facilitar el estudio general de México. Las ocho regiones son: región noroeste, región noreste, región occidente, región oriente, región centronorte, región centrosur, región suroeste, y región sureste.



Ilustración 3. División regional del territorio mexicano

Así, los distintos proyectos musicales de reggae que han surgido a lo largo del país, lo han hecho en diferentes contextos históricos y culturales, además de diversas circunstancias políticas, sociales y económicas. Todos estos factores se encuentran reflejados en las interpretaciones locales que cada artista y cada banda hacen de la música reggae. Esta apropiación no ha sucedido de la misma manera, ni al mismo tiempo en cada parte del país y ha sido un proceso que se ha esparcido paulatinamente. Los contrastes de estas etapas intercaladas revelan las diferencias que existen entre las escenas locales y regionales y explican por qué algunas de estas se encuentran más consolidadas y más desarrolladas, o cuentan con un mayor número de exponentes y de público que otras. En cuanto a los proyectos musicales en torno a cualquier subgénero del reggae en cada estado del país, los porcentajes a nivel nacional son los siguientes:

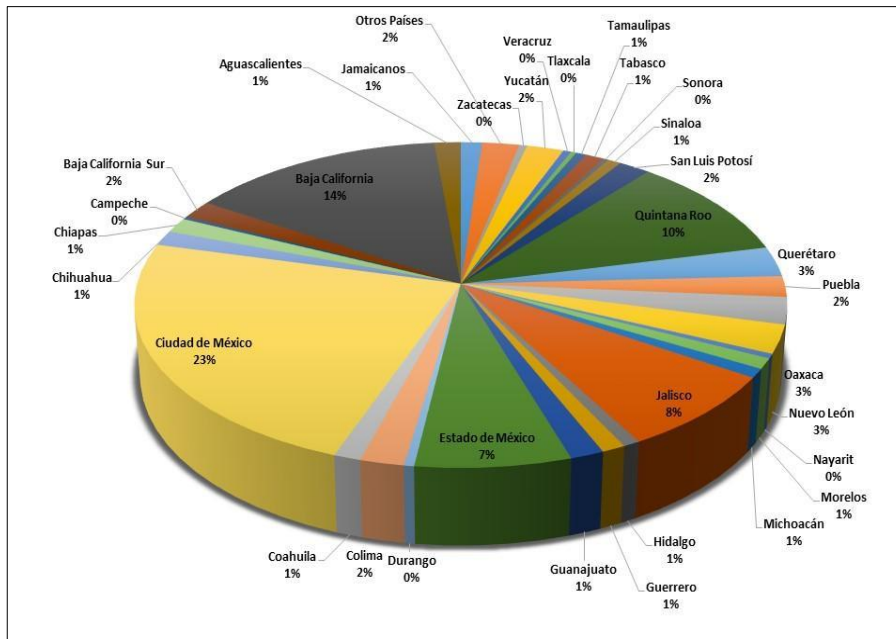


- La región noroeste, que incluye a los estados de Baja California, Baja California Sur, Chihuahua, Durango, Sinaloa, y Sonora, cuenta con aproximadamente 129 proyectos musicales de reggae concentrando el 19% de la escena nacional. El foco para la escena del reggae en esta región se encuentra en la ciudad de Tijuana.
- La región noreste, que incluye a los estados de Coahuila, Nuevo León, y Tamaulipas, cuenta con aproximadamente 31 proyectos musicales de reggae, concentrando el 5% de la escena nacional. El foco para la escena del reggae en esta región se encuentra en la ciudad de Monterrey.
- La región occidente, que incluye a los estados de Nayarit, Jalisco, Michoacán, y Colima, cuenta con aproximadamente 74 proyectos musicales de reggae, concentrando el 11% de la escena nacional. El foco para la escena del reggae en esta región se encuentra en la ciudad de Guadalajara.
- La región oriente, que incluye a los estados de Puebla, Veracruz, Tlaxcala, e Hidalgo, cuenta con aproximadamente 24 proyectos musicales de reggae, concentrando el 3% de la escena nacional. El foco para la escena del reggae en esta región se encuentra en Puebla.
- La región centronorte, que incluye a los estados de Aguascalientes, Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas, y Querétaro, cuenta con aproximadamente 55 proyectos musicales de reggae, concentrando el 7% de la escena nacional. El foco para la escena del reggae en esta región se encuentra en la ciudad de Querétaro.
- La región centrosur, que incluye a los estados de Morelos, Estado de México, y la Ciudad de México, cuenta con aproximadamente 211 proyectos musicales de reggae, concentrando el 32% de la escena nacional. El foco para la escena del reggae en esta región, se encuentra en la Ciudad de México.
- La región suroeste, que incluye a los estados de Guerrero, Oaxaca, y Chiapas, cuenta con aproximadamente 35 proyectos musicales de reggae, concentrando el 5% de la escena nacional. El foco para la escena del reggae en esta región, se encuentra en Oaxaca.

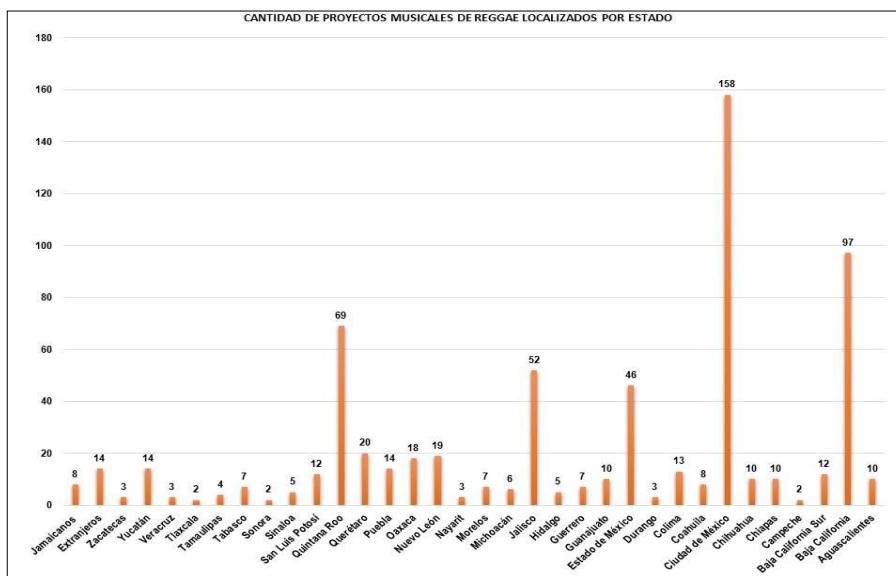
- La región sureste, que incluye a los estados de Tabasco, Campeche, Quintana Roo, y Yucatán, cuenta con aproximadamente 92 proyectos musicales de reggae, concentrando el 13% de la escena nacional. Esta región cuenta con un foco importante en Mérida, y otros en Quintana Roo debido a su gran cantidad de lugares turísticos en el Caribe mexicano.
- Además, la presencia de proyectos y bandas de músicos de reggae extranjeros provenientes de diversos países también es importante para la escena nacional y cuenta con aproximadamente 22 proyectos musicales (8 jamaicanos y 14 de países como Cuba, Argentina, Estados Unidos, República Dominicana, Chile, España, Haití y Nigeria) concentrando el 13% de la escena nacional.

Hasta el momento, hemos ubicado más de medio millar de artistas, bandas, *DJ's* y *sound systems* que surgieron en los distintos periodos, que interpretan alguno o varios estilos o subgéneros de reggae en México, y que se encuentran diseminados en los 32 estados del país y en los distintos niveles de localidad. De esta manera podemos observar cuantitativamente los estados con mayor o menor producción, circulación y consumo de reggae a nivel nacional, así como el lugar que ocupa determinado artista o banda en los diferentes niveles de localidad. Aquí nos referimos principalmente al número de artistas y bandas de reggae que existen en cada estado, pero también a la venta de álbumes y parafernalia, realización de conciertos y festivales, programas de radio, espacios donde ir a escuchar reggae, y otros aspectos que conforman la escena musical local, regional y nacional del reggae en México. Traducir visualmente esta información y lograr mapearla será de utilidad ya que como comentan John Connell y Chris Gibson:

La música popular, al igual que otros aspectos de la cultura, podría representarse espacialmente, explicarse y describirse en términos de la ubicación y los orígenes de escenas, estilos y piezas musicales: el movimiento o la difusión de géneros y estilos musicales a través del espacio, o las redes de giras musicales, los patrones de comercio de productos musicales, o las ubicaciones de supuestos “corazones” de las culturas musicales. [...] Tales cartografías de la música insinuaban la necesidad de un mayor énfasis en la etnografía de la música (Connell y Gibson, 2003: 13).



Gráfica 1.- Porcentajes a nivel nacional de proyectos musicales de reggae en México



Gráfica 2.- Proyectos musicales de reggae localizados por estado

Como hemos visto, la escena nacional del reggae en México cuenta con ocho regiones, que a su vez conforman ocho escenas regionales, con distinta cantidad de escenas locales en diferentes ciudades de los estados de esa región, y que generalmente coinciden con las principales áreas metropolitanas del país. Al mismo tiempo, estas escenas regionales cuentan con al menos un foco regional en una ciudad cuya escena del reggae es más fuerte, más amplia o con más tiempo, que la de los estados aledaños. Siete de estos ocho focos

regionales cuentan con una escena local en ciudades con una gran producción de artistas, bandas, clubs, eventos y festivales de reggae que se vincula con las escenas de otras ciudades de ese mismo estado y de los estados a su alrededor. Veamos un ejemplo. En la región del noreste de México que incluye los estados de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, encontramos que la ciudad de Monterrey, capital de Nuevo León, cuenta con una escena musical de reggae fuerte que atrae y mantiene en órbita a las bandas de Saltillo, Coahuila, lo mismo que a las de Ciudad Victoria, Tamaulipas. En esta región del noreste, los eventos de reggae más grandes se realizan en Monterrey, por lo que las pocas bandas coahuilenses y tamaulipecas buscan presentarse en esta ciudad. De igual manera, si se presenta un artista o una banda internacional, lo más probable y frecuente es que su presentación sea en Monterrey y no en Saltillo o Ciudad Victoria, no solo por los diferentes contextos y situaciones de cada ciudad, sino por la dimensión de las escenas locales del reggae en esos estados. Hay que mencionar que la fuerza o el tamaño de cada escena local (estatal o regional) no consiste solamente en cuántas bandas y artistas de reggae existen o cuáles clubs para que estos se presenten se encuentran en ese territorio, sino a todos los actores tanto musicales como extramusicales que son parte de esta escena, como son los comerciantes, los fotógrafos, los programas radiofónicos y por Internet, los productores, los representantes, los bailarines, los staffs, la audiencia, entre muchos más.

Por último, el octavo foco regional, el de la región centrosur, es la Ciudad de México, que además es la principal escena local a nivel nacional y el mayor foco para el desarrollo de la escena en el país. La mayor parte de los proyectos musicales de reggae buscan, en algún momento, viajar a la capital para participar en algún evento o festival de la escena del reggae de la Ciudad de México, o para tocar en alguno de los principales clubes de reggae como la Casa Rasta, el Cultural Roots, el Kaya o el Soul Dread, debido a que en varios sentidos, se trata de la escena de reggae que cuenta con mayor visibilidad e impacto en el país, lo cual ayuda a esas bandas y artistas locales y regionales a, de alguna manera, legitimarse como parte de la escena nacional de reggae. Cada una de las escenas locales que hay en el país se relacionan entre sí de manera distinta, al igual que con las escenas en ciudades de otros países. Cada escena local del reggae en México determinada geográficamente, es a la

vez una escena translocal porque se relaciona con otras escenas locales dispersas en torno al reggae, y también una escena virtual conectada con otras escenas a través de Internet.



Ilustración 4. Logo del club de reggae Cultural Roots en Ciudad de México

Estos niveles de localidad (por ciudad, por estado, por región) se relaciona con la música reggae de forma distinta, y como ha señalado Martin Stokes “los ‘lugares’ construidos a través de la música implican nociones de diferencia y límites sociales. La música no es entonces simplemente un marcador en un espacio social preestructurado, sino el medio por el cual este espacio puede ser transformado” (Stokes 1994: 4). En ese sentido, los estados que representan los principales focos del reggae en el país y que, muchas veces, crean también relaciones de centro-periferia en torno al reggae son jerárquicamente: Ciudad de México; Baja California; Estado de México; Jalisco, Quintana Roo; Querétaro, Yucatán y Oaxaca. Simultáneamente, cada uno de estos estados cuenta con la mayor cantidad de bandas locales, conciertos y festivales, clubs y espacios donde ir a escuchar reggae, una audiencia constante, entre otros aspectos.

Es importante tomar en cuenta que lo local es el resultado de la relación con otros espacios, por lo que una localidad considerada periferia puede, en algún momento, volverse centro y viceversa. Cada uno de estos estados tiene una importante producción, circulación y consumo del reggae, expresadas de formas o con fines distintos, por ejemplo, un bar en alguna playa mexicana en donde se presente una banda de reggae para el disfrute de los turistas

extranjeros, será distinto a un evento de dub o a una fiesta de *dancehall* en un club de reggae. El lugar influye y determina la música que ahí se realiza y al mismo tiempo, la música influye en el lugar. El tocar la misma música en el mismo espacio fija la música a un lugar, sin embargo, la experiencia local de la música puede ser muy diferente entre sí, como comenta Sara Cohen:

Las formas y prácticas musicales se originan, interactúan y se ven inevitablemente afectadas por los factores físicos, sociales, políticos y económicos que las rodean, [...] dando como resultado la construcción de diversas representaciones o identidades para esas regiones (Cohen 1991: 342).

Por su parte el geógrafo S.J. Smith señala que:

El performance y la recepción de la música popular en circunstancias locales particulares pueden ser una forma efectiva de resistencia a las fuerzas homogeneizadoras de la industria cultural, no necesariamente produciendo un sonido alternativo, sino permitiendo que la gente experimente la música en formas localizadas distintivas (Smith 1994: 237).

Es especialmente importante entender la relación entre lo global y lo local como dos lados de la misma moneda, como lo señala el concepto de “glocalización” refiriéndose a la relación bidireccional entre ambos. Como lo han señalado Warwick E. Murray y John Overton (2005: 49), la importancia de los estudios de localidades se enfatiza cuando consideramos lo que entendemos por “global”. Lo global se construye a partir de la acción local, y cuando nos referimos al proceso global, por lo general describimos los flujos de lo local a lo local que se han extendido a través del espacio para convertirse en globales por extensión.

### **Actores extramusicales**

La escena musical del reggae, como la de cualquier otro género, requiere de otros aspectos que van más allá de la creación musical. De modo que el trabajo de actores extramusicales como los productores, agentes, representantes, periodistas, comerciantes, entre otros, también fortalecen el desarrollo de una escena musical. En la escena del reggae en México encontramos los más diversos aspectos que pueden relacionarse de distintas



maneras con la música reggae, algunas relacionadas directamente con la parte musical y otras no tanto. Así descubrimos desde personas que venden y/o producen indumentaria, vestimenta y parafernalia con esta temática, otros que venden comida o restaurantes y negocios nombrados con esta temática, como la tortillería Marley en Mazunte, Oaxaca; hasta luchadores de lucha libre que se nombran y diseñan su máscara con los colores y diseños que aluden al reggae y a la cultura Rastafari como El Imposible, Azteca Warrior, Hikuri, y Rasta Lion, en distintas ciudades del país. Probablemente los propietarios de la tortillería “Marley” y los luchadores que mencionamos no tengan un relación directa con la parte musical de la escena, pero evidencian la aceptación y adopción cultural que goza actualmente la música reggae, incluyendo sus íconos, elementos estéticos, y conceptos en la sociedad mexicana.



Ilustración 6. Rasta Lion, luchador de lucha libre originario de Tijuana, B.C.



Ilustración 5. Tortillería “Marley”, Mazunte, Oaxaca

Los aspectos y actores extramusicales que de diferentes formas son parte de la escena del reggae en México son diversos e incluyen: organizadores de festivales y campamentos, clubs, puestos de venta en la calle, programas radiofónicos, programas de radio por Internet, productores musicales, estudios de grabación, ingenieros de audio, sellos discográficos independientes, páginas en Internet, revistas, periodistas, documentalistas, realizadores de videos musicales, fotógrafos, artistas gráficos y diseñadores, graffitis, compañías y talleres dancísticos de *dancehall*, empresas y productoras, máangers, agentes, representantes, promotores, pláticas, conferencias y exposiciones, trabajos

académicos, premiaciones, eventos de reggae para niños, productos alimenticios, marcas de ropa y vestimenta, estilistas especializados en *dreadlocks*, deportistas, VJ's, *staffs* (personal), y la audiencia del reggae en México.

### **Reggae en México y reggae mexicano**

Es necesario explicar brevemente la diferencia entre el reggae en México y reggae mexicano. El reggae en México se refiere a todos los elementos que componen la escena de la música reggae a nivel global y que se pueden encontrar o tener acceso a ellos en el país. Es decir, programas radiofónicos dedicados a la música reggae; conciertos de grandes estrellas de reggae provenientes no solo de Jamaica sino de diversos países; métodos, cancioneros y partituras para aprender a tocar reggae en las tiendas de instrumentos musicales más grandes; álbumes de reggae con ediciones mexicanas originales; venta de álbumes de reggae originales en las principales tiendas de música; venta de copias de CD's y DVD's piratas en locales especializados en mercados y tianguis; bandas que realizan *covers* y versiones en español de los éxitos de artistas famosos. De este modo, podemos observar que existen diferentes maneras y espacios para poder adquirir, acercarse o incluso interpretar el reggae en México. Hablar del reggae en México, es hablar no sólo de su presencia sino también de la adopción y apropiación de este género en un contexto distinto fuera de su lugar de origen. Por su parte, el reggae mexicano, se refiere a todos los proyectos en torno al reggae que surgen y se encuentran localizados dentro de la escena a nivel nacional, regional y local; los cuales, en muchos casos, han generado diferentes adaptaciones del reggae a partir de interpretaciones propias. En el reggae mexicano se comienzan a mezclar y fusionar los elementos del reggae, y otros estilos de música popular jamaicana, con la música popular y tradicional mexicana; a menudo se incorporan instrumentos musicales mexicanos tradicionales como la *jarana*; en su lírica se abordan contenidos temas sociales y culturales locales, e incluso, en algunos casos, llega a cantarse música reggae en lenguas indígenas mexicanas como el náhuatl o el maya. Así descubrimos que existen diferentes formas en que se expresa el reggae

mexicano, de modo que, al hablar de reggae mexicano, nos referimos a un proceso de adaptación y reinterpretación que va más allá de la adopción de este género en el país.



Ilustración 7. Jimmy Cliff – *Mundo Maravilloso, Gente Amable* (1970) Portada hecha por el caricaturista mexicano Eduardo del Río 'Rius'

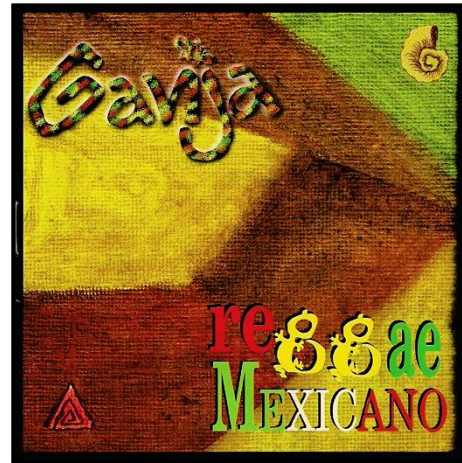


Ilustración 8. Ganja – *Reggae Mexicano* (2000)

El desarrollo del reggae mexicano es parte de la historia del reggae en México, y ambos aspectos conforman la escena del reggae en el país y se relacionan con ellas de diferentes maneras. Entre la audiencia se encuentran aquellos que prefieren únicamente el reggae proveniente de Jamaica y ese es el que consumen, adquiriendo sus álbumes, descargando sus canciones a través de Internet, o asistiendo a sus presentaciones cuando llegan a presentarse en el país. También están aquellos que prefieren el reggae nacional y apoyan a las bandas locales asistiendo a sus presentaciones, comprando sus álbumes que generalmente son producidos de manera independiente. La mayoría de la audiencia de la escena consume ambas formas, tanto las expresiones de reggae que llegan al país, como las del reggae que se crea en México. Sin embargo, hay que añadir que el *malinchismo* o tendencia de preferir lo extranjero frente a lo nacional existente en la sociedad mexicana contemporánea, se expresa en distintos ámbitos en la escena, favoreciendo a los artistas y bandas de reggae extranjeras en vez de las nacionales y locales. Desde hace años, por ejemplo, varias bandas y cantantes de reggae tanto europeos como sudamericanos (argentinos, chilenos, y puertorriqueños, principalmente) realizan giras anuales en las

principales ciudades del país. En cambio, la proyección del reggae mexicano en esos países no es muy fuerte debido a que aún no es muy frecuente que los artistas y bandas nacionales realicen giras en el extranjero. No obstante, es sorprendente la cantidad de proyectos (no solamente musicales, sino dancísticos, académicos, gráficos, entre otros), que han logrado presentarse en otros países financiándose ellos mismos y que han participado y representando a México en eventos tan importantes para la escena global del reggae como el Festival Sunsplash en Montego Bay, Jamaica; la Conferencia Internacional de Reggae, en la Universidad de las Indias Occidentales en Kingston, Jamaica; el Festival Rototom Sunsplash en Benicassim, España; el Concurso Internacional de Pósters de Reggae; o el Festival Internacional de Ska de Londres.



Ilustración 9. “Rastaman reggae”; diseño creado por los mexicanos Josué Gómez Montoya (Selector Joshua) y Erick Guzman (El Jícama) a finales de los 80's y que se ha vuelto icónico dentro de la escena del reggae internacional a través de *stickers*, playeras, tatuajes, etc.

### Aspectos generales de la escena

Es necesario considerar la existencia de varios aspectos que conciernen a la escena en general que, si bien pueden ser más frecuentes o visibles en cierta zona del país o en determinado periodo, en realidad no son exclusivos de una época, de una región, o un subgénero, sino que atraviesan y envuelven a la escena musical del reggae en México en todas sus formas. Algunos de estos aspectos son el cómo se aprende a tocar reggae; la situación de la escena en el *underground* y en el *mainstream*; la relación de la escena del reggae con las escenas de otros géneros musicales como el *rock*, o el *hip-hop*; la presencia de subgéneros y estilos dentro de la escena; la aparición de escenas locales y regionales; el surgimiento de escenas adyacentes; la creación circuitos dentro de cada escena local, la movilidad de las bandas y artistas dentro del país; la producción, distribución y consumo del reggae hecho en México; los



coleccionistas de discos de vinilo; proyectos de *streaming*; presencia del reggae mexicano en los medios de comunicación masiva; creación de *flyers* (volantes) de eventos; casos de reggae mexicano en lenguas indígenas; la presencia de mexicanismos en el reggae; la relación con la escena latinoamericana de reggae; el lugar de México en la escena del reggae mundial; la presencia de bandas y artistas mexicanos en Jamaica; el papel del reggae en la cultura mexicana; su vínculo con movimientos sociales; la realización de tributos y *covers* en el reggae mexicano; profesionalización, éxito y proyección de la escena; problemas, dificultades, y conflictos; qué significa ser “reggaesero”.

Cuando hablamos de las reinterpretaciones locales en México de géneros musicales foráneos como el reggae, es frecuente encontrar el uso de distintos mexicanismos en mayor o menor medida. En el caso del reggae, incluso la forma de pronunciar el nombre del género se ha adecuado. De modo que, en México el reggae frecuentemente se pronuncia como ‘reggaé’, marcando el sonido de la ‘r’ y acentuando la última sílaba, a diferencia de su pronunciación correcta en inglés en la que se suaviza el sonido de la ‘r’ y se acentúa la primera ‘e’. Así, a inicios de los años setenta los pioneros del reggae en México como Benny y Su Grupo, y Ely Combo, escribían el nombre del género como ‘regué’ y ‘reggay’, como en sus álbumes *El Nuevo Ritmo Regué* (1972) y *El Increíble Reggay* (1972), respectivamente. En el caso del reggae mexicano, la presencia de los mexicanismos no se encuentra únicamente en su inclusión en el contenido lírico de las canciones de los artistas y bandas, o en el uso de mexicanismos regionales por parte de las bandas de determinados estados o regiones del país. Los mexicanismos en el reggae mexicano se encuentran en el título de las canciones (ej. “Rifando al Máximo”, “Pendejo”, “La Vida es Chida”) y de los álbumes (ej. *Se Acabó el Reve*, *Al Filo del Machete*), en el nombre de las bandas y artistas (ej. Los Aguas Aguas, Agüita de Jamaica, Los Chilangos), en el nombre de los festivales (ej. Razteca, Rasteño). Más allá de la lírica y la nomenclatura, los mexicanismos en el reggae mexicano pueden observarse en la imagen e indumentaria personal de los músicos, en los logos de las bandas, en los *flyers* de los eventos, en las páginas de Internet; en el *performance* en el escenario, e incluso en la interacción entre la audiencia. Podríamos considerar, incluso que dichos mexicanismos son un elemento muy

importante en la construcción de la idea de un reggae mexicano y las identidades generadas a partir de la reinterpretación mexicanizada del género. Es aquí en donde vemos la glocalización del reggae materializada y expresada de diferentes maneras. La reapropiación de un género musical y una cultura entorno a este, considerada en algún momento ajena, a través de todos los recursos culturales posibles que lo identifiquen como una versión mexicana de esto pero con personalidad propia, trastocado por las diferentes mexicanidades de quienes lo adoptan, adaptan y reinterpretan.



Ilustración 10. Benny Y Su Grupo – El Nuevo Ritmo Reguè

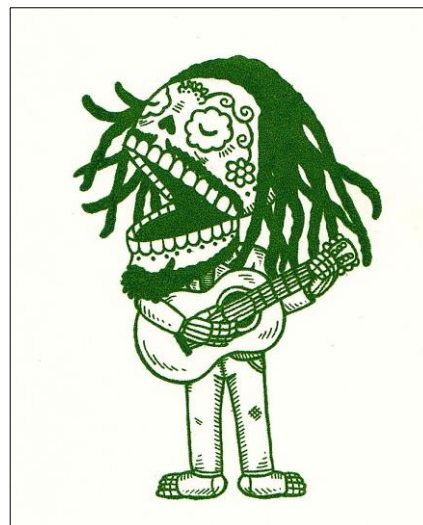


Ilustración 11. Calavera de Bob Marley por el artista gráfico José Pulido, 2008

## Conclusiones

En 2018 se celebran los primeros cincuenta años del surgimiento del reggae y por su parte el reggae mexicano cumple sus primeras tres décadas. Es importante mencionar que este trabajo generó también comunicación e intercambio de opiniones entre los diversos participantes de la escena. Más allá de las contribuciones de los músicos y actores de esta escena, el censo representó un ejercicio de reflexión importante hacia el interior de la misma, poniendo a discusión diversos temas, especialmente en la vertiente virtual de esta escena en la que la comunicación es posible de manera inmediata.

Es importante entender que el reggae no es sólo un género musical, sino una práctica social colectiva que ha servido para la expresión de identidades y formas de relación social, en una escena musical que se ha diversificado y



expandido enormemente. De modo que no se trata solamente de tocar reggae, sino de hacer reggae, es decir, vivirlo, corporalizarlo, bailarlo, gritarlo, cantarlo, gozarlo, sufrirlo, apoyarlo, aguantarlo. El reggae también es un espacio social colectivo que cobra vida cada vez que sus integrantes se reúnen, interactúan y se relacionan en torno al reggae. Sin embargo, aunque la escena del reggae pueda considerarse como una escena marginal en comparación con otras escenas musicales en el país mucho más grandes en torno a géneros musicales de mayor consumo como la música ranchera, balada, grupera, banda, norteña, salsa, y cumbia, esta es una escena muy rica, diversa y significativa.

Un tema importante de esta escena es el de la autenticidad del reggae mexicano. Dentro de la escena existen distintas opiniones, desde las que tratan de sonar como jamaicanos o al menos incluir a un músico jamaicano en la banda para que brinde legitimidad; las que dicen que el reggae mexicano no es reggae y “que lo llamen como quieran pero que no lo llamen reggae”; las que defienden cualquier reinterpretación del género; y las que buscan respetar el lenguaje musical del reggae pero añadiéndole una identidad propia. Más allá del sonido de cada banda y de las preferencias de subgéneros y orientaciones estilísticas de cada exponente, podemos decir que musicalmente el reggae mexicano no suena como el reggae jamaicano, no sólo por el contenido lírico o por ser cantado en español, sino que el *groove* es diferente. El reggae mexicano no es la versión mexicana del reggae, es la reapropiación y reinterpretación mexicanizada del género que ha dado origen a un sonido propio que se caracteriza por su heterogeneidad y una fuerte presencia del reggae *fusion* que permite la mezcla con varios otros ritmos y géneros. De esta forma no existe una obligación de imitar y sonar como una banda de reggae jamaicana y comprensiblemente, el único reggae que suena a reggae jamaicano es el que se hace en Jamaica. Hoy en día, músicos de reggae de todo el mundo buscan viajar a Jamaica para trabajar con un productor o hacer alguna colaboración con un artista y grabar en un estudio local para conseguir ese sonido jamaicano. Durante la realización de trabajo de campo en Jamaica y platicando de este tema con algunos músicos de reggae, me comentaron en varias ocasiones que ellos no esperan que el reggae de otros países suene como el de Jamaica sino que tenga calidad e identidad propia, y que en el

reggae cuando una canción es buena realmente no importa de dónde proviene para que le guste a la gente. En ese sentido existen muchos casos de reggae mexicano con gran calidad que interpretan un reggae dirigido a los gustos locales, los cuales han sido formados con la idea de lo que es el reggae en México (y en algunos casos con la influencia del reggae latino y de bandas argentinas, chilenas o puertorriqueñas) y no dirigiéndose ni pensando en una audiencia jamaicana o internacional.

Por último, es necesario señalar tres puntos muy significativos. El primero es dejar en claro que los porcentajes y el número de artistas, bandas y proyectos, son acercamientos y aproximaciones para conocer la escena desde una perspectiva que incluye todos los estilos, subgéneros, regiones, generaciones y sectores de la escena, y así contar con un panorama más amplio de quienes construyen esta escena, en qué lugares cobra vida, y de qué maneras lo hace. Como mencionamos, abordamos la expansión y propagación de la escena a través del trabajo de etnografía digital que nos permitió realizar el “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Sin embargo, aunque logramos ubicar cientos de proyectos en todo el país, no todos los artistas o bandas participaron en este ejercicio, algunos olvidaron participar, no tuvieron tiempo, no quisieron, no les interesó, o no les importó, y otros más surgieron durante la realización del censo el cual duro más de dos años. Sin embargo, con todos los proyectos que logramos ubicar nos pusimos en comunicación para tratar de recopilar varios datos de su trayectoria. Este trabajo se basó en distintas formas de trabajo de campo, sin embargo, entrevistar a cada una de las bandas o artistas, aunque sería extremadamente enriquecedor, tomaría muchísimo tiempo, y tampoco garantiza la participación de todos. Irremediablemente, como cualquier censo, este está sesgado por dichas cuestiones y no representa la totalidad de la escena, sino a una muestra representativa que incluye a todos los que participaron, que en realidad fueron la mayoría, y que brindaron diferentes perspectivas por provenir de regiones, generaciones o sectores distintos. Es importante explicar que, como sucede en un censo de población en el que un encuestador llega y toca la puerta de un hogar para pedirle a quien habita ahí que le responda el cuestionario de dicho censo, este encuestador puede encontrarse frente a diversas situaciones o circunstancias. Entre las opciones se encuentran que le abran la puerta y

amablemente le proporcionen los datos que solicita, pero también pueden no abrirle y ocultarse por falta de interés o de tiempo; pueden no abrirle por que quien ahí vivía se mudó y cambió de domicilio, o incluso que haya fallecido. De manera similar, en el caso de este censo basado en el trabajo de la etnografía digital, encontramos situaciones o circunstancias similares, pues hubo quienes amablemente proporcionaron los datos que solicitamos, pero también hubo quienes por falta de interés o de tiempo no lo hicieron. Hubo casos también en que alguna banda no respondió porque cambió de nombre o se convirtió en otro proyecto, o incluso porque concluyó y dejó de estar activa. Presentamos los datos de la escena del reggae en México actual a través de los proyectos que fueron ubicados en cada estado, sin embargo, aún hace falta mucha más información de cada banda y artista, así como un estudio histórico y etnográfico del desarrollo de cada escena local del reggae en todo el país de manera más profunda y detallada. En ese sentido, es importante explicar que retomamos las propuestas de la etnomusicología aplicada, definida por Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon (2015) como el enfoque guiado por principios de responsabilidad social, que pone el conocimiento etnomusicológico en práctica a través de una intervención centrada en la música en una comunidad en particular, cuyo propósito es beneficiar a esa comunidad. Buscando así, en primer lugar, el desarrollo de nuevos medios y nuevas estrategias para el estudio de la música reggae en México y sus actores. Y en segundo lugar, realizando un diagnóstico a partir de los resultados del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México” (que se publicará y compartirá de diferentes maneras), así como la creación de un directorio y un mapa interactivo de la escena del reggae en el país, sus actores, y sus lugares; creando así herramientas que puedan ser útiles y tener un impacto positivo en el desarrollo, fortalecimiento y visibilizarían de la propia escena del reggae nacional.

El segundo punto a señalar es que este ejercicio parte de una perspectiva holística que busca obtener un panorama amplio de la escena del reggae en el país, y representa el primer intento de crear un mapa global de la escena del reggae en México. Esto significa que los intentos posteriores podrán contar con un punto de referencia que podrán mejorar y ampliar; pero también significa que tuvimos que partir de cero y sin ningún antecedente de un estudio similar en el país. El único antecedente que conocemos, y que da muestra de cómo el

financiamiento posibilita el ampliar la dimensión de un trabajo como este, es el “Censo de Música de Austin. Una evaluación basada en datos de la economía de la música comercial de Austin” realizada por *Titan Music Group, LLC*, una empresa consultora de la industria de la música comercial para la División de Música y Entretenimiento del Departamento de Desarrollo Económico de la Ciudad de Austin, publicado en 2015, encuestando a los músicos de Austin, capital del estado de Texas en Estados Unidos, con preguntas cuantitativas y cualitativas sobre su experiencia y señalando una serie de recomendaciones que pueden mejorar las condiciones de la industria musical local.

El tercer y último punto que queremos recalcar, es que actualmente la escena musical del reggae en México en realidad se compone de varias escenas que conviven y coexisten simultáneamente, encontrándose así las diferentes generaciones, estilos, subgéneros, sectores y regiones en una escena nacional que subsume varios niveles y que posee una multiplicidad de formas y de identidades particulares. Si bien, como hemos explicado, el desarrollo del reggae mexicano es parte de la historia del reggae en México, las variadas maneras de reinterpretación y de reappropriación de este género en el país ha generado la creación de un reggae mexicano o “a la mexicana” a partir de reconfiguraciones que, para algunos, cuestionan su autenticidad como música reggae debido a que, como ha señalado Carolyn Cooper:

A medida que la música se indigeniza, el modelo jamaicano pierde su autoridad en diversos grados. El seductor abrazo de la exotizada cultura jamaicana parece ceder inevitablemente a una re-familiarización mucho más profunda con el hogar. El espíritu revolucionario de la música reggae se traduce a las lenguas locales que articulan la política particular de los nuevos contextos culturales (Cooper 2012: 3).

De modo que el reggae en México es consecuencia de la internacionalización y posterior globalización del reggae y el reggae mexicano es resultado de la glocalización de este género, pero esto va más allá del territorio o la nacionalidad de quienes lo reinterpretan y surge de la concepción mexicana de lo que se entiende por reggae, de qué significa, de cómo se toca, de cómo debe sonar, y de cómo se vive. El reggae mexicano es en realidad un reggae a nuestro modo, a nuestro gusto, un reggae a la mexicana,

que no ignora cómo “debe” sonar el reggae, sino que prefiere y decide reinterpretarlo de maneras propias en las que se incluyen y diferentes influencias y expresiones musicales que se articulan con el reggae y sus subgéneros. Es difícil definir el sonido heterogéneo del reggae mexicano, pero una de sus características principales es la incorporación de otros géneros como la cumbia, el hip-hop, el rock, el jazz, el son, entre otros. El reggae mexicano es un reggae con identidad propia que hace uso de su riqueza y herencia musical local a diferentes niveles. La escena del reggae en México presenta situaciones y circunstancias que comparte con las escenas musicales de otros géneros, además de otras que comparte con las escenas en torno al reggae en otros países, pero también posee algunas que son únicas y características de los diversos contextos culturales y sociales mexicanos, como puede ser los ejemplos de reggae interpretado en lenguas indígenas.

Ya sea a través de las diversas maneras de cómo se manifiesta el reggae en México, de la creación de un reggae mexicano, o de la reformulación de un reggae “a la mexicana”; la música reggae ha enriquecido el horizonte de las culturas y prácticas musicales de México, generando identidades nuevas en torno a este género y, al mismo tiempo, México ha aportado su visión y sus reinterpretaciones locales particulares del reggae al mundo.

## **Bibliografía**

Bennett, Andy; y Richard A. Peterson (eds.). 2004. *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Vanderbilt: University press.

Bennett, Andy. 2004. “Consolidating the music scenes perspective”. *Poetics*, 32 (3), 223-234.

Carlos A. Scolari. 2013. *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.

Cohen, Sarah. 1991. “Popular Music and Urban Regeneration: The Music Industries on Merseyside”. *Cultural Studies* 5:3, 332-46.

Connell, John; y Chris Gibson (eds.). 2003. *Sound tracks. Popular Music, identity and place*. Londres: Routledge.

Cooper, Carolyn. 2012. “Introduction Jamaican Popular Music A Yard & Abroad”. En *Global Reggae*, ed. Carolyn Cooper, 1-19. Kingston: Canoe.

Hine, Christine. 2004. *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad.

Janotti Jr., J. 2012. "Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies". *Revista de la Asociación Nacional de Programas de Posgrado en Comunicación*, 15 (2).

Murray, Warwick E.; y John Overton. (eds.). 2005. *Geographies of Globalization*. Londres: Routledge.

Smith, S.J. 1994. "Soundscape", *Area* (26): 232-240.

Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, New York, NY: Berg Publishers.

Straw, W. 1991. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5 (3), 368-388.

\_\_\_\_\_ 2002. "Scenes and Sensibilities". *Public* (22-23), 245-257.

\_\_\_\_\_ 2004. "Cultural scenes". *Loisir et société/Society and Leisure*, 27 (2), 411-422.

Svanibor, Pettan; y Titon, Jeff (eds.). 2015. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York, NY: Oxford University Press.

Titan Music Group, LLC. 2015. *The Austin Music Census: A Data-driven Assessment of Austin's Commercial Music Economy*, Austin, Texas.



## Sons do Porto: para uma cartografia sónica da cidade vivida

PAULA GUERRA, LUIZA BITTENCOURT, DANIEL DOMINGUES

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº12

Palavras-chave: cartografia sónica, cidades musicais, redes  
sociotécnicas, Porto.

Keywords: *sonic cartography, musical cities, socio technical  
networks, Porto.*

Cita recomendada:

Guerra, Paula; Bittencourt, Luiza; Domingues, Daniel. 2018. "Sons do Porto: para uma cartografia da cidade vivida". *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº12. <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/](http://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/](http://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/>.*

## SONS DO PORTO: PARA UMA CARTOGRAFIA SÓNICA DA CIDADE VIVIDA

**Paula Guerra**

**Luiza Bittencourt**

**Daniel Domingues**

### **Resumo**

Este artigo tem o foco numa pesquisa exploratória sobre o posicionamento da cidade do Porto sob a ótica da força da estrutura da cadeia produtiva envolvida na circulação da sua produção musical, considerando a relação dialógica e simbiótica entre territorialidades e música. Neste estudo serão debatidos o conceito de “cenas musicais”, de “cidades criativas” e de “cidades musicais”, a partir de uma análise da rede sociotécnica (Latour, 2012) do setor musical (em todos os seus segmentos) na cidade do Porto em Portugal. A metodologia envolvida é composta por uma revisão bibliográfica em torno da revisitação e da reequação do conceito de cena musical e do monitoramento de atividades realizadas na cidade, reatualizando e mapeando o levantamento dos recursos e dos ativos musicais em 2008 (Guerra, 2013 e 2010).

**Palavras-chave:** cartografia sónica, cidades musicais, redes sociotécnicas, Porto.

### **Abstract**

This article has its focus on an exploratory research on the positioning of the city of Porto under the perspective of the strength of the structure of the production chain involved in the circulation of its musical production, considering the dialogical relationship between territorialities and music. In this study, the concept of “music scenes”, “creative cities” and “musical cities” will be debated, based on an analysis of the sociotechnical network (Latour, 2012) of the musical industry (in all its segments) in the city of Porto in Portugal. The methodology involved is a bibliographical review about the revisiting and re-alignment of the concept of music scene and the monitoring of activities performed in the city, reanalyzing and mapping the survey of resources and musical assets in 2008 (Guerra, 2013 and 2010).

**Keywords:** sonic cartography, musical cities, socio technical networks, Porto

## Entrada

Nos últimos anos, o setor musical tem passado por um intenso processo de reconfiguração devido aos efeitos da cultura digital e da globalização, em que as relações com os territórios têm sido transformadas e novos agentes e modelos de negócios têm surgido, assim como as concomitantes redes e conexões. Levando em conta esse cenário, o presente estudo parte de uma análise das formas como a cadeia produtiva do setor vem sendo reestruturada de forma contínua, a fim de adaptar-se às inovações tecnológicas e às formas contemporâneas de sociabilidades entre a audiência, artistas e demais profissionais do mercado. Ademais, o estudo aborda como tais aspetos vêm gerando reflexos relacionados à organização das cenas musicais locais; bem como no tocante às sonoridades das territorialidades diante dos processos de globalização e hibridação cultural.

A partir desse contexto, é feito um exame do setor musical levando em conta o seu posicionamento diacrónico como um segmento dentro da “economia criativa”, que consiste num termo que vem sendo utilizado nas últimas décadas para identificar os produtos e serviços que possuem como origem a criatividade e inovação.

Frente a essa conjuntura, esse artigo vem analisar o conceito de “cidade criativa”, que vem sendo debatido por pesquisadores e organismos internacionais, como a UNESCO, que há 14 anos articula uma rede para promover a cooperação entre cidades que reconheceram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável. Com base nessa abordagem, pretende-se discutir também a noção de “cidades musicais” levando em conta a necessidade de formação de um rede sociotécnica (Latour, 2012) de agentes conectados.

Assim, o objeto de estudo deste artigo será a rede formada segundo um mapeamento dos agentes da cadeia produtiva da música da cidade do Porto desenvolvido entre agosto de 2017 e maio de 2018 no *Google Maps*, a fim de investigar a participação e o envolvimento desses atores na produção e circulação musical na cidade, bem como identificar as principais estratégias das políticas públicas locais para fomento dessas atividades.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa exploratória sobre o posicionamento

da cidade do Porto sob a ótica da força da estrutura da cadeia produtiva envolvida na circulação da sua produção musical e levando em conta a relação entre territorialidades e música. Cabe observar que este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisas mais amplas, em andamento no Programa de Pós Graduação de Comunicação na Universidade Federal Fluminense e no Departamento e Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A metodologia envolvida é composta por revisão bibliográfica e documental, a imersão na cidade para identificação de agentes e um processo de inspiração netnográfica (Hine, 2000) de monitoramento de atividades realizadas na cidade, re-atualizando e mapeando o levantamento dos recursos e dos ativos musicais (Guerra, 2018a) através da elaboração de uma cartografia musical do Porto.

### **Para uma cidade sónica**

A revalorização social da cidade é correlativa de um outro processo de revalorização da temática urbana no seio da sociologia. Algumas das transformações sociais mais vastas não deixaram de imprimir a sua marca nas cidades. As cidades são cada vez mais palcos de visibilidade e concretização de mudanças sociais, mesmo que nos situemos sob o recorte específico das manifestações musicais. Os perfis urbanos modificaram-se drasticamente: com as recomposições da textura social, cultural e urbanística das metrópoles (como a gentrificação) emerge, em lugar da cidade de outrora, a cidade dos consumos e das fruições onde avulta o papel cada vez mais central da cultura (produção simbólica) no conjunto das atividades económicas e o surgimento de renovados estilos de vida (Fortuna & Peixoto, 2002; Guerra, 2010).

As transformações encadeiam-se: mudanças na “textura de práticas” e na “estrutura social da urbanidade”; mudança nas relações de poder; “novas interdependências e novos e mais complexos equilíbrios de poder entre os especialistas de produção simbólica, por um lado, e os especialistas da produção económica e da gestão e decisão política, por outro” (Rodrigues, 1999: 94).

É, pois, dentro deste contexto que assumem pertinência todo um conjunto de ofertas situadas no contorno da divulgação musical e artefactos correlatos

emanados de espaços situados na cidade do Porto como observou a socióloga Paula Guerra no final da primeira década do século XXI (Guerra, 2010). Tornam-se notórias, neste contexto, as apreciações acerca da dialética entre estetização do quotidiano e quotidianização das estéticas – de facto, o espaço urbano é simultaneamente constituído e constitutivo desta operação.

A cidade é duplamente mediadora por referência a estas dinâmicas culturais: meio em que elas se geram e tomam forma é também o meio pelo qual elas se realizam, fornecendo o conjunto infraestrutural que possibilita a sua emergência e oferecendo os lugares e os agentes que cultivam a cultura. A cidade reinventa-se e recompõe-se em meio capacitador por intermédio de muitos destes espaços que analisamos.

Aliás, as mudanças na paisagem arquitetónica (a “cidade-colagem”, que conserva e requalifica o património reinventando-o) vão de par com mudanças na orientação mais culturalista da economia dos “novos intermediários culturais”. A urbanização de novo tipo vai de par com uma “urbanização da consciência” que lhe corresponde.

Ocorre, portanto, uma “mudança de ênfase” nas cidades, com estas a competirem entre si no seio da divisão espacial do trabalho; no seio da divisão espacial do consumo (turismo, estilos de vida, consumo), com a cidade a ter que ser excitante e inovadora em termos de estilos de vida, alta cultura e moda, a promover investimentos em atividades culturais e de lazer; pelas funções de comando, disputando o controlo das atividades-chave da economia, pela eficiência e centralidade das redes de transportes e comunicações; e pela redistribuição (Harvey, 1985: 212-218).

Pelo menos desde Henri Lefebvre (1981) que é conhecida a interdependência e a intermediação entre “práticas espaciais materiais”, “representações do espaço” e “espaços de representação”. As três modalidades do espaço (*vécu, perçu, conçu*) coexistem na cidade para fazer dela um espaço poliédrico e pluridimensional. As práticas culturais materializam-se espacializando-se, mas participam da própria espacialização. É na intersecção destas dimensões que se poderão *ler* as novas configurações urbanas onde se situam os “novos” espaços de fruição musical e lúdica.

A mobilização do espetáculo e, essencialmente, os novos modos de produção de capital simbólico sediado na cidade entrelaçam-se com a

reorganização urbana. O que Edward Soja resgata de Chambers pretende designar sobretudo o “novo modo de vida contemporâneo que se caracteriza por profundas e imutáveis continuidades com o passado” (2000: 147). Estes espaços apresentam-se como reactualizações presentes dos anteriores espaços de convivialidade e de lazer, desempenham funcionalidades idênticas, mas baseiam as suas ações numa nova materialidade correspondente ao campo de aspirações e universo de possíveis dos atores em presença, predominantemente jovens (pese embora a plasticidade e amplitude cada vez mais dilatada desta condição), portadores de recursos culturais, simbólicos, sociais e económicos de acesso à cultura na cidade

Na continuação da perspectiva de Pierre Bourdieu (2006) acerca dos modos de presença estrutural do capital cultural, é possível passarmos a identificar os agentes e os espaços que mais se destacam no estabelecimento ou na transformação do campo da produção de bens culturais e na estrutura de capitais (volume e espécie) detidos.

Algumas perspectivas (Feathestone, 1995 e 1991; Lash & Urry, 1994) apontam para um crescente esbatimento das oposições e das hierarquias simbólicas por efeito da pós-modernização do espaço cultural urbano. Outras falando numa “desclassificação” (cfr. DiMaggio, 1982), não deixam por isso de detetar a persistência de princípios de visão e de divisão do campo cultural. Outras ainda falam na emergência de novas linhas de fratura e no revestimento transmutado que outras adquiriram e que servem para as eufemizar ao mesmo tempo que são mantidas (Harvey, 1985; Jameson, 1991).

Não descurando as sempre omnipresentes diferenças estruturais e estruturantes de acesso à cultura, o espaço urbano constitui uma zona franca onde se tornam mais licenciosas as práticas culturais: mais frequentes, mais intensas, mais combinadas, mais pervertidas, mais inovadoras. Os espaços urbanos têm, como já se disse, um grau inflacionado de acessibilidade a públicos, a espaços de exposição e de performance, a apoios, etc. e de sensibilidade: consumidores mais propensos a aceitarem e a participarem de novas dinâmicas, maior tolerância à diversidade e à transgressão, etc.

Com Soja, a pós-metrópole pode ser vista como “uma variação distintiva dos temas da reestruturação gerada pela crise e do desenvolvimento geo-histórico desigual que têm configurado (e reconfigurado) os espaços das



ciudades desde as origens do capitalismo urbano-industrial” (Soja, 2000: 148). Ao mesmo tempo, “a metrópole pós-moderna, pós-fordista e pós-keynesiana representa algo significativamente novo e diferente, o produto de uma era de reestruturação intensiva e extensiva intensa” (Soja, 2000: 148): duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização. Serão estes espaços os novos *agoras*? Música, imagem, corpos e interações parecem estar no âmago destas “novas” territorialidades.

Objeto e espaço de disputas, a cidade parece disponível a tantas perspectivas quantos os pontos de vista que sobre ela existem. Mais do que contribuirmos para a dramatização desta disputa contribuindo ou defendendo uma ou outra definição, salientemos o carácter integrado que se desenvolve entre cidade e cultura.

Como nos diz Mike Featherstone, a cidade pós-moderna é “muito mais auto-consciente cultural e imagetivamente; ela é o centro tanto do consumo cultural como do consumo geral, sendo que este último não pode ser separado dos signos e imagens culturais, de modo que até os estilos de vida urbanos, a vida quotidiana e as atividades de lazer não podem deixar de ser influenciadas, em graus diferentes, pelas tendências de simulação pós-modernas” (Featherstone, 1995: 392).

O desenvolvimento de novos espaços de consumo (mais do que a desindustrialização), a recomposição social e o desenvolvimento de uma economia cultural na intersecção da iniciativa privada e das políticas públicas fizeram com que se modificasse a paisagem urbana e estes espaços têm uma boa quota-parte de responsabilidade nesse processo.

A maior estetização dos quotidianos dos *urbanitas*, o desenvolvimento de novos espaços de consumo e de lazer e a gentrificação que traz para os centros das cidades uma nova classe média, são vertentes deste processo. Em especial, o processo de gentrificação promove o desenvolvimento de espaços culturais no interior da cidade e a instalação de indivíduos provenientes de grupos sociais do interior da “nova classe média”, que são, em muitos casos, produtores, dinamizadores e consumidores de estilos de vida que abraçam a estilização da vida e possuem disposições que os fazem recetivos aos bens e experiências culturais pós-modernas. E é nesse ambiente das cidades que diversas artes, cadeias produtivas e cenas musicais se entrelaçam.

## **Uma reconfiguração sonora: Globalização, hibridações e cultura digital**

A música reflete e compõe a identidade nacional, uma vez que apresenta ritmos, aborda temas e gera sonoridades que estão conectadas com a cultura característica de determinado território. Nesse sentido, ela se torna um importante ativo cultural que faz girar um mercado que movimenta enormes cifras em todo o mundo.

Levando em conta essa “dupla natureza” em que aparece tanto como uma “mercadoria” dentro de um sistema comercial, quanto como uma expressão artística, em que é portadora de identidades, valores e significados culturais (De Marchi, 2015), a música é abordada de diferentes perspectivas por vários campos de estudo. Nesse contexto, o presente artigo pretende direcionar um olhar multidisciplinar abordando debates e conceitos relacionados ao âmbito da sociologia, dos estudos culturais, da comunicação e da economia.

Inicialmente, cabe apontar que, enquanto teve início o período de reconfiguração da indústria fonográfica, acontecia também um processo de transição da valorização do setor industrial para o criativo, motivado pela globalização e a disseminação da cultura digital, que colaboraram para a ampliação da comunicação entre as pessoas; a variação na estruturação econômica e um movimento de mundialização da cultura com a formação de uma memória internacional-popular (Ortiz, 1994).

Nesse cenário, as diversas misturas socioculturais provocaram intensas conexões culturais, promovendo uma reconfiguração no modo de interação entre o global e o local (Hall, 2003), que unida à descentralização do poder econômico levou a uma desterritorialização que possibilitou um processo de hibridação das culturas (Martin-Barbero, 2006) que gerou efeitos principalmente em iniciativas relacionadas com os setores criativos, como a música.

Essa fase de valorização da informação e conhecimento é conhecida como era pós-industrial e já possuiu diversos tipos de nomenclaturas, tais como “sociedade da informação” (Castells, 2003; Lévy, 1996); “sociedade da inteligência” (Gorz, 2005) e “sociedade do conhecimento” (Crawford, 1994). Tais propostas tinham em comum a desterritorialização e a dinamização dos

fluxos de informação e de contato entre as pessoas por meio dos avanços tecnológicos. Como propõe Castells, nesse momento “a mente humana passou a ser considerada uma força produtiva direta e não apenas um elemento decisivo do sistema de produção” (2003: 7).

Vale ainda ressaltar o cenário de reconfigurações no setor musical que tem ocorrido nas últimas décadas, que através da cultura digital levou a mudanças nos seus meios de produção, divulgação, distribuição, circulação e, principalmente, consumo (conforme orientam estudos de Pereira de Sá, 2006; Guerra, 2010; Herschmann, 2010; Vicente, 2006; Freire Filho & Fernandes, 2007).

Assim, foi nesse ambiente que houve o desenvolvimento de um viés económico ligado à valorização da informação e do conhecimento, que fomentou os segmentos incluídos sob a classificação da “economia criativa”, um setor em que a criatividade é o elemento-chave para gerar propriedade intelectual e, assim, transformá-la em valor económico (Ibias & Anjos, 2015).

Essa expressão começou a ser utilizada em 2001, inspirada no título do livro “The Creative Economy: how people make money from ideas” de John Howkins (2001), baseado na proposta de que as pessoas detentoras de ideias tinham mais poder do que as que trabalhavam com máquina e as donas destes equipamentos.

A escolha desse vocábulo foi baseada no termo “Indústrias Criativas”, que ganhou relevância no Reino Unido com a formação do “Creative Industries Task Force” (CITF), isto é, uma força tarefa responsável por mapear e criar indicadores e análises sobre o setor criativo e o desenvolvimento local. A partir daí foram estabelecidas políticas públicas para esse mercado, que cresceu consideravelmente, o que colaborou para levar o tema a ser debatido em outros países. A popularização desse assunto acabou por ampliar as abordagens relacionadas a esse setor e é assim que teve início o uso da proposta de “Cidades Criativas”.

Tratam-se, portanto daquelas localidades que consideram como prioritários os setores da criatividade e a inovação para promover o seu desenvolvimento local, gerando impactos sociais, culturais e económicos na cidade. Como pontua Reis (2011), essas cidades baseiam-se em conexões (de ideias, pessoas, regiões, intra e extraurbanas, com o mundo, entre público e

privado, entre áreas de saber) e têm na cultura (identidade, fluxo de produção, infraestrutura, ambiente, circulação e consumo) grande fonte de criatividade e diferencial social, económico e urbano. Ou seja: focam na construção de narrativas locais ligadas a setores como música, artesanato, design, audiovisual, gastronomia, literatura e artes mediáticas para envolver a população local e atrair turistas e novos moradores motivados por esse contexto. Afinal, a expansão das cidades, o processo de globalização e as diferentes formas de conexão desterritorializadas, têm estimulado uma concentração geográfica da criatividade, como propõe Costa (2002). Houve também uma reconfiguração nos hábitos do público de forma geral e não só relacionada à esfera musical.

A possibilidade de acesso a inúmeras opções de entretenimento sem sair de casa através de plataformas de *streaming* de audiovisual e de *games*, por exemplo, mudou a rotina de muitos consumidores. Da mesma forma, questões relacionadas à (falta de) mobilidade e segurança nas cidades também têm interferido nas lógicas de apropriação do espaço público.

Com as transformações das cidades, com o aumento da insegurança e com a redução de espaços públicos de convívio, o desfrute cultural deslocou-se para os domicílios, o que foi facilitado pelas tecnologias de comunicação de massa e, mais recentemente, pelas tecnologias fechadas, como Internet e microinformática. Nessas circunstâncias, a classe criativa passou a se deslocar para lugares que “reúnem condições associadas a uma vida social estimulante e a amenidades que favorecem a variedade de gostos e interesses da classe criativa durante as várias fases da vida” (Cruz, Costa & Marques, 2016: 129), tais como vida noturna, segurança, recursos naturais, bom clima, mobilidade urbana e saúde.

E mais: como essas cidades constroem fortes infraestruturas sociais e culturais, tornam-se atrativas para investimentos devido às suas bem estabelecidas estruturas artísticas e culturais (Conceição Costa, 2015). Em suma: a procura por essas cidades é motivada pela busca por uma experiência (Pine & Gilmore, 1999) relacionada à música, que gera uma vantagem competitiva frente às demais que gera um sentimento de valorização do espaço que atrai tanto novos moradores, quanto turistas.

Atualmente, 64 cidades de 44 países possuem o “selo” de “cidade criativa” pelo programa da UNESCO que estabeleceu uma *Rede de Cidades Criativas*, visando estimular a cooperação entre locais que têm a criatividade como um fator estratégico de desenvolvimento urbano sustentável. Em Portugal existem 5 cidades assim classificadas: Braga (Artes Midiáticas), Barcelos (Artesanato e Arte Popular), Amarante (Música), Óbidos (Literatura) e Idanha-a-Nova (Música). Todavia, cabe alertar que não é porque uma cidade não possui essa chancela da UNESCO que ela não possui peculiaridades que possam caracterizá-la como “criativa”. Afinal, esse setor gera um grande impacto económico em diversas cidades, que desenvolvem políticas públicas específicas voltadas para dinamizar tais segmentos e muitas vezes fazer parte dessa rede da UNESCO está mais ligada a uma questão de estratégia política do governo dessa cidade - que vai precisar organizar um dossiê e apresentar uma candidatura defendendo a existência dessa narrativa local - do que à efetiva existência de uma estrutura criativa. O mesmo ocorre ao analisarmos de forma individual a atuação desses setores nessas cidades.

Quer dizer: de acordo com a UNESCO as cidades de Amarante e Idanha-a-Nova são consideradas como cidades criativas pela música, ou seja, podem ser apresentadas como “cidades musicais”. No entanto, isso não faz nem com que outros locais do país não possam também ser assim considerados, tampouco impõe que seja preciso que outras cidades possuem exatamente a mesma narrativa e estrutura do setor que estas, como se verifica a seguir.

### **Rumo às cidades musicais**

Nos últimos anos, diversas cidades têm utilizado a música como uma ferramenta para o desenvolvimento local, uma vez que gera impacto nas esferas económica, social, cultural e, conseqüentemente, turística. Para tanto, têm aplicado estratégias inovadoras para estimular o setor e potencializar as dinâmicas e sociabilidades relacionadas a ele, gerando novos negócios nesse mercado e promovendo a sua sustentabilidade. E isso pode ser realizado de diferentes maneiras. Enquanto algumas cidades focam em apresentar uma narrativa envolvendo seu histórico com a música (como é o caso de muitas “cidades criativas”); outras optam por fortalecer alguns agentes desse setor

(como as casas de shows, por exemplo) a fim de criar novos postos de trabalho principalmente entre os jovens; e umas miram no fomento à realização de eventos e festivais. Por conta disso, existem diversos casos de cidades que implementam medidas para incentivar esse setor, como Austin (EUA), Adelaide (Austrália), Amsterdão (Holanda) e Melbourne (Austrália).

Analisando o contexto brasileiro a partir dos estudos de caso das cidades de Rio das Ostras, Conservatória e Rio de Janeiro, Herschmann e Fernandes aplicam o termo “cidades musicais” para identificar localidades que possuem “territorialidades sónico-musicais” significativas que “pela recorrência da sua presença, intensidade dos afetos suscitados, pluralidade e pela sua multiplicação em diversas áreas – acabam produzindo efeitos significativos em partes da cidade ou na urbe como um todo” (2016: 38). Nesse sentido, para tais autores, essas cidades são capazes de “abrigar – especialmente em função da articulação dos atores locais – ‘cenas musicais’” (Straw, 2006) significativas no seu território”.

Conforme os estudos elaborados, estas cidades destacam-se, respetivamente, pela realização de um grande Festival de Jazz e Blues em Rio das Ostras (Herschmann, Oliveira & Fernandes, 2017); a ocorrência de apresentações gratuitas de seresteiros nas ruas e espaços de Conservatória (Herschmann, 2011); e a ocupação das ruas do Rio de Janeiro por Herschmann e Fernandes (2014). Como se vê, essa proposta das “territorialidades sónico-musicais” está muito ligada à criação de “paisagens sonoras” (Schafer, 2001) nas cidades, que possuem ambientes marcados pelas sonoridades. Nesses exemplos, mesmo estabelecendo circuitos e fazendo parte das cenas musicais locais, tais atividades possuem um caráter temporário de atuação.

Porém, no que diz respeito a esse estudo pretende-se, sem desconsiderar esses entendimentos anteriores relacionados às concepções de “cidades criativas” e às “territorialidades sónico-musicais”, direcionar o olhar para uma estrutura da cadeia produtiva musical local, a fim de destacar a relevância da presença - e manutenção - de uma rede mais estável de agentes integrados e atuando de forma contínua para que o mercado musical seja capaz de efetuar a circulação de seus serviços e produtos, gerando negócios na região e fomentando a sustentabilidade do setor.



Em outras palavras: pretende-se identificar como cidade musical aquela que se desenvolve a partir da consolidação de uma rede sociotécnica (Latour; 2012) de agentes conectados, formada por uma imensa variedade de agentes do setor.

Essa proposta está também relacionada com o conceito de cena musical que vem sendo debatido nos últimos anos. Will Straw foi o primeiro pesquisador a propor uma sistematização acadêmica acerca das cenas musicais (1991, 1997, 2006), em que levava em consideração “as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade, e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos” (Straw *in* Janotti Jr., 2012: 9). A partir desse primeiro entendimento, esse termo passou a ser discutido por estudiosos em diversas áreas.

Avaliando a aplicação desse conceito no âmbito da comunicação, a professora Pereira de Sá ao debater sobre os argumentos de Straw, combinou o reconhecimento de uma cena musical a partir da presença dos seguintes pressupostos: a) um ambiente local ou global; b) marcado pelo compartilhamento de referências estético comportamentais; c) que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos agrupamentos juvenis; e) que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) marcadas fortemente pela dimensão mediática (Pereira de Sá, 2011: 157).

Uma cidade, portanto, pode incluir um entrelaçado de diversas cenas musicais, relacionadas com diferentes gêneros musicais. E a atuação dos agentes dentro dessas cenas vai também afetar os serviços e bens culturais circulantes pela cadeia produtiva do setor. Todavia, há que se levar em conta que nem só de cenas musicais vive uma cidade. Afinal, existem também outros agrupamentos que têm a música como o seu elemento conector, mas cujas características não chegam a corresponder à de cena. É o caso, por exemplo, dos circuitos musicais e das territorialidades sônicas.

Como propõe Herschmann (2010), as cenas musicais se caracterizam por serem mais instáveis, nas quais é possível notar um maior protagonismo

dos atores, que se envolvem nela a partir de gostos, prazeres e afetividades. Já nos circuitos, apesar de os afetos ainda serem relevantes, o autor esclarece que existe um maior grau de institucionalidade e monetarização, caracterizado por uma dinâmica híbrida formada por formalidades e por sociabilidades. Somando esse entendimento ao proposto por Luci Pereira (2014: 4), partimos do ponto de vista que os circuitos distanciam-se das cenas ao passo que envolvem as práticas dos atores na cidade em espaços não contíguos localizados em trechos diferenciados e até distantes da cidade. Isso ocorre, por exemplo, no circuito de espetáculos de fado, como será apresentado.

Já no que diz respeito às territorialidades sónicas, Herschmann e Fernandes pretendem conferir valor às sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que vêm sendo realizados pelos atores nesses espaços (2016: 48). Nesse tocante, para os autores, muitas vezes a decisão da área que será ocupada com música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sónicos do local. Tais territorialidades se caracterizam por sua temporalidade e por gerarem benefícios para o local, promovendo uma reconfiguração do território. É o caso, por exemplo, de alguns festivais, como será visto a seguir.

Portanto, tendo em vista todo o exposto acima, o que se propõe neste estudo é que uma cidade para ser considerada como “musical” é preciso que apresente um fluxo nesse setor local, sendo necessária a existência de uma variedade de agentes da cadeia produtiva da música que sejam capazes de formar uma rede capaz de dar seguimento a todas etapas da cadeia produtiva até chegar ao consumidor final; bem como a introdução de políticas públicas direcionadas para o fortalecimento desse setor. Nesse sentido, uma “cidade musical” irá envolver os agentes da cadeia produtiva local e abranger as cenas musicais, circuitos e territorialidades sónicas estabelecidas em uma determinada região; além de diversos outros agentes autónomos a tais conglomerados, mas que se conectam na rede sociotécnica musical daquele território. Como parâmetro para essa pesquisa, será levado em conta o caso da cidade do Porto, em Portugal.

## O mapa musical do Porto e os sons do Porto

Para dar início à presente análise é preciso elucidar três questões. O primeiro tópico diz respeito à abrangência territorial da pesquisa, que tem como foco o Porto (cidade e concelho), em Portugal. Situada na região norte do país, trata-se de um dos destinos turísticos mais antigos da Europa e que é constituído por uma forte e diversa expressão cultural. A cidade conta com museus, casas de concertos, teatros, festivais, cinemas, vários centros culturais, bem como diversos eventos nos seus espaços públicos, principalmente durante o período do verão. Além de ser Património Mundial desde 1996; em 2001 foi eleita a Capital Europeia da Cultura; em 2008 foi considerada um “cidade global” de acordo com a pesquisa “The World According to GaWC 2008”<sup>1</sup>; e já recebeu diversas vezes o *World Travel Awards* como melhor destino europeu. Não obstante o seu forte posicionamento cultural, o Porto possui ainda diversas características consideradas relevantes para atração de cidadãos criativos, seja como moradores ou turistas querendo consumir uma experiência na cidade, a saber: um clima bom, mobilidade urbana com uma malha metroviária ampla, complementada por uma grande frota de autocarros e comboios; segurança; gastronomia reconhecida pela excelência; vida noturna; recursos naturais (como o Rio Douro) e uma saúde pública de referência.

Fora toda essa perspectiva cultural e seu ecossistema, o Porto é também a segunda cidade e o quarto município mais populoso de Portugal, o que colabora para sua inserção na rota dos principais concertos e festivais de música do país. Aliás, essa tendência tem vindo a manifestar-se desde finais dos anos 1970 (Guerra, 2010). Por tais motivos tornou-se uma cidade interessante para ser tomada como objeto deste estudo. Sobre esse aspeto cabe apenas destacar que esse mapeamento envolveu a cidade do Porto e não a sua região (Grande Porto ou Grande área Metropolitana do Porto) ou distrito (que incluiria também as áreas de outros 17 municípios).

O segundo ponto a ser observado é que a cartografia tem sido empregada como uma importante ferramenta metodológica interdisciplinar para os estudos de comunicação e música (Herschmann & Fernandes, 2014;

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.lboro.ac.uk/gawc/world2008.html>. Acesso em 20 de junho de 2018.

Pereira de Sá, 2014; Fernandes e Herschmann, 2016), uma vez que funciona não só como uma relevante fonte de informações durante essa etapa de coleta de dados, mas também produz um importante banco de dados que pode ser utilizado para consulta pelos profissionais do setor musical a fim de fomentar novos negócios e circulações na região.

Concomitantemente, o terceiro aspecto aproxima essa cartografia de uma cena musical. A partir dos anos 90 do século XX, o conceito de cena começou a ser assumido dentro da análise sociológica e não só, como sendo apropriado para os estudos sobre música e mais adequado do que o conceito de subcultura para expressar a existência de práticas expressivas e rituais em torno da música. Esta emergência conceptual ficou a dever-se substancialmente a Will Straw (1991) e a Barry Shank (1994), que fizeram a apologia do conceito no estudo do *indie rock* e sobre a cena *rock'n'roll* em Austin, no Texas, respetivamente. Will Straw defende a cena como um espaço de concomitância de várias práticas musicais conservando graus diversos de distinção entre si, isto é, “é um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajetórias de mudança e fecundação cruzada. Dentro de uma cena musical, o mesmo objetivo é articulado dentro dessas formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho de fronteiras musicais tem lugar” (1991: 6). Convém notar que este autor distingue uma cena musical de uma comunidade musical, já que esta última implica um conjunto de pessoas portadoras de um perfil sociográfico fixo envolvidas na prática musical face a várias linguagens, sendo tributárias de uma memória coletiva comum musical enraizada no tempo e no espaço e onde o objetivo articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de um vínculo afetivo entre os dois termos: práticas musicais contemporâneas, por um lado, e o património musical, que é visto tornando esta atividade contemporânea adequada a um determinado contexto, por outro lado (Guerra, 2010).

Já o quarto aspecto a ser definido é o que engloba o termo “cadeia produtiva da música”. De acordo com investigação conduzida pelo Núcleo de Estudos da Economia da Cultura do Instituto Gênesis (PUC-Rio), pelos pesquisadores Luiz Carlos Prestes Filho e Marcos do Couto Cavalcanti (2004),

essa expressão foi introduzida como um “complexo híbrido, constituído pelo conjunto de atividades industriais e serviços especializados que se relacionam em rede, complementando-se num sistema de interdependência para consecução de objetivos comuns artístico, económico e empresarial” (2004: 29). Acompanhando essa orientação, a análise desse artigo parte da noção de que a cadeia produtiva da música é aquela que envolve todos os agentes que participam dos diversos estágios, desde a pré-produção até o consumo final pelo público. E seguindo esse entendimento, coadunamos com a proposta de Janotti Jr. e Pires (2011: 12), que para compreender a formação de uma cena é necessário reconhecer a participação dos atores sociais envolvidos na cadeia produtiva da música, desde a sua composição e gravação até ao seu consumo final, analisando uma série de implicações.

Sendo assim, foi realizado um levantamento de agentes para produzir uma análise tendo em conta a aplicação da TAR - Teoria Ator-Rede (Latour, 2012) de modo a identificar as redes sociotécnicas associativas híbridas e heterogêneas, formadas por atores humanos e não-humanos. Inclusive, ao debater a aplicação da TAR, Pereira de Sá afirma que tal teoria pode ser proveitosa em estudos sobre música, já que busca eliminar possíveis hierarquias entre atores humanos e não-humanos e “possibilita o reconhecimento dos artefactos técnicos como coatores em qualquer rede estabelecida com humanos” (Pereira de Sá, 2014: 540). Trata-se, portanto, de entender as relações entre sujeitos e objetos como redes construídas coletivamente, o que Latour (2012) denomina de redes sociotécnicas.

Nesse estudo em específico, é possível elaborar o traçado dessa rede a partir do desenho da cadeia produtiva da música exposto acima. Ou seja, nessa primeira etapa de pesquisa foram identificados os seguintes atores humanos envolvidos nessa rede: músicos; produtores; equipe técnica; *luthiers*; gestores de salas de concertos; representantes de salas de ensaios e estúdios de gravação; vendedores de lojas de instrumentos musicais e lojas de discos; gestores de selos e gravadoras; jornalistas especializados no setor (mídia impressa e virtual); e editoras musicais.

Já no que diz respeito aos atores não-humanos destacam-se os instrumentos musicais, equipamentos e a Internet e suas plataformas digitais que estão incluídas no que diz respeito a divulgação, distribuição e



sociabilidades. Com base nesses dados e a fim de compreender a estrutura da cadeia produtiva do Porto durante essa pesquisa, o mapeamento identificou nessa primeira etapa da investigação alguns agentes considerados como fundamentais pelos agentes culturais locais para a produção e circulação musical nas etapas citadas acima, a saber: salas de ensaio e estúdios de gravação; festivais de música; salas de concertos e espaços de concertos; lojas de instrumentos musicais; e lojas de discos, somando mais de 80 itens mapeados. Por tratar-se de um mapeamento que leva em conta espaços físicos, não foram considerados agentes da cadeia produtiva da música relacionados ao ambiente virtual, tais como blogs, sites e outras plataformas digitais.

Os dados obtidos nessa primeira etapa da pesquisa já estão disponibilizados no site [www.mapamusicaldoporto.com](http://www.mapamusicaldoporto.com) (Figura 1) e foram resumidos no formato: Nome do local, Tipo de Agente, Endereço e Site (os que tinham). As fontes utilizadas incluem monitoramento virtual de sites e redes sociais, solicitação de indicações de agentes culturais diretamente, além de observação presencial na cidade.

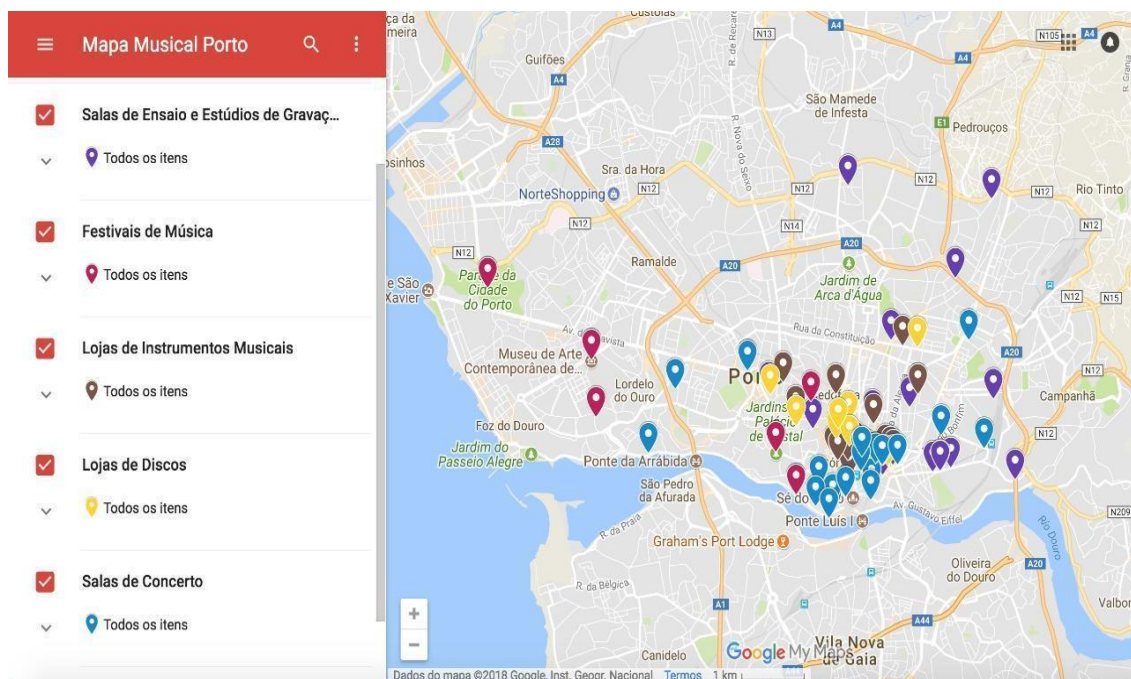


Figura 1



Ao primeiro olhar é possível já perceber a concentração de pontos mapeados na região da central da cidade. Tal aspeto se justifica uma vez que é a região em que possui a maior circulação de pessoas ao longo do dia. Inclusive, trata-se da área que é cercada pela principal rodovia da cidade (o que garante muita movimentação rodoviária) e possui uma extensa malha metroviária (com mais de 10 paragens), bem como duas estações de trens. Além disso, trata-se de uma região com muito fluxo turístico, onde a segurança é sempre reforçada.

No que diz respeito às salas de ensaio e estúdios de gravação foram identificados 19 pontos no mapa. Um fato interessante é que trata-se de um item que encontra-se um pouco mais espalhado pela área da cidade, o que é compreensível, já que a proximidade com os músicos facilita na frequência de manutenção dos ensaios, além de facilitar a gravação. E mais: não são atividades que dependem da ida do público ao local, logo, não tem a necessidade de se instalar em áreas mais movimentadas e, provavelmente, com aluguéis mais caros.

Outro aspeto importante que a quantidade dessas salas e estúdios demonstra é que existe um interesse de profissionalização dos músicos da cidade. Afinal, se existe esse número de espaços destinados a ensaios e gravações é que há uma demanda por concertos ao vivo e consumo desses fonogramas. Sobre esse item cabe destacar o Centro Comercial Stop, que fica em Heroísmo, e é considerado por alguns como a “verdadeira Casa da Música”<sup>2</sup> da cidade. Inaugurado no final dos anos 80, foi um dos primeiros centros comerciais da cidade e um dos maiores, onde ficavam além de lojas 2 cinemas e uma danceteria com capacidade para até 1500 pessoas. O Stop entrou em crise na década seguinte, com o surgimento de outros espaços comerciais, lojas mais modernas e diversos centros comerciais. Com a redução na frequência, diversas lojas começaram a fechar. O que salvou a manutenção do espaço foi a música, uma vez que as lojas começaram a ser alugadas para esse público. Com isso, em cerca de 20 anos, 104 das 131 lojas do Stop tornaram-se estúdios de gravação e salas de ensaio com uma circulação de

---

<sup>2</sup> Em contraponto à Casa da Música que abriga salas de ensaio e concertos de música clássica e objeto de uma canonização muito elevada.

300 bandas por lá, que tocam, principalmente, rock e jazz. Os aluguéis pagos pelos músicos sustentam o Stop e ajudam a pagar o emprego do Horácio, vigilante do local desde 2001.

Quanto aos festivais de música, vale inicialmente informar que Portugal possui 272 festivais de música em seu território, que movimentam um público estimado em 2,5 milhões de espectadores em Portugal, com dimensões que variam entre grande (12,6%); médio (30,2%); e pequeno (57,2%). Trata-se de um setor em crescimento e que está diretamente ligado à intensa procura turística que o país tem tido nos últimos anos, concentrando-se principalmente nas cidades de Lisboa e Porto. De acordo com dados da APORFEST - Associação Portuguesa de Festivais de Música, entre 2015 e 2018 o número de festivais e de público tiveram um acréscimo de 30%. Por conta dessa conexão com o turismo, os festivais realizados no Porto possuem, em geral, *line ups* compostas de músicos de *rock*, *pop* e eletrônico, voltados para atingir um público jovem. No que diz respeito aos espaços ocupados, estes variam entre áreas abertas (como o Parque da Cidade onde ocorre o Nos Primavera Sound e o Parque da Pasteleira em que é realizado o festival Elétrico) e locais fechados (por exemplo a Alfândega do Porto, que recebeu o RPMM Festival e a última edição do North Music Festival) (Ver Guerra, 2018b).

Já no que diz respeito à parte financeira existem festivais com grandes patrocinadores (como o NOS Primavera Sound, por exemplo) e bilhetes pagos, enquanto há também outros que atendem à modalidade gratuita e que utilizam outras estratégias para conseguir verba, como ocorre com o Festival Feminista do Porto, que lançou uma campanha de *crowdfunding* e fez alguns eventos para angariar fundos (Nogueira, 2009).

Outro ponto interessante que foi possível notar é que os festivais não ficam só na parte mais central da cidade e ocupam também outras regiões, como o Parque da Cidade, o Parque da Pasteleira e o Museu de Serralves. Vale ainda observar que durante a realização desses eventos a cidade é tomada temporariamente por uma audiência que se desloca de diversos pontos (inclusive de fora) para participar dessa experiência. Esses festivais constituem territorialidades sónico-musicais (Herschmann e Fernandes, 2014) temporárias que geram “paisagens sonoras” (Schafer, 2001) na cidade.

Mesmo com a grande quantidade de produtos vendidos *online*, ainda foi

possível encontrar quase 20 lojas de músicas no Porto e 12 lojas de discos. Com uma concentração no seu centro histórico - o que facilita a pesquisa de preços -, é possível identificar 2 perfis dessas lojas. No caso dos instrumentos, o primeiro perfil possui um carácter mais tradicional e possui também serviços de *luthier* (com conserto e construção), como por exemplo o “A Casa da Guitarra” e a “Oficina de Violinos”. Já o segundo está ligado a uma venda de instrumentos menos “artesanais”, como a “FNAC de Santa Catarina” e a “Ludi Music”. Semelhante situação ocorre com as lojas de discos, que se contrapõem entre uma proposta mais comercial (como o da “FNAC Santa Catarina” e outros espaços mais clássicos e com ambientes acolhedores aos fãs que gostam de descobrir discos, como ocorre na “Muzak”, na “Louie Louie” e na “Matéria Prima”.

Por último, foram identificadas nessa primeira etapa da pesquisa 21 salas de concertos na cidade. A categorização dessas pode ser feita através do perfil dos músicos que compõem sua programação. Enquanto espaços como o “Coliseu do Porto” e o “Teatro Rivoli” recebem artistas relacionados ao *mainstream* musical, locais como o “Maus Hábitos” e o “Barracuda Clube de Roque” estão ligados ao consumo segmentado, principalmente com as cenas musicais que envolvem o rock. Já a “Casa da Música” consegue estabelecer uma programação que abarca os dois tipos, uma vez que possui projetos especiais, principalmente durante o verão. Tratando sobre gêneros é possível também estabelecer uma classificação que inclui, por exemplo, espaços voltados para o jazz (“Hot Five Jazz & Blues” e “Mirajazz”) e outros direcionados para o circuito de Fado (como a “Taberna Real do Fado” e “A Casa do Fado”, que estão muito relacionado ao turismo, uma vez que é o principal tipo de música portuguesa.

A partir do acompanhamento de alguns concertos durante essa primeira análise foi possível observar a relevante participação de algumas salas de concertos e de alguns festivais como importantes agentes inseridos em algumas cenas musicais da cidade, como é o caso do gênero rock. Sarah Cohen esteve particularmente interessada nos rituais de performance da música, na sua ocupação simbólica de um território local e na sua organização em vínculos e laços sociais. Sarah Cohen (1991) a partir do seu estudo da cidade de Liverpool constata a efetiva relação entre música e identidade local,

contrariando determinismos mais ortodoxos da lógica pós-moderna segundo a qual a globalização é responsável por uma cultura pop desenraizada do espaço e do tempo. O estudo de Sarah Cohen consolida toda uma analítica que tem vindo a ser desenvolvida em torno do *pós-punk* e da *new wave* inglesa nas cidades de Leeds, Manchester, Liverpool ou Londres demonstrando as especificidades artísticas, estéticas e sociais que estão por trás de projetos especificamente localizados em cidades sob um rótulo opaco de *new wave* ou *pós-punk* (Guerra, 2018a). Ainda no contexto acima descrito, há que se salientar que têm sido também identificados alguns circuitos musicais (Herschmann, 2010), como é o caso das casas de fado, que estão diretamente conectadas ao potencial turístico da cidade.

Por fim, cabe destacar que tais pontos identificados possuem importantes participações na manutenção da estrutura musical do Porto como um todo e que é dessa maneira que é possível fazer com que o mercado musical local gire de forma contínua, de modo a garantir a sustentabilidade desse setor e a fim de colaborar com o desenvolvimento turístico local.

### **Espirais sónicas urbanas finais**

Como exposto acima, a relação entre cultura, criatividade e desenvolvimento territorial tem sido alvo de atenção quer por parte de um conjunto alargado de abordagens científicas, quer por parte das políticas públicas (Silva, Babo & Guerra, 2015), que são capazes de amplificar o potencial transformador das indústrias criativas e culturais no território, impactando o seu crescimento económico, bem como contribuindo com o fortalecimento da cultura e da identidade local.

É, portanto, com base nessa investigação com fontes virtuais e uma observação presencial pelo Porto que foi possível observar a existência de circuitos (Herschmann, 2010), cenas musicais (Straw, 1991, 1997, 2006; Guerra, 2010, 2013) e territorialidades sónico-musicais (Herschmann e Fernandes, 2014) e, como consequência, identificar a relevância de uma estrutura da cadeia produtiva da música composta por uma variedade de agentes da cadeia produtiva da música que estão conectados em uma rede sociotécnica, permitindo a circulação de serviços e bens culturais na cidade.

Nesse sentido, o presente artigo propôs a necessidade de estimular a formação de uma rede sociotécnica (Latour, 2012) de agentes conectados que estimule a consolidação de uma estrutura para circulação de bens e serviços locais e colabore no desenvolvimento do território e no fomento à criação de uma cultura política na cidade de participação na cultura que ambicione por novas políticas, formando, deste modo, um círculo que se retroalimenta.

## **Bibliografia**

- Bourdieu, Pierre. 2006. *As estruturas sociais da economia*. Lisboa: Campo das Letras.
- Castells, Manuel. 2003. *A galáxia da Internet: Reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Conceição Costa, Daniela Maria. 2015. *Lisboa Cidade Criativa, Preparação de uma candidatura à Rede de Cidades Criativas da UNESCO*. Lisboa: Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa.
- Costa, Pedro. 2002. *As actividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
- Cruz, Ana Rita; Costa, Pedro; Marques, João Filipe. 2016. Indústrias culturais e criativas em destinos turísticos: comparando quatro regiões da Europa. *Revista Brasileira de Desenvolvimento Regional*, 4 (1): 127-164.
- De Marchi, Leonardo 2015. *Inovação nas indústrias culturais na era digital: Um estudo de caso das empresas eletrônicas da indústria fonográfica brasileira*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.
- DiMaggio, Paul. 1982. Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, 47(2): 189 – 200.
- Featherstone, Mike. 1991. *Consumer culture and postmodernism*. Londres: SAGE Publications.

\_\_\_\_\_. 1995. *Undoing culture: globalization, postmodernism and identity*. Londres: SAGE Publications.

Fortuna, Carlos & Peixoto, Paulo. 2002. "A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas". *Projecto e circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*, eds. Carlos Fortuna & Augusto Santos Silva, 17 - 63. Porto: Edições Afrontamento.

Freire Filho, João & Fernandes, Fernanda Marques. 2007. *Reinvenções da Resistência Juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Gorz, Andre. 2005. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume.

Guerra, Paula. 2010. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em Sociologia.

\_\_\_\_\_. 2013. *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.

\_\_\_\_\_.2018a. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia & Antropologia*, V.08 (02): 375–400.

\_\_\_\_\_.2018b. "Ceremonies of Pleasure: An Approach to Immersive Experiences at Summer Festivals". En *Trends, Experiences, and Perspectives in Immersive Multimedia and Augmented Reality*, ed. Emília Simão & Celia Soares, 122-146. Hershey: IGI Global.

Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Harvey, David. 1985. *The urbanization of capital*. Oxford: Blackwell.

Herschmann, Micael & Fernandes, Cíntia Sanmartin. 2014. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: INTERCOM.

\_\_\_\_\_.2016. Comunicação, música e territorialidades: repensando a relevância das cidades musicais do Rio de Janeiro. *Revista LOGOS*, 45 (23), No 02, 2o semestre.



Herschmann, Micael. 2010. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores.

\_\_\_\_\_. 2011. "Ruas que cantam: ativismo seresteiro e desenvolvimento local em Conservatória". En *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*, 235-266. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

Herschmann, Micael; Oliveira, Indira & Fernandes, Cíntia Sanmartin. 2017. Rio das Ostras, cidade do jazz. Contribuição da música para o bem-estar e desenvolvimento local alcançados neste território. *RECIIS - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, v. 11, n. 2.

Hine, Christine. 2000. *Virtual Ethnography*. London: Sage.

Howkins, John. 2001. *The Creative Economy: how people make money from ideas*. Michigan: Allen Lane.

Ibias, Marcos Vinícius Guterres & Anjos, Luciana Peters dos. 2015. Indústria criativa: a busca de novos mercados e crescimento econômico por meio da inovação. *Negócios e Talentos*, v. 14, n. 1 (2015): 4-14.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*. Londres: Verso.

Jannoti Jr., Jeder & Pires, Victor de Almeida Nobre. 2011. "Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais". En *Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de internet*. eds. Jeder Jannoti Jr.; Tatiana Rodrigues Lima & Victor de Almeida Nobre Pires, 8-22. Porto Alegre: Simplíssimo.

Jannoti Jr., Jeder. 2012. Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *Revista E-compós*, 15(2): 1 -10.

Lash, Scott & Urry, John. 1994. *Economies of signs and spaces*. Londres: Sage Publications.

Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o social – Uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador, UFBA.

Lefebvre, Henri. 1981. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.

Lévy, Pierre. 1996. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34.

Luci Pereira, Simone. 2014. Circuitos, cenas, cosmopolitismos: Cartografias da latinidade em São Paulo. *Anais do COMUNICOM*. Disponível em: [http://www3.espm.br/download/Anais\\_Comunicom\\_2014/gts/gt\\_cinco/GT05\\_PEREIRA.pdf](http://www3.espm.br/download/Anais_Comunicom_2014/gts/gt_cinco/GT05_PEREIRA.pdf). Acesso em 10 de novembro de 2018.

Martin-Barbero, Jesus. 2003. Dos meios às mediações. *Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Nogueira, Bruno. 2009. A nova era dos festivais: Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. *Revista Ícone*, 11 (1): 1-12.

Ortiz, Renato. 2003. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Pereira de Sá, Simone. 2006. *A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo*. Niterói: UFF – PPGCOM.

\_\_\_\_\_. 2011. “Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade”. *Comunicação e estudos culturais*, orgs. Jeder Janotti Jr. & Itânia Gomes, 147-162. Salvador: EDUFBA.

\_\_\_\_\_. 2014. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. *Revista Contemporânea*, 12(3): 1-16.

Pine, B. Joseph & Gilmore, James. 2001, *O espetáculo dos negócios*. Rio de Janeiro: Campus.

Prestes Filho, Luis Carlos & Cavalcanti, Marcos do Couto (org.). 2004. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênesis-PUC/RJ.

Reis, Ana Carla Fonseca. 2011. *Cidades Criativas: Análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo.

Rodrigues, Walter. 1999. Globalização e gentrificação: teoria e empiria. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 29: 95 - 125.

Schafer, R. Murray. 2001. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press.

Silva, Augusto Santos; Babo, Elisa Pérez & Guerra, Paula. 2015. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*. N.º 78: 105-124.

Soja, Edward W. 2000. *Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*. Oxford: Blackwell.

Straw, Will. 1991. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in *Popular Music, Cultural Studies*, 5(3): 368-388.

\_\_\_\_\_. 1997. "Communities and scenes in popular music". En *The Subculture Reader*, 221-249. Londres: Routledge.

\_\_\_\_\_. 2006. Scenes and Sensibilities, *E-Compós*, 6: 1-16.

Vicente, Eduardo. 2006. A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país. *e-compós. Brasília: Revista eletrônica da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, Dezembro de 2006 – 19/19.

## La narcomúsica o cómo una escena musical se desborda sobre la frontera México-estadounidense

FERDINANDO ALFONSO ARMENTA IRURETAGOYENA

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

**Palabras clave:** narcocorridos, escena musical, frontera México-Estados Unidos, cartografía musical, espacios sociomusicales.

**Keywords:** *drug ballad, musical scene, US-Mexico border, musical cartography, socio-musical spaces.*

Cita recomendada:

Armenta Iruretagoyena, Ferdinando A. 2018. “La narcomúsica o cómo una escena musical se desborda sobre la frontera México-estadounidense”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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](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/](http://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 NARCOMÚSICA O CÓMO UNA ESCENA MUSICAL SE DESBORDA SOBRE LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOUNIDENSE

Ferdinando Alfonso Armenta Iruretagoyena

### Resumen

Las expresiones audiovisuales relacionadas al tráfico de drogas han triunfado mediáticamente y diversas escenas musicales a lo largo del continente abrevan en sus representaciones. Desde estilos producidos de manera relativamente localizada, como la *cumbia villera* o el *funk proibidão*, hasta escenas multisituadas de mayor alcance como el *gangsta rap* o el reguetón. El presente artículo abordará este fenómeno desde un caso paradigmático: los narcocorridos en el contexto fronterizo de México y Estados Unidos. Enmarcado por el aglutinante complejo de la "música norteña", los narcocorridos implican una variedad de expresiones sobre el mundo del narcotráfico en México. Por ello, propongo explorar el concepto de "escena musical" derivado de los estudios de música popular, con miras a reconstruir un breve itinerario de los narcocorridos en la región transfronteriza comprendida por la ciudad Mexicali (México), el condado de Imperial (California) y Yuma (Arizona). En consideración a la diversidad de agentes que conforman este entramado, me basaré en una serie de registros etnográficos sobre lugares donde son interpretados en vivo de forma regular (bares, antros, foros), así como entrevistas a los actores que los protagonizan (productores, músicos y escuchas), además de mapas de apoyo para su localización.

**Palabras clave:** narcocorridos, escena musical, frontera México-Estados Unidos, cartografía musical, espacios sociomusicales

### Abstract

Audiovisual discourses related to drug trafficking have triumphed in media, and several musical scenes throughout the continent show up nourished by their performances. From styles produced in a relatively localized manner, such as *cumbia villera* or *funk proibidão*, to multi-situated scenes of greater reach such

as *gangsta* rap or reggaeton. This article will approach to this phenomenon from a paradigmatic case: the *narcocorridos* in the border context of Mexico and the United States. Framed by the binder concept of "*música norteña*", the *narcocorridos* involves a diversity of discourses about the world of drug trafficking in Mexico. Therefore, I propose to explore the concept of "musical scene" derived from Popular Music Studies, in order to reconstructing a brief itinerary of *narcocorridos* in the cross-border region comprised by the city of Mexicali (Mexico), Imperial County (California) and Yuma (Arizona). In regard to the variety of agents that make up this network, I will rely on a series of ethnographic records about places where they are performed live on a regular basis (bars, clubs, forums), as well as interviews with the actors (producers, musicians and listeners) that star them and maps of support for its location.

**Key words:** drug ballad, musical scene, US-Mexico border, musical cartography, socio-musical spaces

## Introducción

Desde una variedad de formatos y ante la demanda de diversos públicos, las representaciones culturales del crimen organizado se volvieron mediáticamente omnipresentes. Si bien no hay novedad en el hecho de que estas representaciones tengan circulación masiva, llama la atención la manera en que se insertan en la cotidianidad actual. El cine y la música conforman dos de sus principales interfaces y aunque el presente artículo se limita a la segunda, basta pensar la popularidad de distintas obras audiovisuales en torno al mundo del narco para reforzar tal idea. Por ejemplo, de 2013 a 2017, entre México, Colombia y Estados Unidos se estrenaron al menos nueve series televisivas inéditas relacionadas con el imaginario del narcotráfico en América Latina, consiguiendo públicos trasnacionales e índices de audiencia considerables<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Estas producciones son: *El señor de los cielos* (2013), *Camelia La Tejana* (2014), *La Viuda Negra* (2014), *Narcos* (2015), *Señora Acero* (2014), *Dueños del paraíso* (2015), *Ozark* (2017), *El Chapo* (2017), *Alias J.J.* (2017). A estas producciones televisivas se le suman muchas otras que se estrenaron en años anteriores y que se continuaron emitiendo nuevas producciones hasta el presente.



La música brinda una panorámica desde la cual percibir la complejidad de sentidos y prácticas que este fenómeno entraña. El término de “narcomúsica” ha sido empleado por Helena Simonett (2006) para referirse a la música producida bajo las representaciones del narcotráfico en México. Aunque el presente trabajo discurrirá en la música nortea mexicana, considero que el término puede ser usado para nombrar una lírica de la transgresión y el bandidaje presente en muchas otras músicas, cuya característica común es el hecho de habitar el mundo que retratan (al menos líricamente). En otras palabras, se trata de expresiones en las que el lugar de enunciación corresponde al de un sujeto transgresor y no apenas al de narrador externo. Aquí podríamos incluir varias músicas que refieren en alguna medida al crimen organizado y que al mismo tiempo constituyen una amplia demanda comercial: el *reggaetón* (Ponce-Cordero, 2016), la *cumbia villera* (Cragolini, 2006), o más obvio aún, el *gangsta rap*, así como otras músicas emergentes cooptadas por conglomerados mediáticos.

Ana María Ochoa Gautier (2006) propone leer el desarrollo de estas músicas como la intersección entre las experiencias de violencia y las expresiones sonoras que los colectivos elaboran desde sus respectivos entornos y trayectorias. El ejemplo que empleo aquí como paradigmático en relación a la narcomúsica (o al menos uno donde se vuelve especialmente visible esta intersección) es el de los “narcocorridos”. Dado que me propongo analizarlos en calidad de “escena musical”, me basaré en un registro etnográfico compuesto por recorridos, entrevistas y observaciones en espacios en los que, en el periodo de 2015 a 2017, fueron difundidos en vivo de forma regular. De esta manera, esbozaré el itinerario de las prácticas musicales de la música nortea (estilo musical al que los narcocorridos se inscriben) en el contexto transfronterizo comprendido por la ciudad de Mexicali (México) y los condados de Imperial y Yuma, en California y Arizona, respectivamente. Para ello, tomaré como referencia principal la cabecera municipal de Mexicali y su vecino inmediato, Calexico (California). Al tratarse de una región que estrecha condiciones ambientales, dinámicas migratorias, lógicas de consumo y de difusión mediática, pretendo explorar el concepto de “escena musical” como una posibilidad de una reflexión holística a partir de algunas de las prácticas musicales que este espacio alberga.

## De la escena musical del corrido a lo narco en escena: conceptos mínimos

Las “escenas musicales” constituyen tramas de comunicación derivadas del acto de socializar la música. El término, ampliamente usado en el periodismo, fue llevado al quehacer académico por los *Popular Music Studies* en respuesta a la necesidad por abordar las prácticas musicales en relación al espacio; asimismo, para nombrar un amplio rango de actividades en que la música funge como el principio organizador (Futrell, Simi y Gottschalk, 2006). Will Straw, uno de los primeros en ocuparse de esta conceptualización, define “escena musical” como el espacio cultural que incluye prácticas musicales las cuales coexisten e interactúan dentro de una variedad de procesos de diferenciación, mudanza y mutua influencia (1991: 373). Para este autor, las escenas musicales, en contraste con la noción de “comunidades musicales”, articulan prácticas y agentes sin necesidad de que sus participantes compartan metas comunes o especificidad geográfica. Sin embargo, como otros autores apuntan (véase, por ejemplo, Shank 1994; Bennett y Peterson, 2004), la música puede contribuir en la formación de una identidad regional, cuando las escenas se encuentran vinculadas por aspectos físicos e históricos.

Pensar en torno a una posible escena musical del narcocorrido implica ligar los tantos aspectos referentes al estilo musical del que forma parte, así como su papel para expresar situaciones sociales y su lugar en la vida cotidiana de las personas. Primeramente, por “narcocorrido” entiendo una composición lírica musicalmente basada en el “estilo norteño” y simbólicamente inscrita en el imaginario de la narcocultura; emulando al corrido mexicano, versa sobre hechos o situaciones referentes al mundo de la ilegalidad y el tráfico de drogas. El narcocorrido se ha consolidado como objeto de análisis en diversos campos estudio como la sociología, la historia, la comunicación o los estudios culturales (véase, por ejemplo, Astorga, 1995; Valenzuela, 2003; Simonett, 2001; Ramírez-Pimienta, 2004). A partir de estos antecedentes es posible considerarlo como una expresión musical transnacional capaz de simbolizar deseos, hechos y problemas sociales equiparables en diversos contextos en los que tiene difusión relevante.

Más allá del intento por localizar los orígenes del estilo musical “norteño” en México (véase, por ejemplo, Montoya, 2013), su trascendencia como música popular remite a las dinámicas de migración interna y externa, así como la importación de diversos trazos musicales de otras latitudes. Para José Juan Olvera (2008), la categoría de “música norteña” evoca una transculturalidad que transita entre la música de banda (como el estilo sinaloense), la tecno-banda, la “música colombiana” de Monterrey (México), la música grupera, la tejana, entre otras. Olvera sugiere ver en la música norteña

una de las expresiones culturales mexicanas que ha mantenido y extendido su influencia a lo largo de los estados fronterizos y más allá. Parte de esta vitalidad se debe al diálogo constante que mantiene con las culturas fronterizas de los Estados Unidos –y con otras del interior de México y de aquel país–, presentes en el norte de México debido a factores tales como la evolución económica, la migración y la influencia de los medios masivos (Olvera 2008: 20).

A pesar de que cada uno de estos estilos se remonte a una región e instrumentación propia, comparten una identidad debido a factores extra musicales. Por ejemplo, la categoría de “música regional mexicana” es el rótulo comercial bajo el que se difunde gran parte de la música norteña en diferentes países, aunque en su calidad de música popular-masiva trascienda una sola región geográfica. Dichos estilos musicales coexisten a través de diversas escenas transnacionales, desde Estados Unidos hasta el centro y sur del continente, y se encuentran ligadas a partir de lógicas de consumo, espacios radiofónicos, estrategias de venta y bailes populares (González, 2013).

Considerando al narcocorrido como un eje que motiva la conformación de diversos itinerarios musicales, reflexionaré sobre un caso localizado en un contexto transfronterizo: caso que, en adición, proporciona datos ilustrativos sobre la cualidad multisituada de la música norteña. El potencial de la música como agente socializador opera bajo una enorme diversidad de soportes, medios y situaciones sociales. El ciclo de producción que da vida a una escena abarca desde la forma de grabar y difundir hasta las modalidades de consumo e, inclusive, las emociones que genera en los escuchas. Por ello, se ha elegido un lugar de análisis que aglutina las distintas etapas de este ciclo, al mismo tiempo que lo escenifica: me refiero a los espacios donde se tocan

narcocorridos en vivo de manera frecuente.

Ante el reto que supone el trabajo de campo a través de los espacios musicales y las tecnologías de la información, recupero la idea de “cartografía musical” como una forma de rastrear la distribución geográfica de la música en consideración del entorno urbano y sus agentes: es decir, no se trata únicamente de situar el fenómeno musical en un mapa, sino de reconstruir la vastedad de elementos en juego (Pedro, 2017; Lashua y Schofield, 2010). Por su parte, Juan Ramírez Paredes, con base en los estudios de la música popular, ha propuesto el concepto de “espacios sociomusicales” para referirse a los “sitios en donde existe una sociabilidad a partir de la propia música” (Ramírez, 2012: 182n). Este concepto resulta importante como criterio en la elección metodológica de los lugares de estudio, pues dentro de todos los lugares donde se tocan narcocorridos fueron elegidos aquellos en que los narcocorridos contribuyen en la concurrencia de asistentes; estos son: bares, antros, cantinas y foros de espectáculos en los que la música norteña en vivo es uno de los principales elementos mediadores.

En suma, el espacio geográfico de una escena musical no necesariamente es el factor decisivo en su desenvolvimiento, aunque, para el caso de las escenas locales, el espacio físico se torna fundamental para comprender las prácticas musicales que alberga. Al tratarse de música popular, es imposible obviar el papel de los medios de comunicación y sus influjos globales en la construcción de escenas locales. De igual manera, situarse en un contexto transfronterizo de la música norteña resulta ilustrativo en la investigación, ya que se hace evidente el tránsito de agentes que encarnan sus productos culturales; tránsito que no es unívoco y que vale la pena reseñar en términos de la relación entre dinámica territorial y medios de comunicación.

### **Un Norte y un *South*: cartografía musical de una escena méxico-estadounidense**

Los nombres de las ciudades de Mexicali y Calexico son una mutua combinación de palabras entre “México” y “California”: “Mexi-Cali” y “Cal-exico”. La primera, capital del estado de Baja California, México y, el segundo, parte del condado de Imperial en el estado de California, Estados Unidos. De todas las ciudades que estrechan límites internacionales vía terrestre, las

denominadas “ciudades espejo” o “ciudades gemelas” atestiguan de manera particular la dinámica transfronteriza. Se trata de núcleos poblacionales contiguos que se encuentran bordeados por límites internacionales, pero que se interrelacionan de forma política, social y económica. En la frontera México-Estados Unidos esto es apreciable en las fronteras de Tijuana-San Diego, Mexicali-Calexico, Nogales-Nogales, Ciudad Juárez-El Paso, Piedras Negras-Eagle Pass, Nuevo Laredo-Laredo, Reynosa-McAllen y Matamoros-Brownsville) (Amaral, 2007).



Mapa 1. Región fronteriza analizada entre México y Estados Unidos: el área ovalada muestra la concentración de los lugares recorridos (Elaboración propia; Google Earth).

Me centraré en la frontera de Mexicali y Calexico, la tercera más transitada entre estos dos países con aproximadamente 12 mil personas que cruzan diariamente de forma pedestre (además de su contraparte vehicular) (Nieves, 2017), dato que llama la atención al respecto de la dinámica urbano-territorial de la región. Además, el área administrativa de Mexicali también estrecha límites interestatales con Sonora, particularmente con la ciudad de San Luis Río Colorado (también ciudad fronteriza) y límites internacionales con el estado de Arizona, condado de Yuma (ver mapa 1). Es de resaltar algunas características de esta región fronteriza que marcan su particularidad frente a otras áreas metropolitanas situadas en contexto de frontera.





Mapa 2. Área de espacios sociomusicales analizados (Elaboración propia; Google Earth).

Muestra de esta interrelación es la cobertura binacional con la que cuentan algunos medios de comunicación o la movilidad laboral transfronteriza que acontece en dicha región. Sobre lo primero, existen varios medios que transmiten entre los dos límites fronterizos, como las emisoras de radio FM “La Tricolor” o la “Ke Buena” o, más específicamente aún, la señal televisiva del canal 4 XHBC que se transmite desde Mexicali y abarca El Centro, California y Yuma, Arizona. Sobre lo segundo, uno de los aspectos más evidentes de esta dinámica lo ilustra la población denominada *commuter*, es decir, aquellas personas para quienes la movilidad cotidiana implica el traslado entre diferentes localidades de una zona metropolitana (Vega, 2016); asimismo, se trata de “transmigrantes”, ya que ese traslado diario implica el cruce de un puerto internacional. Éste último es el caso de miles de personas que transitan diariamente esta región binacional que conforma una intensa movilidad laboral, de consumo y de servicios educativos (Vega, 2016)<sup>2</sup>. Cabe agregar que, para México, estas ciudades fronterizas desempeñan un papel importante en el

<sup>2</sup> Vale la pena aclarar que, pese a no ser objeto del presente análisis, la ciudad sonorensa de San Luis Río Colorado, también tiene una escena activa en música norteña y narcocorridos.



sector industrial<sup>3</sup>, lo cual junto con la actividad agropecuaria, ha implicado también una notable migración interna en diversos momentos históricos.

Por otra parte, un aspecto imprescindible al momento de dibujar el ambiente social y político de esta región es la presencia del crimen organizado en relación al tráfico ilegal de sustancias y de personas hacia Estados Unidos, así como de ingreso ilegal de armas a México (véase, por ejemplo, Martínez, 2017). Vale apuntar que esta zona no solo representa una ruta de tráfico, sino también un lugar de alto consumo de “drogas duras” (véase, por ejemplo, León, 2017). Dichos aspectos, pasan a formar parte del discurso cotidiano en la vida social de la región, situación que favorece a una relativa aceptación moral que se expresa en forma de representaciones sociales (Ovalle, 2010). Estas representaciones transitan en una gama de diversos formatos que van desde el habla cotidiana hasta los medios de comunicación, pasando por la propia música; como fue señalado en un inicio, la música norteña y los narcocorridos sintetizan en buena parte la complejidad de este fenómeno.

A pesar de que el narcotráfico está presente a lo largo de la frontera norte, el noroeste mexicano, junto con la parte sureste de Estados Unidos, se perfilan como una importante área de concentración en la producción de los narcocorridos. Un reconocido productor musical de música norteña y locutor de radio, Gabriel R. “el Plebe”, señala que la “plaza musical” de la frontera californiana es de suma importancia comercial ya que

Para este género, específicamente tratándose de los corridos yo sólo considero Tijuana y Mexicali, porque si te vas a otras fronteras no es tan arraigado el corrido. Yo creo que los bajacalifornianos todavía consumimos ese tipo de música, cuando en otras fronteras ya no tanto. Es más tipo la música regia, es otro rollo. O sea, yo he estado en antros de Monterrey, por ejemplo y no, los antros de Monterrey es la música de Intocable, la música de Duelo [música norteña romántica]. Y tú vete aquí a un antro y es de cajón que te van a tocar corridos (comunicación personal, 26 de febrero de 2016).

Igualmente, el Plebe platicó que en varias ocasiones algunos grupos norteños radicados en la parte estadounidense de esta región lo habían

---

<sup>3</sup> Principalmente industria maquiladora y manufacturera, que en este caso se refiere a empresas extranjeras (del rubro de maquinaria, equipos electrónicos, entre otros) situadas estratégicamente en la frontera mexicana para beneficio arancelario, fiscal y de transporte, cuyos productos se comercializan fuera del país donde se producen.

contactado con la intención de darse a conocer del lado mexicano. Si bien, Tijuana es el sitio más atractivo para difundir la música norteña en la región, por su concurrencia y diversificación de agentes, según el Plebe, los productores y músicos veían en Mexicali una opción más económica y con el potencial necesario para encaminarse en un itinerario de promoción hacia el público sonoreño y continuar hacia el sur del país (Gabriel R., comunicación personal, 26 de febrero de 2016).

Sumado a lo anterior, es preciso recalcar que el área delimitada entre Sinaloa y California es crucial en la producción actual de narcocorridos; de hecho, varios de los intérpretes de narcocorridos con mayor difusión masiva (como El Komander o Gerardo Ortiz) forman parte de las compañías discográficas *Del Records* o la empresa *Twiins Music Group*, ambas con base de operaciones en la zona metropolitana de Los Ángeles, California. Por su parte, el contexto fronterizo como el de Baja California también cuenta con casas productoras especializadas en música norteña y narcocorridos como, por ejemplo, *Damage Krew* en Tijuana o *GR Music Promotions* en Mexicali. En suma, esta región representa un blanco de interés comercial basado en su nivel de consumo, toda vez que son lugares receptores de constante migración, con amplia aceptación y circulación de narcocorridos, al igual que un clima social que permite la abundante presencia de esta música en espacios públicos y privados.

### **Etnografía de los espacios sociomusicales en un contexto fronterizo**

El Cimarrón II es uno de los lugares especializados en música norteña más grandes y antiguos de la zona hotelera de Mexicali, donde se concentra buena parte de la vida nocturna de la ciudad. Miguel L., su actual gerente, comenta que arrancó con el lugar en 2006 y que “para entonces no había tantos lugares para la plebada [jóvenes] con este tipo de música” (Miguel L., comunicación personal, 9 de febrero de 2016). El lugar cuenta con tres grupos de casa: Cimarrón norteño, Refuego norteño y Banda la Sonadora; son “grupos que están dentro de la nómina y que tienen cierta exclusividad con nosotros, como el caso de Cimarrón que está con nosotros desde el comienzo” (Miguel L., comunicación personal, 9 de febrero de 2016). Si bien, la música norteña ha

estado presente desde tiempo atrás, fue al comienzo de los años 2000 que experimentó cambios notables en la manera de ser difundida en vivo. Así lo afirma Pepe S., administrador de Las Ventanas (antes el Terrazas), otro de los lugares que comenzó por estos años, quien sugiere que el éxito de estos lugares consistió en aprovechar que la música norteña se estaba “rejuveneciendo” en la región, puesto que en aquel entonces

Todos los lugares de norteño eran para los narcos, para los güeyes que manejaban lana y el Terrazas fue para estudiantes, fue un boom, todos los morrillos se quedaron con la onda de los corridos; había filas de aquí a donde empieza el estacionamiento porque no solo venía gente de aquí, también del otro lado: de Calexico y El Centro [California], la gente haciendo filas para entrar; era un lugar con capacidad entonces para unas 600 personas y le metíamos hasta 900, y así teníamos jueves, viernes y sábado (comunicación personal, 1 de julio de 2015).

Cómo se aprecia en los mapas 2 y 3, los asentamientos vecinos en el condado de Imperial no tienen la misma concentración que su par del lado mexicano, por lo que muchos residentes estadounidenses encuentran más conveniente la oferta musical y de vida nocturna en Mexicali. En los recorridos por diferentes establecimientos conocí diversos puntos de vista como el de Erick, ciudadano estadounidense que vivió la mayor parte del tiempo en Mexicali; comenta que “prácticamente nomás nací allá [Estados Unidos] pero pues aquí está toda la familia y hasta he chambeado aquí y en el Valle [Mexicali], nomás que ahora salió un jale [trabajo] con un tío que tiene un negocio al otro lado y me pues ahí ando” (comunicación personal, 3 de junio de 2016). Al preguntarle respecto la vida nocturna en uno y otro lugar, afirmó sin pensar que “¡nombre! imagínate, allá [Imperial, EE.UU.] ni hay dónde y luego lo que implica una multa al otro lado por manejar con poquito grado de alcohol (...) Si aquí tranquilo que te la puedes llevar nomás que no pases por el retén” (Erick, comunicación personal, 3 de junio de 2016).

Las visitas a los establecimientos fueron más o menos espontáneas. Algunos lugares fueron visitados en horarios de pre-apertura, lo que resultaba más conveniente para entrevistar a los encargados de forma personalizada. Otros lugares fueron visitados durante sus horarios de mayor afluencia e, incluso, durante presentaciones de exponentes importantes de narcocorridos.

Un ejemplo de ello fue la presentación de Jesús Ojeda en el antro (discoteca) El Korral. Este cantante venía de cerrar una gira a lo largo de California y Arizona, por lo que la promoción del evento obtuvo presencia notable en radio, televisión y publicidad urbana (observación propia, 13 de marzo 2015). La relevancia de este cantante es que, al igual que muchos otros, dedican la mayor parte de su repertorio en vivo a cantar narcocorridos. De hecho, algunos de ellos son composiciones personales, como es el caso de “Estilo italiano”. En este lugar se han presentado varios de los artistas de narcocorridos que encabezan las listas de popularidad, no sólo en el rubro del “Regional mexicano”, sino también en el de “Música Latina”<sup>4</sup>; estos artistas son: Alfredivo Olivas, Larry Hernández y Máximo Grado.



Fotografía 1. Jesús Ojeda durante una presentación en el Korral, Mexicali, México (Elaboración propia).

En mi recorrido, constaté que la gran mayoría de canciones que los asistentes pedían a los grupos para tocar eran narcocorridos, aunque de vez en cuando se escapaba una canción romántica o una cumbia norteña. Durante la noche que asistí al Clamatos & Beers, tocó la banda Tierra Caliente. La

<sup>4</sup> Me refiero principalmente a las listas de popularidad de *Billboard*. Por lo regular estas listas de éxitos se calculan con base en el número de reproducciones al aire en radiodifusoras y el número de descargas legales. Otra forma de constatar la popularidad entre los grupos de narcocorridos radica en los millones de visitas en *youtube* que normalmente obtienen.

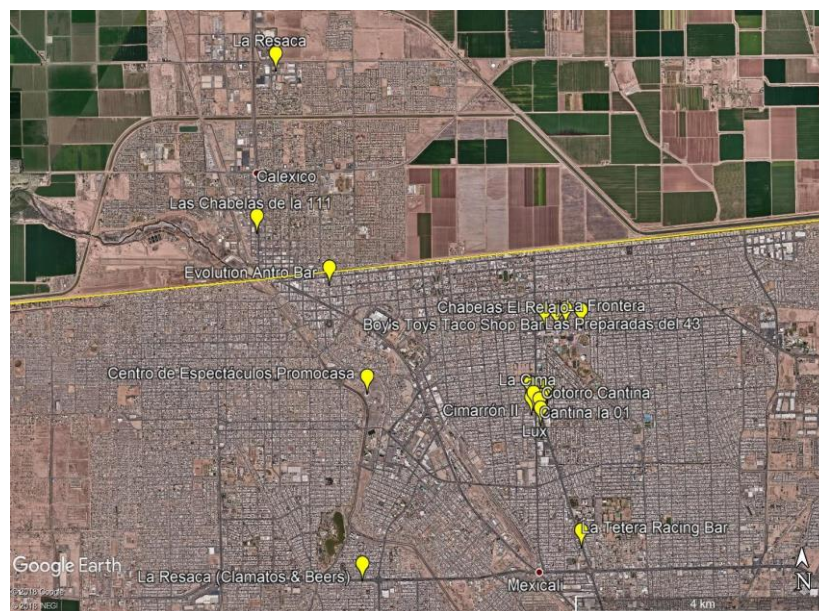
presencia de la música de viento atestaba el local que, si bien era amplio (aforo para 750 personas), se hacía breve a la hora de que la gente comienza a bailar. De las 20 canciones que registré en el lugar, 17 fueron narcocorridos. La mayoría de ellos fue bajo pedido del público que, a través de un animador, solicitaban y pagaban las canciones. Hubo un corrido que fue pedido tres veces: “Recordando a Manuel”<sup>5</sup>. Se trata de uno de los narcocorridos que se mantuvo durante más tiempo en las listas de popularidad de 2017: al menos 20 semanas en *Billboard* en la categoría de reproducciones en radio. Este corrido, interpretado originalmente por Jesús Chaidez y Gerardo Ortiz es una especie de épica que rememora a un personaje del narcotráfico abatido en 2012 conocido como Manuel Torres Félix. La narración contiene una diversidad dilatada de jerga regional mediante la cual se hace referencia a diversos personajes y lugares donde se presentaron encuentros armados contra el ejército mexicano y contra otros carteles. De forma apologética, sitúa la muerte del hijo de dicho personaje como el acontecimiento clave en su inmersión al narcotráfico. Hacia la parte final y a manera de guiño, el corrido se despidió mencionando las claves personales de otros jefes del narco.

Para media noche, la concurrencia del lugar no llegaba al límite de su aforo. Al platicar con algunos asistentes, me comentaron que a partir de las 3 de la mañana solía llenarse ya que a esa hora comienzan a cerrar la mayoría de los centros nocturnos mientras que ahí el horario de cierre se extiende hasta las 5 horas. Después encontré un grupo de personas que venían de El Centro, California. Después de mediar entre ellos y el animador de la banda en el pedido de una canción, les pregunté con qué frecuencia asistían al lugar para lo que un joven me contestó en tono de broma “siempre que ella cumple años [...] pero creo que cada mes *it's her birthday* [risas]”. Luego platicamos sobre lugares parecidos del lado estadounidense, a los que asistían con menor frecuencia. Me comentaron de La Resaca y de Tarros Chicali en Yuma Arizona; a propósito, “Chicali” es el gentilicio coloquial de Mexicali. Finalmente, la canción que pidieron fue la de “El Nuevo Perfil” de Máximo Grado, otro corrido que registré varias veces en algunos de los lugares visitados (diario de campo, 10 de enero de 2016).

<sup>5</sup> Vídeo disponible en *YouTube*: [https://www.youtube.com/watch?v=u5M\\_nfVWq8](https://www.youtube.com/watch?v=u5M_nfVWq8)



El concepto de “espacios sociomusicales” de Ramírez Paredes (2012) cobra relevancia aquí, toda vez que la música resulta ser el detonante de la socialización. No hay necesidad de que la música misma sea objeto de atención o de que se presenten acciones manifiestas en razón de esta; antes, se trata de compartir un régimen emocional. Entonces ¿cuál es el estado emocional que los narcocorridos confieren al espacio? Mark Edberg, en *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border* de Mark Edberg (2004), realiza una aproximación etnográfica del narcocorrido a través de la observación participante y entrevistas entre consumidores y productores de narcocorridos de manera multisituada desde Ciudad Juárez, El Paso y Los Ángeles. Edberg se interesa por la letra de las canciones, pero también por lo que manifiestan los agentes que lo protagonizan. Asimismo, conecta las representaciones sociales de los narcocorridos con las prácticas y testimonios de los informantes. En lo sucesivo, explica cómo la industria musical mercantiliza la imagen arquetípica del mexicano en la frontera México-Estados Unidos: la del bandolero o “bandido social” (a la manera de Eric Hobsbawm) (Edberg, 2004). Esta referencia retrata de manera idónea algo que bien podría ser compartido por otros estilos musicales que también emplean la sensación de transgredir normas mediante la incorporación de actos performativos.



Mapa 3. Mapeo de espacios de la música norteña donde se interpretan narcocorridos frecuentemente en el contexto binacional de Mexicali y Calexico.  
(Elaboración propia; Google Earth, 2018).



Una particularidad percibida en los lugares estadounidenses frente a los mexicanos fue que el tipo de música y ambiente resultaba diverso respecto al día y al horario. Si bien los lugares con giro de Restaurant & bar, incluso en México mudaban su dinámica según la hora, los lugares en Estados Unidos adquirirían diferentes perfiles de clientes. Una persona que trabaja La Resaca de El Centro comenta que los días viernes se reservan para música nortea a no ser que se programe otro evento especial como una pelea de box o un *show*, que le parecía que en Calexico todo estaba más ligado a Mexicali que en El Centro (diario de campo, 17 de junio de 2016). Para el caso de los lugares cuyo giro se especializaba en comida de mariscos, al comparar las sucursales de La Resaca en EE.UU. y el Clamatos & Beer de Lázaro Cárdenas, se percibió un ambiente familiar durante horarios vespertinos; por cierto, hasta 2015 este último era otra sucursal de La Resaca del lado mexicano, donde comenzó dicha empresa. Sin embargo, en EE.UU. los clientes parecían estar menos interesados en la música durante la tarde, mientras que en México se reproducían narcocorridos de manera frecuente a cualquier hora y ante la presencia de clientes de diversas edades (desde niños hasta adultos mayores) (observación propia 30 de junio de 2016).



Fotografía 2. Espacio sociomusical Las Chavelas del 111, en Calexico, California  
(Elaboración propia).

Asimismo, en Estados Unidos los lugares de la música nortea tenían alternancia con otros estilos como bachata, salsa o rock, dependiendo del día

de la semana o si se trataba de un evento temático como las noches de rock en Las Chavelas de la 111 o los días de música latinaailable en el *The Western Club*, mientras que en Mexicali los lugares que se identifican como “norteños”, diversifican poco su oferta musical. Los grupos norteños como La Mentira, Distinción Norteña, Código 442 o Grupo Regrado recorren frecuentemente lugares similares alrededor del Valle Imperial y Yuma respectivamente, y aunque residan de manera permanente en Estados Unidos, algunos de ellos se promueven en redes sociales como grupos que prestan servicio en Mexicali (observación propia, 30 de junio de 2016). En contraparte, el circuito de la música norteña en Mexicali es vasto. Basta revisar los grupos de *Facebook* de “Norteños y Banda Sinaloense en Mexicali” para notar que diariamente son divulgados anuncios de grupos que ofrecen servicio para eventos particulares. Pero existen varios de ellos que se encuentran en un circuito aún más amplio, transitando entre distintos municipios y estados de la región como Contraste Sierreño, Doble Sello, Cuarto Rey, La Nueva Legión entre muchos otros.

Los músicos norteños no necesariamente se especializan en narcocorridos, pero son raros los grupos que no actualizan sus repertorios con los corridos más populares, pues la demanda de estos es elevada. Marco, del grupo Legión Norteña, comenta que “el corrido es tu carta fuerte, o sea te puede funcionar a todo dar una romántica si fuera que va a entrar en la radio, pero para darte a conocer y que la gente te contrate pues es más fácil tocando corridos; uno está a lo que la gente pide” (Marco, comunicación personal, 30 de junio de 2016). Existe una variedad de factores que llegan a motivar la composición de un corrido, pues a pesar de que

para la mayoría de los grupos fuertes, o sea, los que vivimos de esto, los corridos se hacen por negocio, sí hay otras maneras de sacar corridos, como los que se hacen por amistad, pero eso pasa apenas cuando los grupos van arrancando. También tienes en el otro extremo los que le componen a narcos más famosos, como el de Narco de narcos ahora que salió Caro Quintero de la cárcel; algunos corridos necesitan aprobación previa otros no. Cuando te digo que es negocio para nosotros es porque si un corrido pega macizo nosotros lo sacamos por si nos lo piden, pero te digo la neta [verdad]: los que más nos dedicamos a esto somos a los que menos nos gustan [los narcocorridos] (...) Pero así esto, te piden corridos cuando te contratan o te los piden por encargo (Pepe S., comunicación personal, 1 de julio de 2015).

La composición de narcocorridos implica una lógica de mediaciones compleja, pero el que se realiza “por encargo” condensa un ciclo particular entre escuchas, músicos y productores que vale la pena reseñar. Un narcocorrido por encargo es aquel que se compone a solicitud de una persona que negocia con un productor musical, o directamente con el grupo, a cambio de una cantidad de dinero o un patrocinio, sean instrumentos, uniformes, la grabación de un disco de estudio o un videoclip (Gabriel R., comunicación personal, 26 de febrero de 2016). Pepe S., otro de los productores relevantes de esta escena en Mexicali, explica que actualmente es común que este patrocinio se establezca a partir del precio de los trajes de la agrupación, ya que éstos se diseñan y confeccionan de manera personalizada y son el distintivo de cada grupo. Pero el acuerdo no acaba ahí, “a veces los patrocinadores te piden que les pongas su marca personal al traje, por decir, si al que pidió el corrido le dicen ‘Limón’, entonces le ponen al uniforme un diseño de un limón” (Pepe S., comunicación personal, 1 de julio de 2015).

Uno de los corridos por encargo más sonados en la escena local de Mexicali durante 2014 y 2015 fue el de “Don Gato”<sup>6</sup>, precisamente producido por Gabriel R. y el grupo Contraste Sierreño a través del sello de *GR Music Promotions* que Gabriel mismo lidera. Al respecto de la persona que encargó el corrido, Pepe S., comenta:

es un morro [joven] de 27 años, doctor, de familia de doctores. Viene San Diego [California] y pues siempre le ha gustado la música norteña, de hecho, él era músico también, tocaba el bajoquinto en Innovación Norteña. El vato es derecho obvio, pero chamea y le va bien; es un lujo que se quiso dar. Además, se lo encargaron al Edgar Fimbres [compositor de Contraste Sierreño], claro que le iba a quedar muy chingón [bien hecho] (Pepe S., comunicación personal, 1 de julio de 2015).

Por la época, escuché varias veces hablar de “Don Gato”, a quien en realidad llamaban por su nombre propio (Christian), pues el corrido sonaba mucho en radio y circulaba en plataformas sociales. No lo conocí personalmente, pero en una plática con músicos en la Cantina 01, me contaron entre bromas que las personas que sólo han escuchado el corrido creen que es

<sup>6</sup> Vídeo disponible en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=9nNUXksd46g>

traficante y que anda con guardaespaldas, pero que cuando lo conocen personalmente se percatan que es una persona que no procura un alto perfil y que asiste al lugar como cualquier otro cliente (diario de campo, 14 de julio de 2015). En la siguiente imagen se puede constatar el aspecto de uno de los trajes de Contraste Sierreño, con la insignia alusiva de Don Gato, tomada de la clásica serie de dibujos animados.



Fotografía 3. Carátula del disco Fiesta Privada de Don Gato del grupo Contraste Sierreño  
(Fuente: GR MUSIC / Anakin)

Esto último trae sobre la mesa un aspecto de los narcocorridos que he explorado en otro momento y que considero importante recuperarlo aquí. Me refiero al hecho de que no hay una correlación necesaria entre escuchas de narcocorridos y aspiraciones a participar de facto en el mundo del narcotráfico, aunque por supuesto, en muchos casos exista tal conexión. En el caso que acabé de reseñar, un escucha se convierte en personaje principal del corrido y su compositor emplea una serie de figuras literarias que emulan un estilo de vida temerario, que coquetea a la vez con la imagen de un sujeto transgresor, sin necesidad de nombrar actividades ilícitas. Sin embargo, la letra juega constantemente con el sentido connotativo de la narcomúsica, por ejemplo, en el inicio del corrido se presenta al personaje con la frase “Es muy discreto el señor al que llaman Don Gato” y más adelante continua:

Le gusta mucho el peligro pa' espantar el sueño,  
porque para las tragedias siempre hay un momento.  
De las traiciones se aprende y eso no es mentira,  
Eso le quedó muy claro y en más de una vida.

En contraste a una supuesta ligazón entre gusto por la narcocultura y aspiraciones a formar parte del tráfico de drogas, el narcocorrido puede relatar cualidades de la persona que son especialmente valoradas en este contexto regional, tales como mantener una vida económicamente productiva, sobrevenir a las condiciones negativas, o responder subversivamente cuando se considere necesario. Estos atributos son codificados mediante el argot del narcotráfico, en ocasiones sin necesidad de nombrar alguna actividad ilícita, aunque la mayoría de las veces haciendo referencia a un discurso transgresor (como se aprecia en el fragmento del corrido citado) (Iruretagoyena 2016).

Finalmente, esta aceptación que gran parte de la población estrecha con la música norteña y los corridos puede ser constatada al recorrer las estaciones FM desde la ciudad de Mexicali. Al sintonizar 92.3 Mhz “La Bestia grupera”, 96.9 Mhz “La Z”, o 99.3 Mhz “La Tricolor”, es normal encontrar narcocorridos a cualquier hora del día, incluso corridos que refieren armas, personajes o regiones geográficas. Por ejemplo, durante las tardes se puede escuchar una secuencia en la estación 99.3 dedicada específicamente a narcocorridos que, entre una canción y otra, promocionan como “dos horas de corridos perrones, por la Tricolor”. Dicha estación se transmite desde la ciudad de Denver, en Estados Unidos, donde no existe restricción alguna para transmitir narcocorridos, aunque también se pueden escuchar corridos en las dos primeras, que tienen base en Mexicali (diario de campo, 1 de abril de 2016).

<b>Espacios de música norteña en Mexicali, Imperial, CA y Yuma, AZ</b>			
Mexicali, Baja California, Mx.	Centro	Evolution Antro Bar	Antro
	Lázaro Cárdenas	Clamato's & Beer (La Resaca)	Restaurante & bar
		La Tetera Racing bar	Antro & bar
	Zona Hotelera	Cantina La 01	Antro & bar
		La Malquerida Norteño Bar	Antro & bar
		Lux Pre & Live Music	Antro & bar
		Las Ventanas	Antro & bar
		Cotorro Cantina	Cantina
		El Anzuelo Fishing Bar	Restaurante & bar
		Kairo's	Antro
		Cimarrón II	Antro
		La Cima	Antro
		Clamatos & Beers	Restaurante & bar
		El Korral	Antro
		Aviación	La Frontera Cantina Bar
	La Selva Sports bar		Antro & bar
	Chabelas El Relajo		Cantina
	Boy's Toys Taco shop & Bar		Antro & bar
	Las Preparadas del 43		Antro & bar
Río Nuevo	Centro de Espectáculos Promocasa (Palenque del FEX)	Centro de Espectáculos	
Imperial Valley, California, E.U.	Calexico	La Resaca Calexico	Restaurante & bar
		Las Chavelas de la 111	Bar
	El Centro	La Resaca El Centro	Restaurante & bar
Brawley	Vaqueros	Restaurante & bar	
Yuma, Arizona, E.U.	Yuma	The Western Club	Club nocturno & bar
		La Resaca Yuma	Restaurante & bar
		Tarros Chicali	Restaurante & bar

Figura 4. Tabla de espacios de música norteña y narcocorridos tocados en vivo (elaboración propia).

### Consideraciones finales

Analizar la música en términos de escenas musicales implica ya un ejercicio cartográfico entre personas, lugares y objetos. Esta reconstrucción fue un intento de hacer legible algunos detalles que se pierden en la vista panorámica del fenómeno. En este caso, la dimensión cualitativa de los espacios sociomusicales permite reflexionar en torno a los itinerarios que urden



productores y escuchas mutuamente en una trama de fronteras que literalmente se desbordan entre sí. El concepto de “escena musical” habilita una diversidad de posibilidades en la intersección de categorías tales como música, espacio y memoria (Bennett y Rogers 2016). Esta relación expresa el potencial comunicativo que la música puede desarrollar en los agentes a través de rutas físicas y virtuales.

En tanto demanda comercial, la música norteña y los narcocorridos articulan una variedad de agentes y espacios a través de una compleja trama de representaciones. Los espacios sociomusicales situados del lado estadounidense que albergan esta música con regularidad constituyeron puntos en los que se reproduce (o mejor dicho se extiende) una serie de elementos propios de la identidad de la región, como la gastronomía del noroeste mexicano, la música o las propias expresiones orales. Para las personas radicadas en Estados Unidos, el lado mexicano representó una oferta de entretenimiento más variada y conveniente. En perspectiva, las elaboraciones simbólicas del narcotráfico construyen en ambos lados un marco interpretativo de una problemática político-social vigente, que tiene a la frontera México-estadounidense como escenario principal.

En los narcocorridos analizados se sintetiza la variedad de itinerarios y formas que toman estas expresiones. El primero atestado de referencias al narcomundo y alcanzando, durante varias semanas, los primeros lugares en las listas de popularidad en México y Estados Unidos. El segundo, de difusión regional y narrado desde un lugar de enunciación que habita el mundo de la narcocultura sin mencionarlo de facto, y en donde el trasfondo del protagonista refiere la dinámica transfronteriza en cuestión. Pese a que ambas composiciones difieren enormemente entre sí (principalmente en sus fuentes y el tipo de referencias en torno al tráfico de drogas), el trazo que los liga como narcocorridos es el régimen transgresor que se expresa desde los códigos de la narcocultura y a través del horizonte sonoro de la música norteña. Se repasó también la participación de dos productores que mantienen la escena de la música norteña en esta región desde el lado mexicano: uno que se desempeña como locutor de radio al mismo tiempo que maneja una casa productora y, el otro, que alterna su trabajo como administrador de un espacio sociomusical junto con la promoción musical. Estas múltiples tareas los mantienen al tanto

de las tendencias y preferencias de los escuchas, aspectos utilizados en favor de la difusión musical de los grupos con los cuales trabajan.

En suma, el objeto de análisis fue la relación entre movilidad transfronteriza y las prácticas musicales de los narcocorridos, y una forma sugerente de construir conocimiento sobre el tema fue integrar la diversidad de voces en juego; es decir, las formulaciones de los agentes que lo interpretan, producen y escuchan. A partir de estos recorridos podrían trazarse otras rutas de trabajo en relación a las prácticas espaciales motivadas por la música en contextos fronterizos. Podría integrarse, por ejemplo, las tantas categorías que han abordado analíticamente al narcocorrido como el género, la mediación musical, el consumo; categorías necesarias para hacer un balance general sobre la narcocultura y sus desdoblamientos a través de la música.

## Bibliografía

Amaral, María Luisa García. 2007. "Ciudades fronterizas del Norte de México", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* <http://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/AGUC0707220041A> [Consulta: 10 de junio de 2018].

Astorga, Luis. 1995. *Mitología del "narcotraficante" en México* México: UNAM-Plaza y Valdés.

Bennett, Andy y Richard Peterson (eds.). 2004. *Music scenes: local, translocal and virtual* Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Andy; Rogers, Ian. 2016. *Popular music scenes and cultural memory* London: Palgrave Macmillan.

Cragolini, Alejandra. 2006. "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires", *Trans Revista Transcultural de Música* 10 <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/5/trans-10-2006> [Consulta: 14 de abril de 2016].

Edberg, Mark. 2004. *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border* Austin: University of Texas Press.

Futrell, Robert; Simi, Pete; Gottschalk, Simon. 2006. "Understanding music in movements: The white power music scene", *The Sociological Quarterly* 2(47): 275-304.

González, Igael .2016. "Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana", *Methaodos*, 4(1): 87-99.

Iruretagoyena, Ferdinando A. A. 2016. "Transgresión y autorreferencia. Un acercamiento etnográfico al disfrute de narcocorridos desde una ciudad del norte de México", *Mitologías Hoy* 14 <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v14-armenta/405997> [Consulta: 22 de mayo de 2018].

Lashua, Brett; Cohen, Sara; Schofield, John. 2010. "Popular music, mapping, and the characterization of Liverpool", *Popular Music History*, 4(2): pp. 126-144.

León, Nicolle de. 2017. "Mexicali lidera consumo de drogas en BC", *La Crónica* <http://www.lacronica.com/EdicionEnLinea/Notas/Noticias/18022017/1184458-Mexicali-lidera-en-consumo-de-droga-en-BC.html> [Consulta: 10 de junio de 2018].

Martínez, Saul. 2017. "Deporta México a residente de Calexico por tráfico de armas", *La Crónica* <http://www.lacronica.com/Movil/EdicionEnLinea/Policiaca/Notas/1215131.html> [Consulta: 10 de junio de 2018].

Montoya, Luis Omar (coordinador). 2013. *¡Arriba el norte...! Música de acordeón y bajo sexto México*: Fonoteca INAH (Tomo I-II).

Nieves, Rosalina. 2017. "The places where thousands cross the US-Mexico border on foot each day", *CNN* <https://edition.cnn.com/2017/05/31/us/us-mexico-pedestrian-bridges/index.html> [consulta: 20 de junio de 2018].

Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia" *Trans. Revista Transcultural de Música* 10, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia> [Consulta: 22 de mayo de 2018].

Ovalle, Lilian Paola. 2010. "Construcción social del narcotráfico como ocupación", *Revista CS 5*: 92-122.

Pedro, Josep (2017). "Cartografías musicales de Madrid: Ciudad, música popular y nuevas tecnologías digitales", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 22 [http://www.redalyc.org/pdf/935/Resumenes/Resumen\\_93552794013\\_1.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/935/Resumenes/Resumen_93552794013_1.pdf) [Consulta: 1 de junio de 2018].

Ponce-Cordero, Rafael. 2016. "Reguetón, narcocultura y bandidaje social en el filme puertorriqueño *Talento de barrio*", *Mitologías Hoy* 14 <http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v14-ponce-cordero/392-pdf-es> [Consulta: 22 de mayo de 2018].

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. 2012. "Huellas musicales de la violencia: el 'movimiento alterado' en México", *Sociológica* 77(27): 181-233.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2004. "Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes", *Studies in Latin American Popular Culture* 1(23): 21-41.

SEGOB. 2012. *Encuesta sobre Migración en la Frontera Norte de México México*: Secretaría de Gobernación.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities. The Rock and Roll Scene in Austin, Texas*, Wesleyan University Press: Hanover.

Simonett, Helena (2001) "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L. A.", *Ethnomusicology*, núm. 2, vol. 45, pp. 315-337.

Simonett, Helena .2006. "Los gallos valientes: Examining Violence in Mexican Popular Music", *Trans Revista Transcultural de Música* 10 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/149/los-gallos-valientes-examining-violence-in-mexican-popular-music> [Consulta: el 10 de junio de 2017].

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music", *Cultural Studies* 5(3): 361-375.

Valenzuela, José Manuel (2003) *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, Plaza y Janés, México.

Vega Briones, G. (2016). "Población *commuter* de la frontera norte: el caso de Mexicali-Calexico y Tijuana-San Diego", *Estudios demográficos y urbanos*, 31(1) <http://estudiosdemograficosyurbanos.colmex.mx/index.php/edu/article/view/1508> [Consulta: 10 de junio de 2018].

### **Material discográfico citado**

Calibre 50. 2013. "Javier de los Llanos", *Corridos de Alto Calibre* [CD], Disa Records.

Contraste Sierreño. 2015. "Don Gato". *Fiesta privada con Don Gato*, GR Music.

Grupo Máximo Grado. 2016. "El Nuevo Perfil", *Yo soy Ivan*, [Digital], Fonovisa.

Jesús Ojeda y sus Parientes. 2012. "Estilo italiano", *Estilo italiano* [Digital], Fonovisa.

Lenin Ramírez. 2018. "Recordando a Manuel", *Recordando a Manuel* [Digital], Del Records.

Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho. 2016. "Del Negociante", *Recuerden mi estilo* [CD], Del Records.

Omar Ruiz. 2016. "El Americano", *El Americano* [Digital], Badsin Records.

### **Material audiovisual citado**

*Alias J.J.* 2017. Asier Aguilar (productor) Caracol Televisión - Netflix.

*Camelia la texana.* 2014. Epigmenio Ibarra y Verónica Velasco (productores). Argos Comunicación-Campanario Entertainment-Telemundo Studios.

*Dueños del paraíso.* 2015. Ernesto Cabrera y Rafael Villasmil (productores).

Telemundo-Televisión Nacional de Chile.

*El Chapo*. 2017. Christian Gabela (productor). Universal Studios.

*El señor de los cielos*. 2013. Ana Graciela Ugalde (productora). Telemundo Studios-Caracol Televisión-Argos Comunicación.

*La viuda negra*. 2014. Madeleine Contreras (productora). RTI Televisión-Televisa.

*Narcos*. 2015. Paul Eckstein, José Padilha y Jesé Luis Escolar (productores).

Dynamo-Gaumont International.

*Ozark*. 2017. John Richardson (director). Zero Gravity Management.

*Señora Acero*. 2014. Ana Graciela Ugalde (productora). Argos Comunicación-Telemundo Studios.

## El mundo del jazz en Sevilla.

### Ni Sevilla es Nueva York, ni Triana Manhattan

JULIÁN RUESGA BONO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: jazz, transculturación, mundialización cultural, música urbana.

Keywords: jazz, transculturation, cultural globalization, urban music.

Cita recomendada:

Ruesga Bono, Julián. 2018. "El mundo del jazz en Sevilla. Ni Sevilla es Nueva York, ni Triana Manhattan". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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/](http://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 MUNDO DEL JAZZ EN SEVILLA. NI SEVILLA ES NUEVA YORK, NI TRIANA MANHATTAN

Julián Ruesga Bono

### Resumen

Este artículo busca conocer cómo la escena jazzística sevillana se ha ido desarrollando desde mitad de la década de 1960 y cómo se constituye ahora, en una situación de prolongada crisis y precariedad económica, dinamizada por diferentes agentes culturales de la ciudad involucrados en su funcionamiento.

**Palabras clave:** escena, salsa de la Vieja Guardia, significado, mundos de sentido, identidad.

### Abstract

This article seeks to know how the Sevillian jazz scene has developed since the mid-1960s and how it persists now in a situation of prolonged crisis and economic precariousness, where different cultural agents of the city involved in its operation stimulate it.

**Keywords:** scene, salsa of the Old Guard, meaning, sense-worlds, identity.

### Introducción

Este trabajo forma parte de una etnografía en proceso que busca conocer cómo músicos y aficionados han construido históricamente y mantienen hoy socialmente la escena jazz en la ciudad de Sevilla. Muestra cómo ha ido formándose y transformándose desde mitad de la década de 1960, siendo ahora, paradójicamente, en una situación de prolongada crisis económica, cuando ha cristalizado con una vitalidad, dimensiones y dinamismo que nunca antes había tenido.

## Marco teórico

La palabra “jazz” alude a una categoría musical identificable que ha ido cambiando a lo largo de su historia y de su difusión por el planeta, creando múltiples y variados mundos locales determinados por la geografía social y política de cada lugar. A la vez, cuando se habla de “mundo del jazz”, se hace referencia al ámbito de la vida social donde esta música se hace y construye socialmente, el escenario humano de su producción, circulación pública y recepción. Howard Becker, desarrolla el concepto en su libro, *Mundos del arte. Sociología del Trabajo artístico* (2008), y lo describe como “...una red establecida de vínculos cooperativos entre participantes”.

Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente (Becker, 2008: 54).

Un concepto que, llevado al ámbito local y a la música, se solapa e imbrica con el de “escena musical”. El sociólogo Roy Shuker, en su *Diccionario del rock y la música popular*, presenta el concepto de escena musical como un “concepto analítico de gran poder explicativo” (2005: 115), un tropo central en los estudios de música popular presente en los estudios urbanos y culturales. Para Shuker, “escena musical”, puede ser entendido como un tipo específico de contexto cultural urbano, una red de relaciones sociales, de prácticas y procesos que se establecen en lugares determinados en torno a la música (2005: 115-118). También recuerda Shuker, como Will Straw, en un ensayo de 1992, definía la escena musical como “el acuerdo formal e informal entre industrias, instituciones, público e infraestructuras” (2005: 115). Los músicos, los aficionados, las personas que lo escuchan, los intermediarios ocupacionales –las personas que escriben sobre él, los programadores institucionales o privados, las emisoras de radio locales, blogueros, e-zines...–, las estructuras empresariales y técnicas construidas a partir de la música, –tanto la red de locales de actuaciones en directo como las discográficas locales o regionales...–, forman parte de las escenas locales. “Usted que está leyendo

estas páginas, y yo, que las escribí, no somos los integrantes menos inusuales y sorprendentes del mundo del jazz”, nos vuelve a recordar el historiador Eric Hobsbawn (2010: 31).

Ambos conceptos, “mundos del arte” y “escena musical”, aluden a un entramado sociocultural,<sup>1</sup> a un contexto humano en el espacio urbano que cobra sentido a través de modos concretos de acciones y experiencias protagonizadas por personas de carne y hueso. Francisco Cruces (2004), en “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”, reflexiona sobre el estudio de las actuales músicas urbanas por la etnomusicología y la sitúa como la investigación y comprensión de los fenómenos musicales urbanos en relación con sus contextos”. Señala que la etnomusicología urbana elabora teorías y trabajos de campo que se ocupan de las prácticas sociales y culturales extramusicales vinculadas con la música, favoreciendo la comprensión de los procesos de transformación cultural en el actual mundo globalizado. A la vez, subraya como “lo urbano” aparece desdibujado, definido más como una forma de vida, una sensibilidad o sensorio ligado a un sentido cívico, a un proyecto civilizatorio, en medio de las nuevas formas globalizadas de producción de bienes y circulación de personas y expresiones culturales que atraviesan la ciudad –desterritorializados y relocalizados respecto a sus contextos originales (Cruces, 2004).

La relocalización aparece así como producto de una compleja relación entre producción y apropiación. Si bien la circulación y difusión de muchas formas simbólicas es en la actualidad global, su apropiación no puede ser sino local (Mato 2007: 35). Como plantea el sociólogo Antonio Ariño, “la recepción es intrínsecamente local en el sentido de que es el resultado de la acción de individuos específicos que se hallan situados en contextos sociohistóricos específicos singulares y que utilizan los recursos a su alcance para producir sentido y apropiárselo o incorporarlo en sus vidas” (Ariño, 1997: 174). En el proceso de apropiación ocurre inevitablemente una transformación y el estudio de esta transformación nos lleva hacia el estudio de las condiciones, contextos y modalidades de recepción y relocalización. Añade Ariño:

---

<sup>1</sup> Señalar cómo Josep Martí (2004) apunta que “cualquier producto cultural hay que entenderlo ligado a agentes sociales, formas, usos, funciones, significaciones, valores, etc. Todos estos diferentes elementos constituyen un *entramado de cultura*”.

... la apropiación de los objetos culturales es un proceso esencialmente interpretativo durante el cual los actores utilizan recursos de todo tipo (capital económico, capital político, capital relacional y, por supuesto, capital simbólico) con el objeto de encontrar sentido a dichos productos y establecer su vinculación con ellos. Las audiencias no son cajas vacías a la espera de ser llenadas con cualquier contenido. Tienen historias, biografías, competencias culturales, relaciones sociales, y todo ello interviene consciente o inconscientemente en el proceso de interpretación (Ariño 1997: 174).

La relación entre lo local y lo global es un elemento clave en la dinámica de escenas musicales locales generadas por músicas como el jazz. Se trata de saber cómo, una forma de entender y hacer música, se adapta y organiza en un lugar concreto y cuáles son las relaciones que establecen los diferentes agentes culturales involucrados en su establecimiento y desarrollo con las instituciones y políticas culturales locales (Street, 2000: 98-102).

### Los inicios

Antonio Vázquez, en su *Historia del jazz en Sevilla* (2018), nos dice que en 1959, tocó en la ciudad el combo del Jubilee Jazz Club, de Barcelona, con Tete Montoliu al frente, en la Residencia Universitaria de San Hermenegildo, en un concierto organizado por el SEU (Sindicato Español Universitario). Posiblemente fuera el primer concierto de jazz moderno en la ciudad. También escribe Vázquez que,

está documentada también por aquellos años sesenta, la presencia en Sevilla de varias orquestas de variopinto nivel musical que se 'colaban' por los entresijos de cualquier programación en algunos locales de Sevilla de la época (Cinema Osario, Club 400 de Pasaje Mallol...) (Vázquez, 2018)

La proximidad a Sevilla de las bases militares norteamericanas de San Pablo, Rota y Morón, será uno de los elementos que facilitará la aparición de un incipiente mundo jazzístico sevillano durante la década de 1960. Simultáneamente a la construcción de fábricas embotelladoras de Coca-Cola y Pepsi-Cola se crean las Casas de América, en Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla que, a través de audiciones, conciertos, conferencias y exposiciones,

sirvieron para difundir la cultura norteamericana en España y para acercarnos la música de jazz. No hay que olvidar que el restablecimiento de relaciones entre EE.UU. y España, a mitad de la década de 1950, dio paso a una nueva época para el jazz en el país. Además de la penetración comercial norteamericana en el mercado español y el establecimiento de bases militares, la puesta en marcha de programas de colaboración cultural –el lado más amable de la presencia norteamericana en el país, facilitó las actuaciones de destacados músicos estadounidenses. A propósito de esto, Antonio Torres, autor del libro *Jazz en Sevilla 1970-1995*, comenta:

LVG, La Voz del Guadalquivir, una emisora de radio FM, fue la primera emisora temática de radio musical en nuestra ciudad y se hizo desde el modelo de la emisora de la base norteamericana de San Pablo. Otra consecuencia directa, fue la presencia de músicos de jazz en el ejército que facilitaban la organización de conciertos o la posibilidad de organizar jams sessions por el Hot Club de Sevilla en los años 60. En la Feria de Abril de Sevilla, en la llamada Caseta Americana, tocaba todas las noches una big band de músicos de las bases andaluzas. Además de la presencia en Sevilla del saxofonista Abdu Salim, o del trompetista puertorriqueño Ángel de Jesús (Torres, entrevista personal, 2/03/16).

En la década de 1960, se celebran conciertos de jazz en algunas instituciones públicas sevillanas. También hay conciertos de grupos de jazz en la programación de los Festivales de España, que el Ministerio de Información y Turismo organizaba anualmente cada verano, y dentro de los ciclos de música clásica se programaba algún concierto de formaciones de jazz de países del Este de Europa –ya con el aura de música seria con el que algunos críticos empezaban a mirar y a presentar el jazz en los últimos años de la dictadura franquista. Pero será la creación del Club de Jazz de Sevilla, desde el paradigma del Hot Club de Francia<sup>2</sup>, lo que permitirá el inicio de una incipiente cultura jazzística en la ciudad. Seguimos con Antonio Torres:

---

<sup>2</sup> De todos los hitos que marcaron la difusión y recepción del jazz en el mundo, uno de los más relevantes y significativos fue la fundación en 1932 del Hot Club de Francia. Fue la primera asociación creada con el propósito de promover y difundir la música de jazz y el modelo reproducido posteriormente en países de todos los continentes. El sociólogo francés, Olivier Roueff, señala que los “Hot Club” se conformaron como un movimiento internacional organizado libremente con ideólogos (críticos), organizadores (empresarios entusiastas), profesionales (músicos), y mantenido por activistas (aficionados).

Sobre el Hot Club de Sevilla hay poca información. Yo he recuperado algunas referencias. Alfonso Eduardo Pérez Orozco tiene algunas crónicas publicadas en la revista Novedades. Este periodista hizo dos programas de radio en Sevilla. “Esto es jazz” y “Panorama de jazz”, junto a Manuel Manosalvas, fundador del Hot Club.

Hay dos hitos importantes en el Hot Club de Sevilla. La actuación de Bill Coleman y la inauguración del propio club. Manosalvas era médico y hacía audiciones de jazz en el Colegio de Médicos de Sevilla, también en Juventudes Musicales y en el sótano del Centro de Estudios Hispanoamericanos. En este sótano estaba la sede del Club La Rábida, que era el centro de la intelectualidad progre de los sesenta en Sevilla. Allí se escuchaba jazz y de ahí salió el Hot Club.

Manosalvas tenía relación con el Hot Club de Francia y con la gente de la revista Jazz Magazine de París. Por mediación de ellos trajeron a Bill Coleman a la Semana Santa y organizaron un concierto en la ciudad. Al poco se inauguró el Hot Club, en abril de 1963. Se hizo un concierto de piano, con Curtis Fuller, que vivía en Alemania, y una conferencia. No hay un solo documento que diga que dentro del club se hicieran conciertos, seguramente se hicieran sólo audiciones. Manosalvas también hizo en la Universidad de Sevilla varias audiciones y organizó conciertos. Es posible que con gente de las bases de Morón o Rota. (Torres, entrevista personal, 2/03/16)

Otro grupo de aficionados, el Colectivo Cultural Jazz Freeway, será el que dará continuidad al trabajo de difusión del jazz en la ciudad casi diez años después, a mitad de los años 70. Organizarán audiciones y ciclos de conciertos, escribirán en revistas, producirán y presentarán programas de radio y finalmente organizarán el Festival Internacional de Jazz de Sevilla, patrocinado por la Diputación Provincial, con quince ediciones, de 1980 a 1995. Entre 1975 y 1985, Freeway, con su trabajo, se convertirá en el eje dinamizador del jazz en la ciudad y generarán las iniciativas más importantes en torno a la música de jazz en Sevilla. Antonio Torres fue miembro de Freeway:

En 1975 comenzamos a hacer audiciones en Casa Damas, una tienda de instrumentos musicales que vendía discos de jazz. Nuestra primera intención fue darle continuidad al Hot Club de Sevilla y llegamos a ir a visitar al doctor Manosalvas en su casa, pero nos dimos cuenta que no iba a ser posible, el concepto de jazz que manejaba se había quedado en el Dixieland y en el Swing (Torres, entrevista personal, 2/03/16).



El Colectivo Freeway, como grupo de aficionados y conocedores del jazz, elaboró los guiones de un programa de jazz en la LVG, que se había convertido en la emisora musical de referencia para las generaciones más jóvenes de Sevilla. El programa se llamó “Estudio en Negro” y se emitió en 1973; en 1974 produjeron y presentaron otro programa de lunes a viernes, “Afroamérica”.<sup>3</sup> Después organizarían las Jornadas de Jazz de Sevilla, de 1979 a 1983, patrocinadas por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y de 1980 a 1985 organizarán el Festival Internacional de Jazz. La primera edición del festival fue el primer gran acontecimiento musical después del franquismo en la ciudad. Para Torres:

La época del festival fue un momento en que el jazz venía de fuera. Fue una época de gran altura, la administración gastaba dinero, se programaba música de primer nivel, era un momento muy especial de España, la transición política. La cultura era un instrumento de modernidad donde el jazz era un reflejo de la modernidad europea. Se aprovechó un momento donde los músicos del festival de Newport venían de gira a Europa y eso nos permitía hacer festivales con todas las figuras del jazz internacional. Fundamentalmente norteamericanas. Era algo que venía del exterior. El primer festival logró meter en el Polideportivo de Chapina a 10.000 personas. Algo inédito en esta ciudad (Torres, entrevista personal, 2/03/16).

Freeway organizó el festival hasta su quinta edición, después será la Diputación Provincial, la institución patrocinadora, quién se encargue de la organización hasta su última edición en 1995. Por las Jornadas de Jazz y el Festival Internacional pasaron todos los músicos importantes de jazz vivos entonces, y muchas promesas que años después se convertirían en figuras relevantes: Art Blakey, Sonny Stitt, Lou Donaldson, Stan Getz, Miles Davis, Randy Weston, Stephane Grappelli, etc.. Según Antonio Torres:

Hay un tejido creado, que es la tesis de mi libro. Hay un legado que está ahí, un legado de músicos y de gente que han permanecido generando ciclos interesantes que se han mantenido y se mantienen hasta ahora. Sobre todo de mano de la Universidad, que yo creo que la figura de Javier Gutiérrez es una figura muy importante. Era aficionado al jazz. Nunca perteneció a Freeway pero estuvo trabajando con nosotros todo el tiempo en

---

<sup>3</sup> La capacidad de la radio para llegar a extensas audiencias era enorme en esta época. No cabía la competencia con la televisión, la radio fue una herramienta de penetración cultural de primer orden entre los jóvenes en la década de 1970.

la parte logística del festival. Tiene muchísima importancia su trabajo de apoyo al jazz con los talleres de música de donde ha surgido mucho del interés de los músicos por el jazz que después han ido al conservatorio. La metodología que Javier ha puesto en marcha en el CICUS<sup>4</sup> es impresionante. Sevilla es una ciudad muy mestiza y el jazz es parte de ese mestizaje (Torres, entrevista personal, 2/03/16).

Simultáneamente a la gestación y celebración del Festival Internacional, a inicios de la década de 1980, diferentes músicos, muy jóvenes, estaban empeñados en hacer jazz en Sevilla y buscaban aprender y avanzar más allá de los conocimientos que poseían. Este ha sido el otro eje vertebrador del mundo jazzístico en la ciudad: los músicos locales y los bares y clubes donde desarrollaban su música. José Antonio “Pitito” Maqueda, guitarrista de jazz y empresario, vivió aquellos primeros años:

Estamos hablando de las primeras bandas de jazz que se organizaron aquí en Sevilla, alrededor de un trompetista puertorriqueño, Ángel de Jesús, un tipo fenomenal. Nos empezó a enseñar un poco de que iba esto del jazz. Él fue quién nos inició. En aquel momento el quinteto lo formamos Ángel de Jesús con Juan Oliva, en la batería, con Jesús Espinoza, en el contrabajo, con Fernando Teo Gómez, en el piano, y conmigo a la guitarra. Entonces había muchos sitios donde tocar. Estamos hablando de finales de los 70, 1978-79. Increíblemente había media docena de sitios en Sevilla, donde podíamos hacer jazz. Si, si, recuerdo un sitio en lo que ahora es el Sevilla 2, el Pub Tartufo, había que bajar por unas escaleras imposibles, unas escaleras de caracol, ahí empezó la movida. También tocábamos en un sitio que se llamaba Panecitos, en la calle que baja a la Alameda, Calatrava. Tocábamos en la Plaza de Cuba, en un sitio que se llamaba Crótalos, o algo así. Había también un lugar de música sudamericana que se llamaba Sudamérica, había otro sitio por la Gran Plaza. Increíblemente tocábamos jazz. La gente salía, se tomaba sus copitas, ¡se podía fumar!, ¡fíjate qué maravilla! Entonces se celebró el Primer Festival Internacional de Jazz de Sevilla, que fue un acontecimiento. En el Polideportivo de Chapina, en 1979, ahí tocamos los grupos de la ciudad que en aquel momento, creo recordar éramos dos. Lo pasamos de miedo.

Yo toqué en el Bebop, en la calle Sol, muchísimas veces. El Bebop fue un poquito anterior al año 85, que es cuando yo abrí el primer Blue Moon. El primer Blue Moon, el original, el pequeñito, lo abrí en el año 1985. En el 82, 83, 84, ..., incluso un poquito antes creo, en la calle Sol, estaba Manuel y un socio que no recuerdo como se llama, y allí tocábamos, era uno de los sitios. Verdaderamente quizás el primer club de jazz que hubo en Sevilla. También, un pequeño garito que abrió Carlos Gonzáles (Bermudo), un amigo, un guitarrista sevillano, de los pioneros también. Fue un intento que duró poco,

<sup>4</sup> Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla.

no llegó a un año. En un garaje, ahí en Santa Catalina, creo que era un garaje familiar, montó una barrita, ahí tocábamos como podíamos. En seguida lo cerró la policía, los vecinos protestaban. De verdad, de verdad, el primer club de jazz con entidad como tal fue el Bebop, ahí tocamos muchas veces (Maqueda, entrevista personal, 14/04/18).

Otro protagonista de esos años es el saxofonista Abdu Salim. Creó en Sevilla la primera escuela de jazz de Andalucía. Era técnico electrónico en radares en el ejército de los Estados Unidos y músico de jazz. Vivió en Sevilla de 1975 a 1978. Más tarde fue profesor en la escuela de Música de la Marina en Northfolk, EE.UU. y en Seul, Corea. Cuando se licenció del ejército en 1983 se instaló en Sevilla.

Llegué a Sevilla durante el verano de 1983, con tres sacos militares y dos de ellos eran libros y papeles. Fotocopié todo lo que me interesó en la escuela donde trabajaba, no sabía qué tipo de libros y de información había aquí. Después, las fotocopias circularon por Sevilla. Un amigo de la base americana, Jim Nort, que estaba ayudando a montar un estudio me llevó al Bebop. Allí estaban Olaf Meyer y Jimmy Castro, que tocaba una cosa que sonaba a cartones, y Manolo Calleja que acababa de comprarse su primer bajo eléctrico, azul, se lo estaba mostrando a todo el mundo. Ellos me presentaron un par de semanas después a Paco Aguilera.

Aquí no había una escuela, yo buscaba trabajo, acababa de llegar. Al tiempo la gente empezó a buscarme. Antes había estado un puertorriqueño, Ángel de Jesús. El tenía un grupo formado con Pitio Maqueda, con Jesús Espinoza, Juan de Oliva y alguien más. Entonces yo organizo otro grupo, con Jimmy, Manolo y Paco. Formamos un grupo en el Bebop, en 1984, poco después de llegar. El Ayuntamiento me pagó un dinero y con ese dinero pagué la luz del Bebop con el derecho de que yo podía ensayar con mi grupo allí todos los días hasta la hora de apertura. El local estaba vacío todo el día y allí empezamos los estudios. La cosa empezó a funcionar bien. Mi trabajo era dar clase de armonía y teoría todos los días, durante todo el día.

¿El estado del jazz que yo vi aquí? Estoy luchando todavía contra eso, en Francia ahora. Todo partía de una mala información, trataban el jazz como una especie de juego, tu aprendes los acordes, las escalas y empezabas a tocar. Yo estaba intentando que la gente aprendiera música, yo insistía, aconsejaba a todos mis alumnos a ir al conservatorio. Nadie quería ir al conservatorio (Salim, entrevista personal, 16/04/18).

Desde inicios de la década de 1980, la apertura de espacios dedicados a la música de jazz en directo en la ciudad, o que le han dado cabida entre otras músicas, ha sido una constante. Desde Pub Tartufo en 1978, los locales que

han ofrecido jazz en directo en la ciudad se han ido sucediendo a través de los años: Violonchelo Jazz en 1979, Bebop en 1982, Blue Moon, Sol Jazz, Disco-jazz, Acuarela Jazz, Tatamba, Panecitos, Contrapunto, Orfeo, El Patio, Bar el Sol, Cafetal, Café Eureka, Elefunk, Café Taifa, La Buena Estrella, ..., y más bares, cafés y clubes que han ido apareciendo y desapareciendo a lo largo de cuatro décadas hasta llegar al día de hoy –facilitando la creación y escucha de la música de jazz en directo en la ciudad y el aprendizaje y desarrollo de los músicos locales. Ha sido en el ámbito de estos y otros muchos establecimientos, dedicados o abiertos al jazz, donde esta música ha tomado cuerpo social, donde ha ido construyendo su día a día, suena y se ha hecho cultura ciudadana –en la interacción cotidiana de músicos, aficionados y el público en general. En los clubes de jazz, las *jams sessions*, las improvisaciones, permiten a los músicos la experimentación con ideas y formas nuevas, facilitan el aprendizaje y desarrollo musical entre músicos y permiten al público familiarizarse con el jazz (Becker y Faulkner 2011). Los clubes, cafés y bares de jazz han sido un espacio fundamental que ha facilitado la interacción entre músicos y la de estos con el público local. Es aquí donde la escena jazz sevillana ha tomado cuerpo, se ha materializado. Jaime Serradilla es contrabajista y profesor en el Conservatorio de Sevilla:

Los locales de jazz en directo son algo fundamental. Yo toco todos los miércoles en el Jazz Naima, soy músico residente allí desde hace muchos años. Hay una gran cantidad de gente que ha empezado a frecuentar este sitio y cuando toman confianza contigo, después de varias visitas, te comentan “yo de esto del jazz no tenía ni idea, ahora escucho un bajo y entiendo lo que hace un bajo, ...”. La música es en directo. La sociedad en que vivimos hoy en día es herencia de la industria discográfica y de las grabaciones, pero donde se entiende y se crea afición es con la música en directo. Si la gente puede entender de una manera más o menos abstracta como funciona este lenguaje de la música, es viviendo como se hace esta música en directo. Tanto a nivel de generar público, de crear expectativas e interés, como a nivel de los músicos, de hacer conocer el jazz. Como me pasó a mi cuando era adolescente y frecuentaba los clubes. El interés que me generó a mi como músico era el de una música que era diferente a la que yo podía practicar, que se me escapaba de las manos y quería conocer. Esto te puede pasar como público o te puede pasar como músico. Entonces la importancia de que la música se pueda oír en directo en locales es crucial. No se puede aprender a jugar al fútbol en una consola, se aprende jugando al fútbol (Serradilla, entrevista personal, 16/06/16).

Durante la década de 1990 las instituciones públicas continuaron programando jazz entre sus actividades. El ciclo veraniego de cultura y espectáculos, Cita en Sevilla, organizado por el Área de Cultura del Ayuntamiento, de 1984 a 1991, programó conciertos de notables figuras del jazz. Durante la celebración de la Expo 92, la muestra más importante de cultura-espectáculo que ha vivido la ciudad de Sevilla en toda su historia, hubo importantes conciertos de jazz, igual que los hubo en los aletargados años inmediatamente posteriores, también años de crisis económica. Los nuevos teatros construidos en la ciudad para el evento, Teatro Central y Teatro Maestranza, programarán jazz; la Universidad de Sevilla organizará conciertos y actividades, así como la Obra Cultural de Caja San Fernando, el ciclo Rissing Stars, 1999-2009. Aprovechando la bonanza económica que vivió el país desde 1995 hasta 2008, la música de jazz seguirá formando parte de las programaciones musicales y actividades culturales de la ciudad. A su vez, los músicos locales, se desarrollarán como músicos de jazz tocando en los clubes y bares de música en directo, saliendo a estudiar a otras ciudades y en algunos casos colaborando con las instituciones culturales públicas. Javier Gutiérrez, director técnico de cultura del CICUS (Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla), señala:

El Festival de Jazz de la Universidad de Sevilla, empezó en 1997, decidimos hacerlo después de desaparecer el Festival Internacional de Jazz de Sevilla, en 1995. Mucho más modesto en presupuesto, pero ahí está. El Taller de Músicos de Jazz de la Universidad empezó en el curso 1995. Se trataba de dar la oportunidad a los músicos de Sevilla de introducirse en la música de jazz de la mano de gente que ya tenía un recorrido. Aquí estaban Manolo Calleja, Carlos Bermudo, Miguel Vargas, Merkel Isaksson, Rolando Ochoa y más músicos que vivían aquí o que estaban de paso por la ciudad durante una temporada. También procurábamos que los combos que se formaban en torno a los talleres pudieran actuar cara al público. Creamos un club de aficionados al jazz, que surgió de las aulas culturales de la Universidad. Nos reuníamos en la cafetería del teatro La Imperdible. Creamos, la Universitaria Big Band, que dirigió Manolo Calleja durante tres años (Gutiérrez, entrevista personal, 12/05/16).

## El jazz ahora en Sevilla

En este momento, la actividad institucional dedicada al jazz se desarrolla en la ciudad a través de la organización de conciertos a lo largo de todo el año. Por sus características, el ciclo de jazz del Teatro Central, Jazz en noviembre, es el ciclo de conciertos más importante: propuestas actuales e innovadoras de músicos de la escena jazzística internacional. El Teatro Maestranza, programa conciertos de figuras relevantes del jazz, y el ciclo estival, Noches en los Jardines del Real Alcázar, patrocinado por el ICAS (Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla), de gestión municipal, da cabida a algunos conciertos de jazz todos los veranos. El Teatro Lope de Vega, –también municipal– incluye conciertos de jazz en su programación y la Diputación Provincial organiza el Festival, Jazz en la Provincia de Sevilla, que con veinticinco ediciones lleva conciertos de jazz a diferentes pueblos de la provincia durante el mes de noviembre. Por su parte, el CICUS, organiza en el mes de mayo el otro evento importante de la temporada, el Festival Internacional de Jazz de la Universidad de Sevilla, en el Teatro Alameda, con 20 ediciones en su hacer. Fundamentalmente las instituciones públicas organizan conciertos, gracias a ellas es posible ver y escuchar en Sevilla a importantes músicos de jazz nacionales y extranjeros. Algo que naturalmente mantiene y fomenta una audiencia asidua a los conciertos de jazz.

Entre las instituciones públicas, el CICUS y Teatro Central han mostrado interés por dar al jazz una dimensión cultural más allá de, o añadida a, los conciertos de las grandes figuras y por promover y apoyar la escena jazz local. El Teatro Central ha dado cabida a músicos locales y andaluces en sus programaciones; ha organizado *jams sessions* después de los conciertos que ofrecen, donde los músicos sevillanos tienen la ocasión de tocar con otros músicos; y ha favorecido el encuentro de músicos de jazz con músicos flamencos: el contrabajista Charlie Haden con el pianista Diego Amador, el contrabajista David Holland con el guitarrista Pepe Habichuela, y el guitarrista flamenco Gerardo Núñez con el guitarrista de jazz Ralph Towner, entre otros encuentros. Algunos de ellos han quedado reflejados en grabaciones publicadas en CDs, como *Pasajes*, de Gerardo Núñez, publicado en 2002, y *Hands*, de David Holland y Pepe Habichuela, en 2010. También, durante un



tiempo, antes de 2008, organizó mesas de debate y conferencias en torno a la música de jazz.

Como ya se ha señalado, la Universidad de Sevilla ha sido pionera en la creación de programas culturales referidos al jazz –desde mitad de la década de los noventa. Ha desarrollado proyectos educativos y formativos orientados a difundir y dinamizar la música de jazz en la ciudad y en gran medida su actividad pedagógica y gestora ha estimulado el actual entramado sociocultural que sostiene la escena jazz local. Primero desde el Servicio de Promoción Cultural y más tarde desde su correlato actual el CICUS. Además de los festivales internacionales que realiza anualmente, con conciertos, ciclos de cine y jazz, presentación de libros, etc., ha llevado a cabo talleres para músicos y de iniciación para aficionados; ofrece conciertos en su sede a lo largo del año, colabora directamente con ASSEJAZZ (Asociación Sevillana de Jazz), la asociación creada por músicos y aficionados al jazz de Sevilla; y apoya desde sus inicios a la Andalucía Big Band, una orquesta creada y gestionada por músicos de jazz andaluces. Javier Gutiérrez explica:

En este momento el CICUS colabora con ASSEJAZZ, en la organización de los conciertos del ciclo Jazz&Clubs, en el Espacio Turina, y con otras actividades que programan, seguimos con el Taller Universitario de Músicos y apoyamos en todo lo que podemos a la Andalucía Big Band. También ASSEJAZZ ha empezado a colaborar con nosotros en la programación del Festival de Jazz de la Universidad.

Si no hay cultura de base, no hay cultura. Si tu te dedicas a tirar fuegos artificiales no haces cultura, haces espectáculo. Está muy bien porque centras la atención en un determinado elemento, pero si no hay una cultura formativa, talleres, jams sessions, cosas cercanas y que acerquen a la gente, no hay nada. Las instituciones tienen que arriesgar. Es decir, hay unas actividades más arriesgadas que otras. Hay músicos que hacen una música más difícil o minoritaria. Los que queremos ver a esos músicos si que deberíamos pedir ese apoyo a las instituciones culturales. Si hay músicos que logran que el público pague sus entradas, pues muy bien, que sigan por las actividades privadas. La música es cultura y tiene una carga simbólica importante de la que no hay que olvidarse. (Gutiérrez, entrevista personal, 12/05/16).

Para el sociólogo Antonio Ariño, el jazz en España interesa a un porcentaje muy pequeño de aficionados a la música, el 2%, un dato que visto en cifras absolutas suma varios cientos de miles de personas. También

subraya Ariño que es un público mayoritariamente joven y culto.<sup>5</sup> En Sevilla, la escena jazz, es un mundo sostenido con precariedad de medios en muchos casos, pero consolidándose y creciendo, gracias al aliento de todas estas personas que le dan cuerpo y vigor con su trabajo. No hay que olvidar la realidad social de la ciudad. La tasa de desempleo es del 24,66%<sup>6</sup> en la capital y su área metropolitana; el desempleo de licenciados universitarios alcanza el 21,2% en toda la provincia de Sevilla, siete puntos más alta que la media española. En la capital hispalense el porcentaje de desempleo entre los menores de 36 años es del 40% y los que trabajan tienen una media de sueldo de 697 euros<sup>7</sup>. Esto ofrece una perspectiva económica nada halagüeña, tanto de una gran parte del público real del jazz, como de su público potencial. Ni Sevilla es Nueva York, ni Triana Manhattan. El día a día de una actividad cultural escasamente lucrativa, como el jazz, es complicado. En una situación así, la iniciativa empresarial privada se hace un empeño difícil sin el apoyo institucional. Es el trabajo cooperativo entre músicos y empresarios en colaboración con las instituciones públicas las que pueden hacer que la escena jazz sevillana se consolide y desarrolle. No ya como símbolo de distinción social y estatus cultural, sino como actividad sociocultural de participación y disfrute ciudadano.

En la ciudad hay tres locales privados dedicados a ofrecer música de jazz en directo que funcionan gracias a la iniciativa y voluntad vocacional de sus propietarios. Son tres históricos: *Café Jazz Naima*, *Jazz Corner* y *Soberao Jazz*. El *Soberao Jazz*, es el más antiguo, funciona en Dos Hermanas desde 1979. Además de su actividad continuada a lo largo del año como sala de conciertos los fines de semana, organiza el *Festival Soberao Jazz* en el mes de marzo e imparte talleres para músicos y aficionados. Jaime Serradilla es un músico que toca con frecuencia en el local:

El Soberao Jazz es mi sitio preferido para tocar jazz. Es un sitio fantástico como no existe ningún otro en Sevilla. El Soberao Jazz es de carácter muy abierto tanto para músicos como para estudiantes. Aquello está abierto a todas horas para que quien

<sup>5</sup> Notas personales tomadas en el Primer Congreso Internacional: Jazz en España, noviembre de 2013, Universidad Politécnica de Valencia.

<sup>6</sup> <http://www.datosmacro.com/paro/espana/municipios/andalucia/sevilla/sevilla> .

<sup>7</sup> <http://www.20minutos.es/noticia/2855768/0/ccoo-alerta-que-juventud-carece-futuro-sevilla-con-tasa-paro-40-sueldos-700-euros/>

quiera pueda llegar y ponerse a tocar, con la única limitación de José Luis de cuidar los instrumentos y no poner ningún objeto contundente a menos de medio metro del piano de cola. Disponer de un escenario abierto con todo el backline, batería, bajo y piano de cola. Es un sitio que, si pudiéramos importarlo, arrancarlo de allí y trasladarlo al centro de Sevilla sin tener que pagar un alquiler astronómico, ... En Sevilla ese local estaría lleno de lunes a domingo (Serradilla, entrevista personal, 16/06/16).

Otro local, el *Café Jazz Naima*, está ubicado cerca de la Alameda de Hércules, en el casco antiguo, programa conciertos diariamente, de lunes a domingo, y lleva más de veinte años abierto al público, desde 1996. El trabajo realizado por su propietario, Jorge Moreno, desde el *Café Jazz Naima*, ha sido fundamental para la dinamización y actual configuración de la escena jazz sevillana:

En Naima hemos cumplido más de 20 años y no hay muchos locales que hayan cumplido veinte años dedicándose al jazz. Pues el fin de semana pasado hubo cuarenta personas. Ayer hubo un concierto de dixieland, hice 200 euros de caja en todo el día, le pagué 160 euros a los músicos. ¿Qué queda? Es una ruina. El jazz es minoritario y ya está. Aún así, hay gente que se sorprende por los precios. Le estás añadiendo cincuenta céntimos a las cosas. Tu vas a un club de jazz en otra ciudad ¿a ver cuánto cuesta? El *Café Central* en Madrid tiene una entrada de 15 euros si hay concierto. Si hay todos los días un concierto, como en el Naima, hay un trabajo detrás para programar, para darle cabida y publicidad, los músicos cobran... creo que no se tiene conciencia de lo que cuesta. Eso tiene un coste económico. Si todos los días hay un concierto tendrá que haber gastos. No se da el siguiente paso en la reflexión. Hay gente que tiene pasta y está todo el día protestando: ¿dos euros una cerveza? ¡Que caro! Tío, pero si vienes de cenar y te has gastado 70 u 80 euros en cenar no sé dónde. ¿Yo me voy a acostar a las cinco de la mañana y tu te vas a comprar una cerveza por un euro?

¿Cuál es la clientela del Naima? Guiris, extranjeros. Tu miras y ves a un francés, un alemán, ..., Gracias a ellos, te iba a decir que tiramos, pero tirar no tiramos. Hay un sector joven que está tieso. Un chaval de 18 años no va a pagar en un concierto 7 euros por una copa. La clientela local del Naima es sobre todo gente mayor, que no bebe mucho. Estamos en plena crisis. Salir de noche no es como antes. Hemos cambiado nuestros hábitos de ocio (Moreno, entrevista personal, 4/06/16).

Jorge Moreno creó en 2014 el sello discográfico *Blue Asteroid Records*, dedicado a publicar grabaciones de músicos de jazz sevillanos y andaluces, que en cuatro años ha construido un catálogo de 20 títulos con propuestas muy

variadas y cuidadas. No todos los músicos que publican en el sello residen en Sevilla, pero si son músicos que están en relación con el mundo del jazz local. El catálogo constituye una interesante muestra sonora de lo que en este momento está pasando en Sevilla con la música y los músicos de jazz.

Otro club histórico es Jazz Corner, situado en un polígono industrial en la periferia de la ciudad y donde también se imparten clases de música a lo largo de la semana. Está dirigido por el guitarrista José Luís “Pitito” Maqueda, que en la década de 1980 ya dirigía otro establecimiento histórico del jazz en Sevilla, el Blue Moon:

Ocurre una cosa ahora, con la crisis, muchos bares, barecitos y restaurantes han dicho “vamos a tener alguna actuación en directo”. Por cierto, sin licencia y sin nada, jugándose. Porque aquí si quieres de verdad tener música en directo sin ningún problema tienes que tener eso que tengo en la pared que dice “Licencia de Salas de Fiestas”. Para eso hay que venirse a un sitio donde no haya vecinos, insonorizar. No te quiero contar lo que hay aquí montado. En fin, las mil y una trabas para hacer algo en este país. Este es el país de las normativas. Pues bueno, yo con dos cojones me vine aquí. Llevo aquí desde 2004. Van para 14 años aquí. Pero empecé en el 85. Con un sitio muy pequeñito que se llamaba Blue Moon. Muy cerca de la Catedral. En la zona de la calle San Gregorio. Allí, con Olaf Meyer, un pianista alemán. Era un crack, el típico pianista todo terreno.

De todas formas, para montar un club de jazz hay que ser músico o estar muy cercano a la música, porque es muy difícil, a ningún empresario, o mediano empresario se le ocurre montar un club de jazz. Es una cosa muy especial, y además ya te digo, el jazz no es una música popular, ni lo va ser jamás, no puede serlo, ni siquiera en Estados Unidos. El jazz es una música absolutamente de minorías. Mucha gente que va a los clubes de jazz, que tu los ves muy interesados, es falso que les guste el jazz, les gusta decir que les gusta el jazz, que es otra cosa. Pasa como con la ópera, la música clásica, ..., El jazz es una música muy elaborada, el jazz es para músicos, básicamente. Lo que pasa es que hay también un jazz más simple, más clásico, que no es el puñetero bebop que es el que nos gusta a los músicos y que es el lenguaje del jazz en el fondo. La base de la improvisación.

La actividad de un club de jazz, como negocio, como empresa, es un infierno, no se le ocurre a nadie. Eso es un bicho que te pica y dices, bueno, pues venga, yo organizo mi vida en torno a esto. Montar un club de jazz es una puta locura y montar este club de jazz más. Mira, ahí hay un piano de cola, con lo que cuesta un piano de cola se monta un bar pequeñito, o casi. Estoy como un cencerro (Maqueda, entrevista personal, 14/04/18).

A las iniciativas privadas hay que añadir las de ASSEJAZZ, Asociación Sevillana de Jazz, creada en 2012 por músicos y aficionados de la ciudad. ASSEJAZZ organiza *jams sessions* de entrada gratuita con músicos de la ciudad todos los domingos del año, al mediodía, en los jardines del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, e imparte talleres para músicos profesionales, aficionados y niños. En colaboración con el CICUS y el Espacio Turina, regido por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, ha puesto en marcha un nuevo ciclo de conciertos en la ciudad, “Jazz & Clubs”, que se reparte entre la sala Juan de Mairena, del Espacio Turina, y la sede del CICUS, todos los jueves de octubre a junio. ASSEJAZZ ha logrado dinamizar la escena jazz de Sevilla, facilitar el encuentro entre aficionados y conectar la escena jazz local con las de otras ciudades a través de los conciertos que organiza. La asociación está presidida por el contrabajista Javier Delgado:

Somos una asociación de aficionados y músicos, hay más aficionados que músicos, aunque los músicos somos los que tiramos del carro y prácticamente los que más implicados estamos y más dedicación le echamos. La iniciativa salió de los músicos, pero siempre pensando en hacerla mixta. En este momento somos más o menos 200 socios.

Con el CICUS tenemos muy buena relación, muy fluida, y nos entendemos. Sobre todo gracias a Javier Gutiérrez y también por el modo de funcionamiento de la institución, mucho más práctica y menos burocrática que el resto de instituciones. Eso hace que se agilice el trabajo. En este momento ya nos conocemos y poco a poco ellos piensan en nosotros y nosotros en ellos. Se ve que a la gente que hay ahí les gusta su trabajo y que saben lo que hacen. Con ellos se hablan las cosas se intenta encontrar soluciones. Javier ha llegado a venir él, personalmente, fuera del horario de trabajo, a abrirnos el edificio para que pudiéramos ensayar con la Big Band.

Con el resto de instituciones la relación no es muy fluida. La respuesta siempre es la misma, o no tienen dinero o la fórmula burocrática no lo permite. Cuesta que se impliquen. La sensación es que están acomodados y con lo que ya hacen cubren expediente. No se complican la vida. Con el Ayuntamiento, buenas palabras y ya está. Cuando acaba la reunión acaba el interés. Ahora dicen que valoran nuestro trabajo, pero no se nota. Por los conciertos no ha pasado en toda la temporada ningún técnico ni político del Ayuntamiento. Hay buena relación con el Ayuntamiento, pero no hay fluidez.

Con la Junta de Andalucía, nada. Tienen sus proyectos en marcha, sus teatros y ya está. Nos dicen que nos presentemos a las ayudas que convocan, pero son ayudas pensadas para compañías de teatro y nosotros somos una asociación cultural sin fines de lucro y no cumplimos los requisitos que piden. Nosotros no pedimos gran cosa, sentarnos y ver

de que forma pueden ayudarnos. No hemos insistido, pero actualmente no creo que la Junta de Andalucía nos pueda aportar algo.

Con la Diputación tampoco nada. Tienen el Festival de Jazz en la Provincia y cuentan con los músicos locales el año que no tienen dinero, cuando tienen no. Además, así te lo dicen. “No, este año como tengo presupuesto traigo grupos de fuera”. Claro, podían traer grupos de fuera y contar también con los locales. Ambos podrían caber en el mismo espacio, no sólo por calidad, también por fomentar los proyectos locales. Hay calidad y variedad. Esta es la diferencia que notas cuando tocas en otro país. Apoyan a los músicos locales, consideran que tienen calidad y que deben estar con los que vienen de fuera. Creo que es un problema de mentalidad, provincianismo.

Las instituciones podrían apoyar mucho más. Con poco dinero y voluntad se podrían hacer muchas cosas. La Junta y el Ayuntamiento no tienen proyecto cultural, sólo el CICUS: muchos años con el festival, haciendo talleres, conciertos..., y eso se nota. Vas allí y siempre hay gente, tiene su público, la gente se informa y está pendiente (Delgado, entrevista personal, 13/04/17).

Una parte del peso de la actividad jazzística en Andalucía ha pasado de los festivales a las numerosas asociaciones culturales que al igual que ASSEJAZZ se han creado en torno a la música y los músicos de jazz andaluces. Estas asociaciones, de iniciativa ciudadana y autogestionadas, repartidas por las ocho provincias andaluzas, además de la actividad que cada una de ellas desarrolla individualmente en su ámbito local han creado una fórmula muy efectiva de coordinación y cooperación a través de la Federación Andaluza de Asociaciones de Jazz,<sup>8</sup> ANDAJAZZ, que se ha convertido en la protagonista y responsable del “Circuito andaluz de jazz”. Con el circuito la dinámica del jazz en Andalucía ha sufrido una profunda transformación en los últimos años, facilitando que formaciones de músicos de jazz andaluces puedan tocar en las diferentes ciudades andaluzas y los aficionados conocer su música en directo. Javier Delgado concluye:

---

<sup>8</sup> ANDAJAZZ es la federación de asociaciones culturales de jazz de Andalucía. Su objetivo es ser su representante y desarrollar proyectos que fomenten la difusión y crecimiento del jazz en Andalucía. Funciona gracias al trabajo coordinado de las asociaciones que la conforman: Assejazz (Sevilla), El Musicario (Cádiz), Rizoma (Algeciras, Cádiz), Asociación de Jazz de Málaga, Jaen Jazzy, Ool Ya Koo (Granada), Clasijazz (Almería), Müzzic (Huelva) y Jazzolontia (Huelva). Desde su nacimiento en julio de 2015, Andajazz, ha organizado tres circuitos regionales de jazz y tres encuentros de Big Bands andaluzas en Almería –todo un acontecimiento musical y festivo.



El circuito surgió cuando ya formalizamos ANDAJAZZ. Todas las asociaciones teníamos programaciones locales y vimos que una actividad que podríamos hacer sin que nos costase mucho dinero extra era organizar un circuito de conciertos. Con el circuito lo que conseguimos es darles más visibilidad a las asociaciones y sobre todo a los músicos. Lleva funcionando tres años. Son ocho conciertos, uno por asociación. Todas las provincias, menos Córdoba tienen asociación y en Cádiz hay dos, Cádiz capital y Algeciras. Este año hemos seleccionado a siete grupos y cada grupo ha dado ocho conciertos. Es un grupo al mes. Han sido cincuenta y seis conciertos en toda Andalucía, está muy bien. Ahora la idea es continuar cooperando y hacer más proyectos juntos.

Creo que entre el público y los programadores hay un prejuicio grande hacia los músicos locales y nacionales. Bueno, prejuicio y desconocimiento. O se piensa que no existen o que tienen mucha menos calidad que los extranjeros. También la prensa influye al ignorarnos. Entonces, el público que poco a poco estamos consiguiendo que venga a los conciertos, está descubriendo a unos músicos de jazz que desconocían. Es el comentario que nos hacen siempre al salir de los conciertos: “¡Que calidad tiene esto!, ¡Que nivelón!” (Delgado, entrevista personal, 13/04/17).

La escena jazzística sevillana es más amplia. La emisión de varios programas radiofónicos de jazz en diferentes emisoras locales, como Onda Local Andalucía, Radiópolis FM, Radio Guadaíra, Canal Sur Radio, o Radio Abierta, confiere a la música de jazz una presencia informativa-formativa significativa y a tener en cuenta. La web de la asociación cultural sevillana Apolo y Baco también cumple una importante labor informativa y cultural; está presente en Internet desde el año 2000 y proporciona información general sobre jazz, además de aportar reseñas de publicaciones y grabaciones, y estar publicando, “La historia del jazz en Sevilla”, investigada y escrita por Antonio Vázquez. A todos estos elementos, cabe añadir que el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, desde el curso 2017-18, imparte la Titulación Superior de Música en la especialidad de jazz, un hecho importante que en pocos años cambiará la dinámica del mundo del jazz local.

## Conclusión

La iniciativa empresarial privada se hace un empeño difícil sin el apoyo institucional. La realidad es la que es, y el trabajo cooperativo entre músicos y empresarios en colaboración con las instituciones públicas es lo que puede hacer que la escena jazz sevillana se consolide. No ya como símbolo de

distinción social y estatus cultural, sino como actividad sociocultural de participación y disfrute ciudadano.

En términos generales, la escena jazz sevillana está inmersa en una vida cultural pública a caballo entre la cultura independiente y la cultura institucional. Su día a día se vive en el ámbito sociocultural alternativo, un entramado cultural formado por un gran número de colectivos culturales que funcionan con pocos medios y el trabajo voluntario de sus integrantes, o con una remuneración mínima, llevando sus actividades donde las instituciones no llegan, planteando y posicionando una producción cultural dinámica, innovadora y crítica, diferente a la que circula por los canales comerciales e institucionales y más difundidas por los medios de comunicación.

Estos colectivos culturales, creados por los propios artistas para dar viabilidad a su trabajo, se dirigen a una audiencia cercana y crean nuevos públicos. Son vanguardistas, no en el sentido formalista que la tradición artística-moderna da al término “vanguardia”, sino en la acepción más socio-cultural de la palabra: crean nuevas sensibilidades, abren y entablan conexiones con otros paisajes culturales, inventan nuevas formas de funcionamiento y de ser y hacer cultura. Agrupan en torno a sí a personas sin otra intención que compartir, disfrutar y difundir el interés por las actividades que los reúne. Hacen cultura participada desde la base social en la que trabajan a la vez que desempeñan una función cultural y social importante permitiendo el acercamiento de los ciudadanos a propuestas y actividades culturales minoritarias a las que sin ellos no tendrían acceso porque quedan fuera de la lógica mercantil de la cultura y de los estándares ideológicos locales. Organizan ciclos de cine, conciertos, exposiciones, festivales de música, teatro, conferencias, radios comunitarias, intercambios culturales, mantienen webs, e-zines, editan libros y revistas, realizan actividades de cercanía que en muchas ocasiones gracias a las redes sociales en Internet rebasan el ámbito de lo local y, sin dejar de ser y construir lo local, se insertan en circuitos internacionales. El actual mundo del jazz sevillano se desarrolla en este contexto cultural local.

Las instituciones públicas también deberían ser creativas en su gestión, desarrollo y apoyos. Al menos, los ciudadanos así deberían demandarlo. El aporte económico público que las sostienen y las financia, proviene de los

contribuyentes, de los ciudadanos. CICUS y Teatro Central muestran dos vías destacables de gestión cultural eficiente, hay otras muchas posibles. Se puede pensar y estar en la cultura creativamente desde las instituciones públicas, facilitando su construcción y desarrollo social cotidiano y apoyar a los diferentes agentes culturales, sus hacedores. Como bien dice Javier Gutiérrez, “no valen fuegos artificiales”.

## Bibliografía

Ariño, Antonio. 2000. Barcelona: *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*. Ariel.

Becker, Howard. 2008. Quilmes: *Los Mundos Del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

Becker, Howard; Faulkner, Robert. 2011. Buenos Aires: *El jazz en acción, la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo XXI editores.

Cruces, Francisco. 2000. “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N° 8. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> (Consulta: 4 de Marzo de 2017).

Hobsbawm, Eric J. 2010. *Historia Social do Jazz*. São Paulo, Paz e Terra.

Martí, Josep. 2004. " Transculturación, globalización y músicas de hoy". *TRANS-Revista Transcultural de Música* n°8 (artículo 2). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy> (Consulta: 5 de Marzo de 2017).

Mato, Daniel. 2007. Araraquara: “Importancia de los referentes territoriales en los procesos transnacionales. Una crítica de la idea de ‘desterritorialización’ basada en estudios de casos”. En *Estudios de sociología*, n°12, pgs.: 35-63. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Brasil.

Shuker, Roy. 2005. Barcelona: *Diccionario del rock y la música popular*. Robinbook.

Street, John. 2000. Madrid: *Política y cultura popular*. Alianza Editorial.

Torres Olivera, Antonio. 2015. Sevilla: *Jazz en Sevilla, 1970-1995. Ensoñaciones de una época*. Diputación Provincial de Sevilla.

Vázquez, Antonio. 2018. "La Universidad de Sevilla y el Jazz (1964-2018)" en, *La Historia del Jazz en Sevilla*. Web Apolo y Baco, [http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4099&Itemid=432](http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=4099&Itemid=432) (Consulta: 5 de Septiembre de 2018).

## Los difusos límites conceptuales del *indie* español de la segunda mitad de los 90: *post-rock* vs. *tonti-pop*

UGO FELLONE

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: indie, post-rock, género musical, escena musical, España

Keywords: *indie, post-rock, musical genre, music scenes, Spain.*

Cita recomendada:

Fellone, Ugo. 2018. "Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: *post-rock* vs. *tonti-pop*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <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/](http://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](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/](http://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/>.*

## LOS DIFUSOS LÍMITES CONCEPTUALES DEL INDIE ESPAÑOL DE LA SEGUNDA MITAD DE LOS 90: POST-ROCK VS. TONTI-POP

Ugo Fellone

### Resumen

Desde que en los ochenta comenzase a hacer referencia tanto a una postura comercial como a un sonido determinado, el término *indie* se ha convertido en una de las etiquetas más difusas de las músicas populares urbanas. Aunque, como refleja Matthew Bannister, hasta la llegada del *grunge* agrupase a un conjunto de escenas con notables diferencias sonoras pero una serie de principios estéticos y éticos compartidos, en los noventa el *indie* se convirtió en una etiqueta especialmente amplia, gracias a los crecientes contactos de las discográficas independientes con las *majors* y la influencia de las nuevas tecnologías digitales, la electrónica o el *hip-hop*.

En este artículo analizaremos los discursos producidos alrededor de dos géneros antagónicos que coexistieron dentro del *indie* español de la segunda mitad de los noventa: el *post-rock* y el *tonti-pop*. Mediante un estudio comparativo del tipo de discursos desarrollados alrededor de ellos y el análisis de algunas de sus manifestaciones musicales más destacadas, se evaluará cómo ambos géneros encajaban dentro de la escena del *indie* nacional. Esto nos permitirá comprender las tensiones que se produjeron entre una concepción de la escena orientada hacia un discurso más experimental, intelectualizado y de vocación internacional frente a una visión más convencional, endémica y cercana al *pop*, que acabaría por imponerse. Pero aunque ambas posturas puedan resultar aparentemente irreconciliables, los rasgos que desarrollaron ya estaban presentes en el *indie* de los años 80, del cual, cada género enfatiza una serie de elementos en detrimento de otros, haciendo desaparecer la equidistancia que había entre la música *pop* y las tendencias más *underground* y experimentales –y por lo tanto entre la búsqueda de capital económico y capital cultural– para dar paso a una concepción más diversificada de este campo de producción cultural, que se mantiene en la actualidad.

**Palabras clave:** indie, post-rock, género musical, escena musical, España

## Abstract

The term indie has become one of the most diffuse labels within popular music since the 80s, when it began to be used referring to a commercial attitude and a particular sound. As Matthew Bannister reflects, until the arrival of grunge it grouped a set of scenes with certain sonic differences but a series of common aesthetic and ethical principles. In the 90s indie became a very wide label, due to the increasing contacts between the independent labels with the majors and the influence of the new digital technologies, electronic music and hip-hop.

In this article, I will analyze the discourses produced around two antagonist genres, coexistent within the Spanish indie of the second half of the nineties: post-rock and tonti-pop. Through a comparative study of the discourses developed around them and the analysis of some of their most representative musical manifestations, I will evaluate how both genres fitted inside the national indie scene. This will allow us to comprehend the tensions that arise between a conception of the scene oriented towards an experimental, intellectualized and international discourse and a conventional, endemic and closer to pop vision, which eventually would prevail. Although both positions may seem apparently irreconcilable, the features which both developed were present in the indie of the eighties, from which each genre emphasized a series of elements at the expense of others, making disappear the equidistance that existed between pop and more underground and experimental tendencies –and hence between the search for economic capital and cultural capital– to give way to a more diversified conception of this field of cultural production, which it's currently kept.

**Keywords:** indie, post-rock, musical genre, music scenes, Spain



## Introducción

El término *indie* es uno de los conceptos más difusos de las músicas populares urbanas de los últimos 30 años. Bajo él se han identificado una actitud comercial, un determinado sonido y unas redes de músicos, audiencias, productores y críticos que se podrían englobar bajo el concepto de escena. El principal problema que encuentra el investigador que se acerca al *indie* es la diversificación de prácticas sonoras y comerciales que sucede a partir de los años 90. Si durante los 80 el *indie* se entendió como la continuación del *post-punk* a nivel musical y se asoció con una serie de sellos concretos, en los años 90 la cantidad de sonidos que se englobaron bajo esta etiqueta se amplió notablemente y muchos de los grupos ya ni siquiera pertenecían a discográficas independientes, o incluso, como ocurrió con el *hip-hop*, muchas de las discográficas terminaron por ser absorbidas por las *majors* o establecieron potentes acuerdos comerciales con ellas (Negus, 1999: 92-96).

Aunque el proceso por el cual esos sellos se terminaron asociando con las grandes multinacionales ha sido analizado por autores como Hesmondhalgh (1999), la relación entre las corrientes estilísticas surgidas en los 90 y el *indie* de los 80 no ha sido abordada de manera satisfactoria por parte de la musicología. Esto no significa que no existan trabajos destacados sobre el *indie* en distintos momentos históricos –como los de Kruse (1993), Hibbett (2005) o Bannister (2006a)–, pero aún escasean textos que articulen una lógica histórica que abarque más de una década.

Este artículo, sin pretender trazar una panorámica sobre el *indie* a lo largo de su historia, busca centrarse en un punto de inflexión concreto: el *indie* en España en la segunda mitad de los años 90, que coincide con el momento en el que la mayoría de los grupos nacionales se empiezan a alejar de la mera emulación de referentes anglosajones y se producen los primeros grandes éxitos comerciales. Dentro de este objeto de estudio pretendemos analizar dos géneros aparentemente antagónicos: el *post-rock* y el *tonti-pop*, viendo la relación de los mismos con respecto al *indie* de los años 80 y el impacto que tuvieron en el desarrollo del *indie* desde principios del siglo XXI hasta la actualidad. Así, sin necesidad de realizar un mapa tan grande como el territorio, abordaremos dos casos que permiten entender los orígenes éticos y estéticos

de la música que actualmente entendemos como *indie* y algunas de las claves (aunque no todas) para rastrear el desarrollo de esta etiqueta.

### ¿Qué es (o era) el *indie*?

En un sentido estricto *indie* es un diminutivo de *independent*, término inglés con el que se hace referencia a cualquier práctica que se haga al margen de las grandes multinacionales: música, cine, cómics, literatura, etc. A nivel musical los primeros usos del término se relacionan con sellos discográficos de los años 50 como Atlantic Records, si bien no sería hasta la llegada del *punk* y su ética DIY (*do it yourself*) cuando se aproxime a su significado actual (Barrera-Ramírez, 2017: 170).

La mejor radiografía del *indie* tras la eclosión del *punk* se encuentra en los estudios del neozelandés Matthew Bannister (2006b). Para él el *indie* se podría entender como un movimiento que gira alrededor de un sonido muy concreto desarrollado por bandas con un formato de *rock* clásico (guitarra, bajo y batería) compuestas por hombres blancos que se inspiran en un canon de artistas blancos de los años 60 como The Byrds o The Velvet Underground para hacer música para un público de nuevo predominantemente blanco y masculino (Bannister, 2006a: 77-78):

[*Indie* era un espacio/género estrechamente encerrado. Por un lado, uno no podía ser demasiado “*pop*” o “*dance*”, por el otro, el “*rock*” estaba también cargado de connotaciones negativas. El resultado era una música que estaba gestualmente restringida: ni obviamente negra o bailable o demasiado macho y *rock and roll*, pocas escalas o frases de *blues*, poca sincopación, relativamente uniforme en tono y textura, ejecutada potente pero discretamente y sin mucha expresión individual. Las guitarras son rasgueadas continuamente para crear un efecto de *drone* o *jangle*, con un consecuente enmascaramiento de lo vocal, lo cual (junto a las armonías) deriva del *punk* o del *pop* de los 60. Las letras (con frecuencia inaudibles) tienden a ser introspectivas, pesimistas, pasivas, a veces irónicas o apologéticas. La imagen del músico es con frecuencia la de una anti-estrella, ordinaria, modesta. Las grabaciones tienden a sonar baratas, con portadas con un diseño *amateur*, infantil u oscuro. Hay una tendencia hacia una estética minimalista –“menos es más”. Algunos de los límites fueron en algunos casos previamente dados: guitarras baratas, grabaciones primitivas, y músicos relativamente *amateurs* (especialmente en el canto), pero igualmente había una tendencia a considerar dichas “limitaciones”

como intrínsecas al género, marcando la diferencia, haciendo una virtud de lo que no siempre era una necesidad (Bannister, 2006a: 91).

Aunque parezca una categorización sumamente acotada, con ella el autor abarca a músicos que van desde las escenas de *hardcore* estadounidenses al *grunge*, pasando por el *jangle pop* de The Smiths y R.E.M. o cantautores como Nick Cave (Bannister, 2006b). Esto haría que en vez de entender, como hacen ciertos autores (Hesmodhalgh, 1999; Bannister, 2006a; Barrera-Ramírez, 2017: 173), el *indie* como un género, sea preferible entenderlo bajo el concepto de escena, como ya lo plantearon Héctor Fouce y Fernán del Val (2016), ya que así resulta menos problemático encajar el devenir del término con el paso del tiempo y las divergencias estilísticas que aparecen en los años 90, que no dejan de tener como raíz compartida el peso de la estética del *indie* antes mencionada.

En España el concepto *indie* llega a principios de los años 90, supuestamente de la mano de Julio Ruiz, que decide englobar bajo esta etiqueta a algunos participantes del concurso de maquetas de su programa de radio, *Disco grande*. Como refleja Fernando Barrera-Ramírez (2017) muchos de estos grupos partían desde los mismos presupuestos estéticos y comerciales que guiaban al *indie* de los 80, aunque poco tardarían en surgir nuevas tendencias estéticas y asociarse ciertas bandas a las grandes discográficas.

A partir de entonces el *indie* se convierte en un auténtico fenómeno cultural alrededor del cual se desarrollarían unas potentes redes de músicos, *fans* y periodistas a nivel translocal, con *fanzines* de los que en ciertas ocasiones surgirían sellos discográficos (Elefant, Acuarela, Subterfuge), salas de conciertos como Maravillas en Madrid y festivales como el FIB. Paralelamente a esto, diversos medios de comunicación se interesarían por el movimiento, como las revistas *Rockdelux*, *Mondosonoro* o *Ruta 66* y programas radiofónicos como *Disco grande* en Radio 3 o *Viaje a los sueños polares* en Los 40 Principales, llegando a la prensa generalista gracias al suplemento *El país de las tentaciones* e incluso a la televisión con *Sputnik* de TV3.

Es innegable que el desarrollo del *indie* en España en los 90 se ajusta a la

idea de escena translocal defendida por Bennett y Peterson (2004: 8-10), al no existir una ciudad que capitalizase toda la producción cultural, ya que a través de diferentes escenas locales (Granada, Xixón, Donosti, Albacete...), unas discográficas y promotoras principalmente madrileñas y una prensa radicada fundamentalmente en Barcelona se creó un entramado que permitió el desarrollo de una serie de géneros musicales y hábitos de consumo que aparecen adecuadamente plasmados en libros como *Pequeño circo* (Cruz, 2015).

Esta escena se regiría por una serie de dinámicas de tipo bourdiano, ya que el *indie* despliega sus lógicas de manera análoga a la “alta cultura”, obteniendo capital cultural al defender propuestas de limitado rédito comercial que precisan de conocimientos especializados para ser comprendidas (Hibbett 2005). Esta búsqueda de capital cultural viene ligada al canonicismo del indie, que sería el proceso por el cual la escucha de un determinado canon de artistas de *pop-rock* de los años 60-70 se convierte en un rito de paso que permite introducirse dentro de la escena (Bannister, 2006a). Este concepto será clave en los análisis que realizaremos, ya que la relación de los dos géneros musicales estudiados con el canon condiciona la manera en la que participan del capital cultural de la escena. Aun así, conviene matizar que no es el único elemento que garantiza la obtención de capital cultural, ya que también existen otros aspectos claves como la actitud comercial o la técnica instrumental (o la pretendida falta de ella), entre otros.

El capital cultural asociado al *indie* ha venido aparejado a un capital simbólico (prestigio) que a la larga ha permitido a algunos grupos obtener un capital económico considerable, lo cual entra en contradicción con esa escasa comercialidad de la que hablábamos con anterioridad. Este choque entre el capital cultural y económico es negociado de múltiples maneras, desde considerar que los grupos con éxito económico ya no pueden pertenecer a la escena a entender que este éxito es compatible con una actitud “independiente” o posiciones intermedias que consideran que el éxito comercial compromete parte de la integridad de los grupos pero no toda. Pero conviene matizar que estas categorías son constructos mentales de los miembros de la escena, ya que como resalta Bannister (2006<sup>a</sup>: 77) el gran error a la hora de estudiar el *indie* es considerar que este en algún momento es independiente,

dado que su propia existencia está condicionada por la industria a la que se opone y de la cual depende más de lo que es capaz de reconocer.

Esta vinculación del *indie* con lógicas bourdianas podría permitirnos aceptar la idea propuesta por Motti Regev (2013: 83 y ss.) de que el *indie* se debe entender como uno de los principales subcampos que encontramos dentro del campo de las músicas populares urbanas. Esto nos posibilitaría una conceptualización bastante flexible y permeable en la que se podrían insertar mejor los puntos de encuentro que se han producido entre el subcampo del *indie* y el resto de subcampos, en especial los de la electrónica, el *metal* o el *mainstream*. E incluso, a escala más global, nos podría llevar a plantearnos las conexiones de dicho subcampo con subcampos de la industria del cine, la literatura o la moda. Pero dado lo específico de este estudio, asumiremos que el *indie* en España se puede y debe analizar alrededor del concepto de escena, independientemente de si internacionalmente lo consideramos una escena transglobal, un movimiento o un subcampo de producción cultural en el contexto del capitalismo tardío.

A continuación, analizaremos dos géneros surgidos en el seno del *indie* nacional durante los noventa. Con ello mostraremos cómo se relajaron muchos de los límites impuestos por la visión que se tenía del *indie* en la década anterior sin por ello renunciar a la mayoría de los rasgos originales del movimiento, enfatizándose incluso aspectos muy concretos del *indie* original, ya sea la exploración tímbrica, el canonicismo, el *amateurismo* o las letras irónicas.

### **Post-rock**

*Post-rock* es una etiqueta acuñada a principios de los años noventa por el crítico británico Simon Reynolds en referencia a grupos que desde su punto de vista empleaban instrumentos de *rock* para propósitos que no eran los del *rock*. Sin pretender explicar detenidamente el desarrollo del término, se podría decir que comenzó a emplearse en referencia a grupos británicos que aún proviniendo del *indie* se alejaban de su canon de *rock* blanco incorporando procedimientos de la electrónica o el *hip-hop*: Stereolab, Moonshake, Disco Inferno o Bark Psychosis. Paralelamente empezaría a aludir a bandas

estadounidenses a medio camino entre los rasgos que Reynolds veía en el *post-rock* y el *rock* más tradicional, como Tortoise o Trans Am. Finalmente se terminaría usando en relación a artistas que con el cambio de siglo empiezan a desarrollar un sonido bastante acotado: *rock* predominantemente instrumental basado en la repetición de una serie de elementos musicales que con frecuencia se dirigen a un clímax por medio de un *crescendo* (Chuter 2015).

A pesar de las marcadas diferencias que hay entre los primeros grupos adscritos a la etiqueta y los que actualmente la representan, como Mogwai, Godspeed You! Black Emperor o Explosions in the Sky, todas las ramificaciones del *post-rock* comparten una serie de rasgos: énfasis en el timbre y las texturas, uso de células repetitivas y construcción musical por capas; aunque otros elementos, como el empleo del estudio de grabación como un instrumento más o la proximidad al *hip-hop* y la electrónica se hayan ido matizando con el paso del tiempo (Fellone, 2018).

En cierta medida el *post-rock* representa un desarrollo extremo de uno de los aspectos que para Bannister (2006b: 118 y ss.) caracterizan al *indie*: el énfasis en el elemento tímbrico. El gusto por los timbres es un elemento fundamental para la mayoría de los géneros del *indie* de los 80, desde las guitarras limpias de Johnny Marr o Peter Dinklage a los muros de distorsión de Kevin Shields o J Mascis. Para ello en muchas ocasiones se recurre a procedimientos tecnológicos muy concretos, utilizando multitud de efectos para los instrumentos (especialmente las guitarras) (Bannister, 2006b: 69-74). El *post-rock* no hace más que seguir esta línea de interés por el sonido puro y llevarla a sus límites conceptuales, hasta el punto de olvidar aspectos como la elaboración de letras o melodías, prefiriendo en su lugar desarrollar tapices instrumentales.

Para llevar a cabo esto se hace necesario salirse del canon de *pop* anglosajón blanco de los 60-70 que toma el *indie* como punto de referencia (y de cierta tecnofobia asociada a este), mirando en su lugar a la electrónica, el *hip-hop* o el *ambient*. Así, la búsqueda de referentes sonoros contemporáneos a los grupos se convirtió en una tónica general para gran parte del *post-rock* de los 90, aunque la influencia del *krautrock* de los 70, el *dub* u otros géneros del pasado que se alejaban del *rock* tradicional se convirtieron en un nuevo canon que en función del grupo sustituía o complementaba a los artistas que el *indie*



tomaba tradicionalmente como punto de partida. Esos nuevos referentes para el mundo del *indie* iban aparejados a inversiones de capital cultural sumamente concretas, convirtiéndose en signos de distinción para los propios músicos y para las personas de la escena que manejaban ese canon de artistas.

Rastrear los orígenes del *post-rock* en España es sumamente complicado, aunque al igual que ocurre en Inglaterra (Hodgkinson, 1999: 200) el término adquiere una enorme popularidad a nivel de crítica y público en 1996, siendo empleado por casi todas las revistas especializadas (y algunas no especializadas) y consolidándose alrededor del segundo disco de Tortoise, *Millions Now Living Will Never Die*, que se interpretó como el álbum de referencia para comprender este género (Fellone, 2017: 34-35).

El auge del *post-rock* coincide con un momento en el que la prensa empieza a cansarse de que las bandas nacionales se apeguen demasiado a ciertos modelos anglosajones. Bajo este prisma, cualquier grupo que se apartase del *noise pop* estadounidense o el *shoegaze* británico era valorado de manera positiva, empezando a aplicarse la etiqueta *post-rock* como una forma de distinción para las bandas de tendencias más experimentales, como Sylvania, Beef, Manta Ray, Penelope Trip o Paperhouse, aunque su vinculación con el género no siempre fuese palpable (Fellone, 2017: 35).

Aunque no se puede afirmar de manera categórica cual sería el primer disco en el que aparecen elementos del *post-rock*, tiende a considerarse que los precedentes más directos del género en España serían Medication y Beef, pioneros en incorporar la influencia del *krautrock* al *indie*. Continuando la línea iniciada por estos encontraríamos a Manta Ray, considerado el primer representante claro del *post-rock* en España; aunque a lo largo de la década otras bandas también se aproximaron en ciertas ocasiones al género, como Beef, especialmente en *Fi Qasr Sheikh al-Dabant* (1997) y *España a las ocho* (1998) (Elefant Records s.f.) o Migala, que inicialmente conjugaban la experimentación con la canción de autor estadounidense, pero fueron acercándose cada vez más al *post-rock* hasta el punto de que su último álbum, *La increíble aventura* (2004), se suele encuadrar sin ambages dentro del género (Pérez, 2009), entendiéndose que el anterior disco, *Restos de un incendio* (2002), marca tanto el final de la primera etapa del grupo como el inicio de la siguiente.

La trayectoria de Manta Ray es bastante representativa de la evolución de una gran parte del *indie* en España. Con unos comienzos ligados a la escena de la ciudad de Xixón y una marcada influencia del *noise pop* anglosajón (algo apreciable en el nombre del grupo, tomado de una canción de Pixies), poco a poco se desprendieron de estas referencias y adoptaron un lenguaje más propio. Así, su primer álbum, *Manta Ray* (1995), considerado uno de los primeros hitos del *indie* nacional, se mueve entre el *noise pop* y unas tendencias experimentales que irían desarrollando aún más en discos posteriores, sobreentendiéndose que ya con su segundo álbum, *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (1998), se encontraban plenamente en la órbita del *post-rock* (Fellone, 2017). Nacho Vegas, guitarrista del grupo hasta este disco, consideraba que Manta Ray buscaba apartarse “de la parte más *noise pop*” del *indie* de Gijón, mostrándose bastante crítico con el canonicismo anglófilo de la banda:

En Manta Ray nos gustaba mucho el *post-rock* y buscábamos ese tipo de desarrollos, pero la trampa del *post-rock* es que muchos grupos hacían una especie de ruido onanista que solo gustaba a los que lo estaban tocando. Nos fijábamos en otros grupos, queríamos sonar como ellos y todo era muy epidérmico (Cruz, 2015: 680).

El *post-rock* que desarrolla Manta Ray es bastante representativo de la forma en la que se entendía el género a finales de los 90 en España. Su música se basa en células repetitivas que suelen generar dos polos armónicos sobre los que oscilan casi todas sus canciones, permitiendo que el foco de atención se ponga en el elemento tímbrico gracias a una construcción musical por capas y el uso instrumentos poco usuales en el *rock* como sintetizadores analógicos, theremin, *sampler*, caja de ritmos o programaciones digitales. A pesar de tener un cantante, las letras nunca fueron una gran preocupación para ellos y el lugar ocupado por la voz tanto en la mezcla final como en sus álbumes va decreciendo conforme avanzan los años, aumentando el número de temas instrumentales (tendencia que se revierte en su último álbum, *Torres de electricidad*, de 2006). Aun así, a diferencia de otros grupos asociados al *post-rock* en el cambio de siglo como Migala, Beef o Camping, Manta Ray compaginarían las letras en inglés (predominantes en sus primeros álbumes)

con una cada vez mayor presencia del castellano (e incluso el asturiano), respondiendo a una tendencia general de pasar de imitar modelos líricos extranjeros (oponiéndose a la castellanoparlante Movida y post-Movida) a proponer alternativas líricas autóctonas.

La canción que mejor representa los rasgos por los que Manta Ray fue englobada dentro del *post-rock* sería “Sol”, del *split* que realizaron junto a Diabologum, *La última historia de seducción* (1997). Presenta una estructura lineal que se despliega sobre un arpeggio de guitarra y una figuración de bajo constante, sobre los cuales poco a poco se van añadiendo diferentes instrumentos como el sintetizador analógico o el theremín. Manteniendo la armonía y el *tempo* prácticamente inalterados durante sus nueve minutos (salvo una breve digresión armónica en el 2:12), la canción se articula alrededor de un *crescendo* progresivo que se dirige hacia un clímax, que coincide con la aparición de la voz, alrededor del minuto 5. La letra, una de las primeras cantadas en castellano por la banda, consiste en una serie de imágenes crípticas plagadas de metáforas cuyo significado no parece quedar muy claro.

Sol se arrancó la piel  
para ver en su interior,  
se tapó su alma hecha un jirón,  
se durmió en su baúl.  
Adiós, nunca más verás  
el sol.

A pesar de que estas estructuras lineales basadas en *crescendos* se hayan convertido en uno de los rasgos más definitorios del *post-rock* en la actualidad (Osborn, 2010), tan solo en esta y otra canción (“Cartografíes”) el grupo se aproxima a esta concepción formal (Fellone, 2017: 29-34, 48). Pero el resto de los elementos que caracterizan a este tema, como la exploración tímbrica más allá de los parámetros usuales del *rock*, las células repetitivas o las letras con una función más sonora que narrativa son comunes a casi todas las canciones incluidas en su segundo y tercer disco –*Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (1998) y *Esperanza* (2000)– y ya se podían apreciar en canciones de su primer álbum como “Adamo” y “Tin Pan

Alley”.

Algo similar ocurre en los momentos en los que Beef y Migala se aproximaban más al *post-rock*, con la diferencia de que en estos dos grupos había una voluntad mayor de emplear el estudio de grabación como un espacio de experimentación y el uso de las letras tenía un valor diferente para cada banda: más humorístico en Beef y más literario en Migala. Resulta interesante comprobar que para ellos el virtuosismo era un elemento a rechazar, desarrollándose las exploraciones desde un punto de vista casi *amateur*, hasta el punto de que Migala fuesen definidos como un “colectivo de no-músicos” (Pérez 2009). Buenos ejemplos de los acercamientos de Beef a tendencias próximas al *post-rock* serían las canciones “Hair” o “Blixa Bargeld” de *Fi Qasr Sheikh al-Dabant* y “Lubrica”, “Basauri” o “Falguera” de *España a las ocho*. Sobre Migala cabrían destacar, sin contar sus dos últimos álbumes, elementos próximos al *post-rock* en canciones como “Gurb Song” y “Low of Defenses” de *Así duele un verano* o “La noche” y “Arde” de *Arde*.

Comparando los acercamientos de estos tres grupos es fácil percatarse de la disparidad de planteamientos que se englobaban bajo la etiqueta, lo cual fue objeto de numerosos debates por parte de la prensa, para la cual el *post-rock* era uno de los mejores campos para proyectar sus ansias de teorización sobre la música. Esto se debía a que la disparidad de sonidos a los que se refería, las posibilidades filosóficas del término, el carácter minoritario de los grupos, la necesidad de manejar un amplio canon de referentes y el talante anticomercial de la música le comportaban un enorme capital cultural y simbólico a la persona que debatía sobre este género y le aportaban un capital cultural muy concreto a los grupos que eran englobados bajo el mismo. Ese capital cultural no siempre resultaba beneficioso para las bandas ya que les podía hacer parecer más elitistas y pretenciosas de lo que realmente eran, un problema que tuvieron que afrontar los tres grupos antes mencionados.

Este capital cultural hacía que por lo general no tuviesen un gran éxito comercial y no saliesen del entorno de las discográficas asociadas a la escena como Acuarela, Astro o Elefant. Hasta la llegada de Toundra a finales de la década del 2000, Manta Ray fue el grupo de *post-rock* más popular de España, gozando de un notable éxito de crítica y público. Pero, aunque llenasen salas en Madrid y Barcelona de setecientas u ochocientas personas, nunca pudieron

llegar a vivir totalmente de la música (Cruz, 2015: 686). En general estas bandas sentían que al tener una propuesta tan minoritaria en España tocaban techo relativamente rápido, por lo que se hacía necesario exportar su música al extranjero. El grupo que más claramente llevó esto a cabo fue Migala, que aunque no lograron vivir ni un mes de la música llegaron a publicar un *single* en Sub Pop y vendieron más copias de sus discos fuera de España (Cruz, 2015: 720)<sup>1</sup>.

Alrededor del cambio de siglo el *post-rock* se iría solidificando para convertirse en una práctica cada vez más acotada. Paralelamente a este proceso grupos ajenos al desarrollo del *indie* se irían aproximando al género, ya sea partiendo desde el *post-hardcore* (Lisabö, A Room With a View...), el *slowcore* (Ursula) o bien desarrollando *post-rock* sin necesidad de participar totalmente dentro de la escena (12Twelve, Camping o Balago). Curiosamente, al contrario de lo que ocurre con Migala, tanto Beef como Manta Ray se irían alejando paulatinamente de estas sonoridades. Así, el género fue ganando autonomía con respecto a la escena, que poco a poco se fue orientando hacia un discurso más cercano al *mainstream*, auspiciado por la aparición de grupos y tendencias de cierta popularidad en la segunda mitad de los noventa, como el *tonti-pop*.

### **Tonti-pop**

En 1997, con el *post-rock* en un claro declive en términos de popularidad (Fellone, 2017: 35) se produjo el auténtico primer gran éxito del *indie* nacional: *Devil Came to Me* de Dover, que llegaría a vender ochocientas mil copias. Esto hizo que las grandes discográficas se interesasen cada vez más por la escena y los sellos independientes se afianzarán como empresas viables desde el punto de vista económico. Es, como Nando Cruz (2015, 15) lo refleja, el momento en el que el pequeño circo del *indie* empieza a engrandecerse, y entre todo aquel proceso un género representaría de forma más clara las tensiones que existían entre independencia y comercialidad.

A diferencia del *post-rock*, un término con el que se englobaba prácticas de diverso signo, el *tonti-pop* es una de las múltiples etiquetas que se

<sup>1</sup> 15000 discos en España y 37000 en el extranjero.

emplearon para hacer referencia a grupos con unas coordenadas sonoras muy concretas. Encabezados por Los Fresones Rebeldes y Meteosat, el *tonti-pop*, acné *pop* o *ñoñi pop*, entre otros (Cruz, 2015: 875), surge alrededor de 1998 y se caracteriza por una constante reivindicación del *pop* melódico de los 60 y la actitud irreverente de los años 80. Entre los grupos asociados al mismo destacan, aparte de los ya mencionados, Niza, Juniper Moon, La Monja Enana, TCR o Vacaciones, muchos de ellos pertenecientes al sello Elefant. Aunque fue un género de popularidad efímera, como la mayoría de sus grupos, su éxito fue bastante indicativo del cambio de actitud con respecto al *indie* al que se orientaba el público nacional a finales de siglo.

Aunque se puedan encontrar precedentes de este género en la música *yé-yé*, el *punk* irreverente de Los Nikis, Los Vegetales, Pegamoides, grupos como Aerolíneas Federales e incluso Christina y los Subterráneos, dentro de la escena *indie* nacional el punto de referencia más claro fue el Donosti Sound, un efímero movimiento desarrollado en la primera mitad de los noventa por Family, La Buena Vida o Le Mans, que ya reivindicaban el *pop* del pasado y cantaban en castellano. Felipe Spada, líder de Los Fresones Rebeldes, reconoce “medio en broma” que gracias al *tonti-pop* “se empezó a tomar un poco en serio a los grupos de Donosti”, que en su momento llegaron a ser llamados “*ñoñosti pop*” (Cruz, 2015: 870).

Personalidades ligadas al primer *indie pop* nacional como Miguel Stamp consideran que el *tonti-pop* no surge con una voluntad de recuperar o reivindicar movimientos previos como el Donosti Sound o la actitud del *fanzine Stamp*, sino como “una respuesta al *noise*” (Cruz 2015: 876). Esto implicaba no solo una oposición al *noise pop* de Los Planetas sino a las corrientes más experimentales, como reflejan los integrantes de Ellos, que aunque no fuesen exactamente un grupo de *tonti-pop* reconocían que “el *pop* actual” era “una reacción generacional”, ya que “[d]espués del *post-rock*, la gente ha[bía] salido a la calle con ganas de cantar melodías” (Estabiel 7-8/2001).

En rasgos generales el acné *pop* no se aleja en ningún momento del formato de canción, con temas de escasa duración (entre dos y cuatro minutos), patrones de batería sencillos, series armónicas relativamente comunes dentro del *pop* y melodías vocales inspiradas en los 60, con frecuentes armonías y vocalizaciones del tipo “paraparapá” o “lalalá”. La



influencia del *punk* se detecta en el carácter irónico de las letras, que muchas veces jugaba a una falsa inocencia que glorificaba aspectos cotidianos como el amor o el disfrute con los amigos y que en otras ocasiones se atrevía con temáticas que no eran tan comunes en el *pop* de los 60 como el contacto con extraterrestres (“¿Me voy con ellos?” de Fresones Rebeldes), la temática retrofuturista (muy habitual en Meteosat o La Monja Enana) o el comentario de aspectos sociales contemporáneos. A nivel musical, como elementos diferenciales con respecto al *pop* de los 60 tienden a destacar el uso de distorsiones heredadas de la tradición del *indie* y el *punk* (como en Los Fresones Rebledes o Vacaciones) o el uso de sintetizadores (como en Meteosat o La Monja Enana), con un gran énfasis en el Casiotone, un instrumento de un marcado carácter *amateur*.

Posiblemente la canción que mejor recoge el espíritu del *tonti-pop* sea “Los fresones rebeldes”, del disco *Es que no hay manera* (1998), en la que se realiza un metacomentario irónico sobre el canonicismo y mimetismo que guía la música del conjunto:

Malditos fresones que engañan a la gente  
cantando bonitas canciones,  
unos ladrones que viven  
de las melodías de tiempos mejores.

Hay aquí en juego una especie de inautenticidad auténtica, prácticamente el camino inverso al que Fernán del Val Ripollés (2010) encontraba en la música de El Canto del Loco. Así, en vez de lanzarse desde el *pop* a los conceptos de autenticidad del *rock* o el *indie*, el grupo parte desde el *indie* y se apropia de la pretendida superficialidad que se supone que caracteriza al *pop*, en una práctica no muy diferente a la que podía encontrarse en la Movida como herencia del *punk* (Val Ripollés, 2015: 356-357).

En líneas generales, casi todos estos elementos entroncan con los rasgos que Bannister considera que definen al *indie* de los años 80, potenciándose aspectos como el interés por un canon de artistas de *pop* de los sesenta, la actitud *amateur* de los músicos o la ingenuidad y la ironía como una forma de oscurecer las intenciones de los músicos. Este último aspecto conecta con la

idea de Foucault de que la “ironía dificulta conocer si el enunciador se identifica o no con el mensaje lanzado” (Val Ripollés, 2015: 354) y supone un nexo de unión entre el *indie* y la actitud de la Movida. Pero aunque el *tonti-pop* mantenga estos rasgos propios del *indie*, también implica un relajamiento con respecto al *pop*, huyendo de las letras y melodías poco discernibles del *noise pop* y el *post-rock* e introduciendo un elemento que hasta entonces apenas se había visto en el *indie* español: el énfasis en un canon de artistas nacional. Así, mientras el resto de la escena (con la clara excepción de *Omega*) se guiaban por lo que Regev (2011) denomina isomorfismo expresivo, es decir, un estilo cosmopolita en el que el elemento local tiene un papel reducido, todos los grupos de *tonti-pop* manejaban un amplio abanico de referentes locales (Karina, Brincos, la Movida...), aunque la música que desarrollaron no distaba tanto de la música *mod* y *yeyé* europea de los 60, el *punk pop* de finales de los 70 o el *indie pop* británico de finales de los 80.

Otro elemento que diferencia en cierta medida al *tonti-pop* con respecto al *indie* de los 80 es la presencia de un marcado componente femenino, tanto en el canon que se toma como punto de partida como en la ejecución de la música. La mayoría de los grupos de *tonti-pop* tenían mujeres en el rol de cantante y en ocasiones en otros instrumentos (aunque casi siempre aparejado a la realización de algún tipo de coro). Pero esto no significa que se pueda entender el género como algo totalmente femenino, ya que mientras el *post-rock* representa un tipo de masculinidad intelectualizada y mediada por la tecnología, diferente del “macho” del *heavy metal*, el *tonti-pop* presenta unas nociones de género menos claras. Es innegable que es más femenino que la mayoría del *indie* (incluyendo el actual) y que a veces recurre a cierta clase de empoderamiento (como en “Imperfecta” de Vacaciones), pero la feminidad que representa no deja de estar en ciertos casos vista desde un filtro masculino, como en Los Fresones Rebeldes, donde el compositor de casi todas las canciones era Felipe Spada.

El primer gran éxito del *tonti-pop* sería “Al amanecer” de Los Fresones Rebeldes. La canción saldría en verano de 1997 y sería radiada en bastantes ocasiones por Juan de Pablos en su programa *Flor de Pasión* (Cruz, 2015: 870), donde también se darían a conocer otros grupos del género. “Al amanecer” fue el primer paso hacia la cada vez mayor popularización del grupo

y como reconoce Felipe Spada, principal compositor del tema, mucha gente veía en ella un parecido a “Ráfagas” de Los Bólidos, cuando a “la que se parece de verdad” es a “Cadillac solitario” de Loquillo, aunque no se percatara al componerla (Cruz, 2015: 872). Las similitudes de estas canciones son fruto del uso de secuencias armónicas muy comunes en el *pop* (las tres empiezan con el clásico I-V-vi-IV), una instrumentación más o menos similar (guitarra-bajo-batería), concepciones rítmicas parecidas y unas melodías que se apoyan especialmente en el tercer y quinto grado de la escala, rasgos, que en general podrían encontrarse en infinidad de canciones y que permiten explicar esta pretendida criptomnesia.

Tras el éxito del tema comenzarían a surgir otras bandas en esa línea, si bien Spada reconoce que el único grupo realmente parecido a ellos eran los murcianos Vacaciones. Muchas de estas agrupaciones con frecuencia se acercaban a los conciertos de Los Fresones Rebeldes para entregarles sus maquetas e incluso Meteosat llegó a poner un anuncio buscando un guitarrista “para formar grupo en plan Fresones” (Cruz, 2015: 875). El éxito del grupo llegó a un nivel tan alto que empezaron a ser despreciados por gran parte de la escena *indie* por ello, atacándoles por cosas como el plagio a Loquillo (Fernández 2/1998) o el hecho de que fuesen radiados frecuentemente en Radio 3 y en Los 40, provocando que el grupo tuviera que depender del *mainstream* y la *beatlemanía* que había alrededor de ellos para subsistir (Cruz, 2015: 872-875).

Esta visión no tardó en extenderse al resto del género, hasta el punto de que *Rockdelux* (Carrillo, 10/2002: 28), que ni siquiera reseñó el debut de Los Fresones Rebeldes, consideró en su número 200 que el *tonti-pop* era una de las últimas siete plagas ocurridas en el mundo de la música junto al *nu metal*, el *big beat*, el *jazz house* u Operación Triunfo. Esta visión fue compartida por numerosos periodistas y artistas próximos al *indie*, que no terminaban de encajar la popularidad de este género ni su lugar dentro de los cánones estéticos de la escena, a pesar de que los músicos reproducían e incluso llevaban al extremo muchos de los ademanes estéticos del *indie* de los 80, publicaban en las mismas discográficas y eran escépticos con la industria musical. A veces este ataque a la credibilidad de los grupos fue empleado por ellos mismos para conseguir darse popularidad. Así ocurrió en el caso de

Meteosat, donde Diana Aller mandaba mensajes atacando a su propia banda al buzón de voz del programa de radio *Siglo XXI*, inspirada en sus estudios sobre publicidad negativa (Guillén, 6/12/2016).

La crítica más común a los grupos era por su pretendida falta de seriedad, que contrastaba con la actitud profesional que desprendían Manta Ray, Los Planetas o Dover. Así, el batería de los primeros, Xabel Vegas, atacó a los grupos de *pop naif* diciendo: “Me da la impresión que no se toman la música en serio. Además suelen ser niños y niñas pijos de ultra-derecha”<sup>2</sup>. Es difícil extender un patrón político a todo el *tonti-pop*, como tampoco lo sería para el *post-rock*, con Manta Ray próximos a la izquierda combativa asturiana y Migala a la clase media-alta intelectual madrileña. Así, aunque el líder de Los Fresones Rebeldes fuese católico y de derechas, entre los miembros de Meteosat se encontraba Ignacio Escolar, fundador de los periódicos de izquierdas *Público* y *eldiario.es*. Lo que sí que parece compartido, como así lo evidencia la esperanza de vida de los grupos, es el acercamiento a la música como un *hobby* que por lo general compaginaban con su formación universitaria. Esta tensión entre la profesionalidad y el *amateurismo* tuvo un impacto directo en Los Fresones Rebeldes, cuyas cantantes no se sentían cómodas con el ritmo de actuaciones del grupo (Cruz, 2015: 875), hasta el punto de tener que abandonarlo tras la publicación de su primer álbum.

El grupo que más encontronazos tuvo con la industria fue Meteosat, que empiezan en un contexto independiente y *amateur*, publicando incluso el *fanzine Yo-Yo*, nexo de unión de muchos grupos del género. Pronto llamarían la atención de una multinacional, RCA, con la que tendrían muchos problemas, al no aceptar que alguien controlase su música y su imagen. Incluso Borja Prieto llegó a reconocer que aunque querían jugar en las grandes ligas, tener vídeos en Los 40 y ser portada en *Tentaciones*, consideraban que lo más importante era que se respetara su actitud y sus canciones, incluso si el sello pusiera a otros músicos a tocarlas (Peñas, 5/2010: 8).

Estas tensiones entre la lógica de las grandes discográficas y la mentalidad del *indie* también se apreciaban en el seno de la propia escena, donde Miguel López Blanco de Los Fresones Rebeldes se mostraba reacio a

---

<sup>2</sup> Nacho Álvarez, bajista del grupo, se disculparía por las declaraciones de Xabel en una entrevista posterior (Nelson 5/2000: 22).

firmar con Subterfuge porque tenían “los principios *indies* muy asumidos” y lo veían como pasarse “al gran capital” (Cruz, 2015: 871). Y, en cierta medida, así fue, porque el sello, con el dinero ganado con Australian Blonde y Dover, llegó a darles adelantos de seiscientos mil pesetas (3600 €) para comprar mejores instrumentos, algo “inimaginable en una *indie*”, según Spada (Cruz, 2015: 747).

Los Fresones Rebeldes llegarían a vender 20 mil copias de cada uno de sus discos sin fichar con una *major*, pero el resto de grupos no consiguieron (y en muchos casos ni siquiera quisieron) sacar mucho dinero de la música, siendo bastante representativo el caso de Meteosat, que a pesar de publicar sus dos álbumes en multinacionales como RCA o Universal generaría, en el tiempo que duró su trayectoria, tan solo unas 14 mil pesetas (85 € aprox.) al mes por miembro en derechos de autor y ventas de discos (Peñas, 5/2010: 8).

Un aspecto muy interesante relacionado con el *tonti-pop* que evidencia las complejas inversiones de capital cultural que había en la escena es el caso de Nosoträsh. Este grupo femenino había sido parte de la escena de Xixón de la que provenían Manta Ray (Sancho, 3/2000: 35) y ya eran ampliamente conocidas por la crítica cuando despegó el acné *pop*. Tenían un estilo similar al *tonti-pop* aunque a veces se acercaban a sus canciones desde un punto de vista menos ingenuo, planteando temáticas claramente feministas (Viñuela 2003: 25-26). Dado que el parecido entre los diferentes grupos con Nosoträsh era bastante palpable, algunos autores han buscado defenderlas diciendo que son las abuelas del género (BDF, 2010) o que el éxito de Los Fresones Rebeldes debería haber sido el de las asturianas (Fernández, 2/1998).

Estas pequeñas distinciones ponen en juego diferentes tipos de capital cultural permitiendo comprender mejor la forma en la que el *indie* renegó el *indie pop* previo en referencia al acné *pop*. Pero aunque la tónica general en la crítica y la escena fuese atacar a los grupos asociados al género desconfiando de sus orígenes e intenciones *indies*, también existieron posturas claramente positivas, como la de Jam Albarracín desde *Efe eme*, que llegó a decir que “[n]unca una escena *pop* nacional gozó de tan buena salud pese a ser tan maliciosamente atacada por una parte de la crítica independiente”, considerando tan innecesaria juzgar la ingenuidad de estos grupos como el desparpajo de Pegamoides o los trazos aññados de Paul Klee y diciendo que “para los ultramaduros ya queda el *post-grunge*, el *neo-country* emocional y el

nuevo *rock* sinfónico-progresivo que a menudo se camufla bajo esa etiqueta denominada *post-rock* y que dentro de unos años hará sonrojar a más de dos de sus hoy fervorosos defensores” (Albarracín, 4/2001: 32).

Igualmente, sin un ataque tan diametral a los grupos de *indie* precedentes podemos encontrar declaraciones como las de Royuela (3/2000), que argumenta que es tan criticable la inocencia de Los Fresones como la cara de enfado de una banda de *metal* o “cualquier iluminado con aires de grandeza jugando a ser la reencarnación de Can”, en clara alusión a los referentes oscuros manejados por el *post-rock*. Porque al final los dispositivos que guían la autenticidad de los grupos y les aportan capital cultural no son tan distintos de un género a otro.

Poco a poco la escena se iría haciendo eco de este cambio de mentalidad, reincorporando al *tonti-pop* dentro del canon del *indie*, resaltándose su manejo de una “amplia cultura *pop*” (Lenore, 7-8/2003), que recurriesen a referentes nacionales o viendo en sus letras una mayor profundidad de la que inicialmente percibieron (Cruz 2015: 876). De este modo, la oposición directa entre capital cultural y económico que ocurrió cuando el género comenzó a popularizarse se fue matizando conforme la fama de estos grupos fue mermando, mostrando unas tensiones entre éxito comercial y validez artística que han ido relajándose con el paso de los años.

### Consideraciones finales

A pesar de que el *tonti-pop* y el *post-rock* parezcan prácticas diametralmente opuestas las dos tienen una base clara en el *indie* de los años 80, del cual enfatizan ciertos rasgos en detrimento de otros. En líneas generales podemos entender estos dos géneros como claros ejemplos del rechazo al *noise pop* como principal referente estético de la escena que se produce en la segunda mitad de los 90 en España. El *post-rock*, en este sentido, representa la reconciliación del *indie* con el *rock* experimental de los años 70 y con géneros de origen afroestadounidense como la música *dance* o el *hip-hop*. El *tonti-pop*, por su parte, simboliza la reconciliación del *indie* con el *pop* español de los años 60 y la Movida. Dos giros estéticos que implican la incorporación de nuevos referentes que se apartan del canon de grupos de



*rock* masculinos y blancos que había dominado al movimiento y traen consigo nuevas formas de canalizar el capital cultural y simbólico de la escena.

Las propuestas experimentales de Standstill, la cercanía al *pop* de Lori Meyers o Love of Lesbian, los acercamientos al *hip-hop* de Facto de la Fé y Las Flores Azules o la indietrónica de El Guincho; ninguno de estos grupos es un heredero directo del *tonti-pop* o el *post-rock* pero sí de lo que representan, de esa ampliación del campo de batalla a la que se vio abocado el *indie* a finales del siglo pasado, que le permitió incorporar elementos estéticos que antes estaban vedados a la par que fortalecía una escena con unas posibilidades comerciales mayores. Esto vino aparejado a una mayor atomización estética, en la que las tendencias más minoritarias o experimentales se construyeron nichos en los que poder desarrollarse sin necesidad de depender de una escena con un público y unos canales de distribución tan cerrados como los que caracterizaron al *indie* de principios de los 90.

Esta atomización se ve de manera muy clara en el caso del *post-rock*, que en los últimos años viene consolidando una escena autónoma con festivales y sellos discográficos específicos o propuestas de cierta popularidad como Toundra, que se encontrarían en la intersección entre la escena *indie* que vio nacer el género y otras escenas como la del *hardcore*, el *metal* o el *rock* progresivo. Cuantificar el impacto del *tonti-pop* en la música española posterior es mucho más difícil, ya que más allá de La Casa Azul o los proyectos de Felipe Spada como Cola Jet Set, pocos artistas se pueden considerar herederos directos del género. Aun así, el mayor gusto por la actitud irreverente e irónica de la Movida o por el *pop* clásico se pueden apreciar en numerosos grupos independientes que van desde Astrud a Los Punsetes, pasando por el *subnopro* de Ojete Calor o Los Ganglios, que sin beber directamente del *tonti-pop* continúan de alguna manera su espíritu.

En conclusión, los noventa constituyen un momento determinante para comprender el desarrollo del *indie* en la actualidad, actuando como bisagra entre las escenas de los 80, con posturas éticas y estéticas muy acotadas, y la diversificación de prácticas estilísticas y comerciales que hoy día se engloban bajo dicho término. El proceso por el cual se pasó de una a otra concepción supone una compleja renegociación del capital cultural que guiaba a la escena,

permitiendo incorporar nuevas influencias a un canon amplio y complejo que actúa como elemento de distinción y perpetuando un mayor interés por el resultado sonoro que por la pericia instrumental. Al mismo tiempo, el capital económico ligado a la escena iría cambiando conforme las discográficas independientes se aproximaban más a las *majors* y los grupos desarrollaban propuestas con mayor potencial comercial. Así, por medio de estos cambios progresivos el *indie* pasaría a convertirse en la etiqueta polivalente, compleja y económicamente diversa que es a día de hoy.

## Bibliografía

Albarracín, Jam. 4/2001. "Pop colajet". *Efe eme* 27: 28-32.

Bannister, Matthew. 2006a. "'Loaded': Indie Guitar Rock Canonism, White Masculinities". *Popular Music* 25(1): 77-95.

\_\_\_\_\_. 2006b. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Londres: Ashgate Publishing.

Barrera-Ramírez, Fernando. 2017. "Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial". *Cuadernos de música iberoamericana* 30 <http://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58567> [Consulta: 27/03/2018].

BDF. 2010. Nosotrash. *La fonoteca* <http://lafonoteca.net/grupos/nosotrash/> [Consulta: 27/3/2018].

Bennett, Andy & Peterson, Richard A. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Carrillo, Santi (ed.). 10/2002. *Rockdelux* 200.

Chuter, Jack. 2015. *Storm, Static, Sleep. A Pathway Through Post-Rock*. Londres: Function Books.

Cruz, Nando. 2015. *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contraediciones.

Elefant Records. s.f. "Beef. España a las ocho". *Bandcamp.com* <https://elefantrecordsclassics.bandcamp.com/album/espan-a-a-las-ocho> [Consulta: 5/4/2018].

Fellone, Ugo. 2017. *La construcción del concepto de post-rock en España (1995-2001): el caso de Manta Ray*. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/45355/> [Consulta: 5/4/2018].

\_\_\_\_\_. 2018. "Genealogía y género musical: el caso del post-rock". *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*. Valencia: Universidad de Valencia: 209-220.

Fernández, Raúl. 2/1998. "Los Fresones Rebeldes. ¡Es que no hay manera!". *Rocksound* 1: 70-71.

Fouce, Héctor & del Val, Fernán. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente en época de crisis". *Methaodos. Revista de ciencias sociales* 4 (1): 58-72.

Guillén, Raúl. 6/12/2016. "Diana Aller: 'Meteosat fue un experimento de marketing y una promesa infantil'". *Jenesaispop* <http://jenesaispop.com/2016/12/06/282463/diana-aller-meteosat-fue-experimento-marketing-una-promesa-infantil/> [Consulta: 5/4/2018].

Hesmondhalgh, David. 1999. "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre". *Cultural Studies* 13 (1): 34-61.

Hibbett, Ryan. 2005. "What Is Indie Rock?". *Popular Music and Society* 28 (1): 55-77.

Hodgkinson, James A. 2000. *An Unstable Reference. A Sociological Examination of the Relationship Between Music and Language*. University of Surrey. <http://epubs.surrey.ac.uk/1054/> [Consulta: 5/4/2018].

Kruse, Holly. 1993. "Subcultural Identity in Alternative Music Culture". *Popular Music* 12 (1): 33-41.

Lenore, Víctor. 7-8/2003. "Los Fresones Rebeldes. Gran selección 1995-2000/Undershakers. Grandes aventuras 1996-2000". *Rockdelux* 209: 47.

Estabiel, César. 7-8/2001. "Ellos. El lado guarro de Astrud". *Rockdelux* 187: 14.

Negus, Keith. 1999. *Music Genre and Corporate Cultures*. Londres: Routledge.

Nelson, Half. 5/2000. "Manta Ray. Un paseo por las nubes". *Go Mag* 1: 22-23.

Osborn, Bradley T. 2010. *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*. University of Washington. <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/15910> [Consulta:

9/6/2018].

Peñas, Enrique. 5/2010. "Retrovisor. Meteosat. Quince minutos de gloria". *Mondosonoro. Edición Madrid* 174: 8.

Pérez, LM. 2009. "Migala". *La fonoteca*: <http://lafonoteca.net/grupos/migala/> [Consulta: 27/3/2018].

Regev, Motti. 2011. "Pop-rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music". *American Behavioral Scientist* 55(5): 558-573.

\_\_\_\_\_. 2013. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Royuela, Richard. 3/2000. "Los Fresones Rebeldes. Éxitos 99". *Rocksound* 25: 70

Sancho, Rosa. 3/2000. "Manta Ray. Nunca esperes nada". *Rocksound* 25: 33-35.

Val Ripollés, Fernán del. 2010. "El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock". *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Biblioteca Nueva: 145-158.

\_\_\_\_\_. 2014. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/29411/> [Consulta: 5/4/2018].

Viñuela, Laura. 2003. "La construcción de las identidades de género en la música popular". *Dossiers Feministes* 7: 11-29.

.

## Datos de los autores

### **Rosmery Mariela Alvarado Alamo**

Licenciada en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; con estudios en la maestría de Gestión del Patrimonio Cultural por la misma universidad. Ha realizado investigaciones y ponencias sobre la música en la sociedad indígena colonial; música, arte y cultura tradicional y el patrimonio inmaterial peruano. Actualmente es candidata a magister en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

### **Ferdinando Alfonso Armenta Iruretagoyena**

Antropólogo social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia en México, maestro en Estudios Socioculturales por el Instituto de Investigaciones Culturales de la Universidad Autónoma de Baja California. Actualmente realiza estudios de maestría en Antropología social en la Universidade Federal do Paraná (Brasil). Se desempeña en el área de etnomusicología y la antropología aplicada.

### **Rafael José Azevedo**

Doutorando e mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente dedica-se a refletir sobre as formas de produção, circulação, consumo e tradicionalização do brega paraense na cidade de Belém do Pará.

### **Luiza Bittencourt**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, com período sanduíche no Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Pesquisadora associada aos grupos de pesquisa *LabCult* (Universidade Federal Fluminense) e *More Than Loud* (Universidade do Porto). Bolsista da Fundação CAPES.

### **Bibiana Delgado-Ordóñez**

Doctora en Musicología de la Universidad de Valladolid, Magíster en Musicología y Educación Musical de la Universidad Autónoma de Barcelona. Investiga las dinámicas en torno a las músicas populares urbanas a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. En el ámbito de la educación superior su interés se enfoca en los entornos que propician la construcción colaborativa de conocimiento. Ha sido catedrática de las áreas de investigación, musicología y pedagogía en las Universidades de Nariño, Pedagógica Nacional, Incca y Sergio Arboleda (Bogotá) en Colombia.

### **Daniel Domingues**

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador associado ao grupo de pesquisa *More Than Loud* (Universidade do Porto). Bolsista da Fundação CAPES.

### **Ugo Fellone**

Graduado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, actualmente realiza una tesis en la Universidad Complutense sobre el post-rock en España con una ayuda FPU. Ha publicado para diversos medios nacionales como *Síneris* o *Cuadernos de Etnomusicología* y participado en diversos congresos a nivel nacional. Sus principales líneas de investigación son los géneros musicales en las músicas populares urbanas y la prensa musical.

### **Paula Guerra**

Professora na Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Universidade do Porto (Portugal). Investigadora colaboradora no Centro de Estudos Geográficos e Ordenamento do Território (CEGOT) e no Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM). É Professora Adjunta no Griffith Centre for Cultural Research (GCCR) (Austrália). Coordenadora dos grupos de pesquisa *More Than Loud* e *Todas as Artes* (Universidade do Porto), do projeto KISMIF e da KISMIF Conference.

### **Christian Eugenio López-Negrete Miranda**

Maestro en etnomusicología por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); licenciado en etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH; y coordinador del Colectivo Rastreado el Reggae desde el año 2003. Sus líneas de investigación se han enfocado en los estudios afroamericanos, el Caribe anglófono, estudios de música popular, historia social de la música, y diversos aspectos en torno a la música reggae y la cultura Rastafari. Actualmente realiza su doctorado en etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM, en donde ha impartido el Seminario “Reggae y música popular jamaicana: orígenes, desarrollo e internacionalización”.



### **Carlos Odria**

Guitarrista y etnomusicólogo peruano radicado en los Estados Unidos. Es Doctor en Etnomusicología por la Universidad de la Florida, donde también ha obtenido una titulación en World Music. Es compositor y arreglista de jazz y música latinoamericana y ha recibido una nominación a los premios Grammy en la World Music Category por su participación en el álbum *Omnimúsica*. Ha estudiado con el aclamado guitarrista peruano Pepe Torres. Ha impartido clase en Darton State College, Clark University, Worcester State University y actualmente es un miembro del Departamento de Performing Arts en la Universidad UMASS de Boston.

### **Julián Ruesga Bono**

Graduado en Educación Social y en Antropología Social y Cultural (UNED), posgrado Políticas Culturales y Gestión Cultural (UAM). Ha dirigido las revistas *arte-facto* y *Parabólica* y ha coordinado la edición de los libros: *SVQ, el arte contemporáneo desde Sevilla* (2003); *Intersecciones, la música en la cultura electro-digital* (2005); *Más allá del rock* (2009), *In-fusiones de jazz* (2011) y *Jazz en español* (2015-2018). Dirige y presenta el programa radiofónico “Jazz en español” en Onda Local Andalucía.